

A. Tableau chronologique

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|---|--|---|---|---|
| 1965 | Fondation du Festival del Cinema Sperimentale à Pesaro. | Carlo Quartucci organise le <i>Festival Beckett</i> à Rome (Prima Porta). | Publication par Angelo Maria Ripellino de <i>Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento</i> . Le Living Theatre présente <i>Frankenstein</i> à la Biennale de Venise (<i>Festival internazionale del teatro</i> , Teatro La Perla, 27 septembre). | Les dispositifs <i>hi-fi</i> d'enregistrement et reproduction du son sont disponibles sur le marché. Les synthétiseurs Moog sont également mis à la vente. Ivan E. Sutherland écrit le manifeste <i>The Ultimate Display</i> où il préconise l'existence des réalités immersives générées par ordinateur. | Réalisation du film expérimental <i>La verifica incerta</i> par Gianfranco Baruchello et Alberto Grifi. Pasolini présente sa sémiologie du cinéma à la première édition du <i>Festival del Cinema Sperimentale</i> à Pesaro (29 mai-6 juin). | Virginio Puecher met en scène l'opéra <i>Atomtod</i> de Giacomo Manzoni, avec la scénographie de Josef Svoboda et la projection de films réalisés exprès par le cinéaste Cioni Carpi (Milan, Piccola Scala, 27 mars). Carlo Quartucci monte <i>Cartoteca</i> de Tadeusz Rozewicz, avec le CUT à Gênes (Teatro della Fiera del Mare, 20 mai). |
| 1966 | Michelangelo Antonioni réalise le film <i>Blow-Up</i> . | | Le Living Theatre présente <i>Mysteries</i> à Gênes (Teatro della Fiera del Mare). Le spectacle avait été refusé par le théâtre <i>stabile</i> . Le public est composé par un millier de jeunes. | Institutions des premiers enseignements universitaires de "Théorie et techniques des communications de masse", Università Cattolica, Milan. | | Carlo Quartucci monte avec le Teatro Gruppo <i>Giornale a pista centrale</i> , où il utilise des projections cinématographiques (Gênes, Teatro del Parco di Nervi, 31 août). |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|---|---|--|--|--|
| | | | J. Svoboda est scénographe pour l'opéra <i>L'albergo dei poveri</i> de Flavio Testi d'après Gorkij, mise en scène de Vaclav Kaslik, directeur Gianandrea Gavazzeni, costumes Jan Skalicky, (Milan, Piccola Scala, 21 mars). | | | <p>La Bell Corporation promeut les <i>9 evenings of Theatre and Engineering</i>, en mettant en place une collaboration expérimentale inédite entre les artistes et les scientifiques (New York, 69th Regiment Armory, 13-23 octobre).</p> <p>Mario Ricci monte <i>Iviaggi di Gulliver</i>, dans lequel il insère pour la première fois des séquences filmiques (Rome, Teatro Orsolino 15, 18 octobre).</p> <p>Fabio Mauri met en scène son texte <i>L'isola</i>, en construisant un univers pop inspiré des bandes dessinées et des médias (Rome, Teatro Stabile).</p> |
| 1967 | Pier Paolo Pasolini réalise le film <i>Edipo Re</i> , dans lequel jouent Carmelo Bene et Julian Beck. | Des critiques et des artistes se réunissent au <i>Convegno per un nuovo teatro</i> (Ivrea, Fondazione Olivetti, 9-12 juin). | <p>Le Living Theatre présente <i>Antigone</i> à Turin, (Unione Culturale, 13 mars).</p> <p>Jerzi Grotowski présente <i>Le prince constant</i> de</p> | Diffusion du "portapak" Sony, une caméra vidéo portable avec bande de 1/2" en noir et blanc. | <p>Fondation à Naples de la Cooperativa del Cinema Indipendente Italiano.</p> <p>Luca Patella réalise la performance <i>Ambiente</i></p> | <p>Virginio Puecher monte pour le Piccolo Teatro de Milan <i>L'instruction</i> de Peter Weiss en utilisant un système de projection d'images enregistrées et</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|--|--------------------------|------------|---|------------|---|--|
| | | | <p>Calderon-Slowacki à Spoleto (X Festival dei due mondi, Ridotto del Teatro Nuovo, 1 juillet).</p> <p>L' Odin Teatret présente <i>Kaspariana</i> de Ole Sarvig, à la Biennale de Venise (XXVI Festival internazionale del teatro, Teatro la Fenice, 9 octobre).</p> | | <p><i>proiettivo animato</i> en mélangeant l'action, des diapositives et des films (Rome, Galleria l'Attico).</p> | <p>filmées en direct (Pavia, Palazzetto, dello Sport, 28 février).</p> <p>Francesco Macedonio monte <i>Gorizia 1916</i> de Vittorio Franceschi, en projetant des images sur photographiques et des dessins sur trois écrans au fond du plateau. (Trieste, Teatro Stabile, février).</p> <p>Leo De Berardinis et Perla Peragallo réalisent le "spectacle cinématographique! <i>La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare</i> (Rome, Teatro alla Ringhiera, 21 avril).</p> <p>Mario Ricci réalise avec les cinéastes Giorgio Turi et Roberto Capanna le spectacle <i>Edgar Alla Poe</i> (Rome , Teatro Orsolino 15, mai) et avec Turi et Umberto Bignardi <i>Illuminazione</i> (Rome,</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|--|--|------------|---|---|
| | | | | | | Teatro alla Ringhiera, 26 octobre). |
| 1968 | <p>Luttes et révoltes des étudiants et des ouvriers en Europe. En Italie, les protestations éclatent en particulier à Rome, Turin et Gênes.</p> <p>P.P.Pasolini prend position contre le mouvement étudiant, en soulignant que les étudiants appartiennent à la bourgeoisie, tandis que les policiers au prolétariat.</p> | <p>Peir Paolo Pasolini publie le "Manifesto per un nuovo teatro" dans la revue <i>Nuovi Argomenti</i>.</p> <p>Gianfranco De Bosio quitte la direction du Teatro Stabile de Turin qui est confiée à un comité composé par Giuseppe Bartolucci, Federico Doglio, Gian Renzo Morfeo et Nuccio Messina (→ 1970).</p> | <p>L'Open Theatre présente <i>The Serpent : a ceremony – Masks</i> à Rome (Teatro Club et Associazione Nuovo Teatro, Teatro delle Arti, 2 mai et 4 mai), et <i>Interview</i> d'après <i>America Hurrah</i> de Jean-Claude van Itallie à Spoleto, (<i>XI Festival dei Due Mondi</i>, 11 juillet).</p> | | <p>Gene Youngblood publie <i>The Expanded Cinema</i>.</p> <p>P.P.Pasolini réalise le film et le roman <i>Teorema</i>, dans une relation étroite entre littérature et cinéma..</p> | <p>John Cage utilise des matériaux sonores générés par ordinateurs pour la composition multimédia <i>HPSCHD</i> pour 7 clavecins, 52 bandes magnétiques, 52 chaînes d'amplification, des films de vols dans l'espace de la NASA diffusés par 7 projecteurs, 6400 diapositives diffusées par 80 projecteurs sur un écran circulaire de 100 mètres.</p> <p>Richard Kostelanetz publie <i>The Theatre of Mixed Means</i>.</p> <p>Giuseppe Bartolucci et Gabriele Oriani fondent le Tecnoteatro du Teatro Stabile de Turin.</p> <p>Carmelo Bene présente au <i>Festival del cinema</i> de</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|--|--|------------|------------------------------|---|
| | | | | | | <p>Venise son premier long-métrage <i>Nostra signora dei Turchi</i>.</p> <p>Luciano Giaccari organise à Varèse le festival de théâtre expérimental <i>24 ore di no stop theatre</i>, dans lequel il conçoit l'installation vidéo <i>Televisione come memoria</i>.</p> |
| 1969 | <p>La mission nord-américaine <i>Apollo 11</i> guidée par Neil Armstrong débarque sur la Lune (21 juillet).</p> <p>Une bombe explose au siège de la Banca dell'Agricoltura à Piazza Fontana à Milan. C'est le début des "années de plomb" ou de la "stratégie de la tension" (12 décembre).</p> <p>L'anarchiste Giuseppe Pinelli, accusé de l'attentat de Piazza Fontana, tombe de la fenêtre de la</p> | <p>Luca Ronconi et la compagnie Comunità dell'Emilia Romagna présentent le spectacle <i>Orlando Furioso</i> à Spoleto (<i>Festival dei due mondi</i>, Chiesa di San Nicolò).</p> | <p>L'Odin Teatret présente <i>Ferai</i> à la Biennale de Venise (XXVIII Festival internazionale del teatro, Foyer della Galleria del Teatro La Fenice, 30 septembre).</p> <p>Le Living Theatre présente <i>Paradise Now</i> à Turin, (Teatro Alfieri, 20 octobre).</p> | | | <p>Carlo Quartucci et Roberto Lerici présentent <i>Il lavoro teatrale</i>, fondé sur la manipulation d'une bande sonore enregistrée à la Biennale de Venise (XXVIII <i>Festival internazionale del teatro</i>, Teatro di Palazzo Grassi, 1 octobre).</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|---|--|--|--|---|
| | préfecture de police de Milan pendant qu'il est interrogé par le commissaire Calabresi. | | | | | |
| 1970 | Première assemblée du Mouvement des journalistes démocrates pour la liberté de l'information (Rome). | Institution de la Faculté Displine dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo (DAMS) à l'Università di Bologna (Bologne). F. Enriquez est directeur du Teatro Stabile de Turin (→ 1972). | <i>Pantagruel</i> de Jean-Louis Barrault et <i>Ferai</i> de 'Odin Teatret à Parme (<i>Festival internazionale del Teatro Universitario</i>). | Diffusion du magnéscope Sony U-Matic avec bande magnétique de 3/4". Diffusion de la version commerciale du Mellotron, le premier échantillonneur sonore électronique. Il reproduit le son de plusieurs instruments par des bandes magnétiques. Création du premier <i>personal computer</i> , l'Altair 8800. | Exposition <i>Gennaio 1970, III biennale internazionale della giovane pittura. Comportamenti Progetti Mediazioni</i> , dirigée par Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Andrea Emiliani et Tommaso Trini : présentation des vidéos de performances (Bologne Museo Civico, 31 janvier-28 fevrier.) | Mario Ricci tourne pour la Rai la version télévisée de son spectacle <i>Re Lear</i> . |
| 1971 | Luchino Visconti réalise le film <i>Morte a Venezia</i> d'après Thomas Mann. | Cralo Quartucci fonde Camion. | J.Svoboda est scénographe de <i>Il dramma sospeso di Woyzeck</i> pour la mise en scène de Virginio Puecher, co-production de la Piccola Scala et du Teatro Stabile de Turin (Milan, 5 mars). | Telebiella, la première chaîne privée italienne, commence ses émissions. | Anna Lajolo, Guido Lombardi et Alfredo Leonardi forment à Rome le collectif militant Videobase. | |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|---|---|--|---|---|
| | | | Robert Wilson présente <i>Deafman Glance</i> à Rome, (Premio Roma, Teatro Eliseo, 27 avril). | | | |
| 1972 | <p>Assassinat du commissaire Calabresi (1 Milan, 17 mai).</p> <p>Francesco Rosi réalise le film d'enquête <i>Il caso Mattei</i> sur Enrico Mattei, décédé mystérieusement en 1962.</p> <p>Bernardo Bertolucci réalise le film scandaleux <i>Ultimo tango a Parigi</i>.</p> | <p>F.Enriquez directeur du Teatro de Roma (→ 1976)</p> <p>Federico Tiezzi, Sandro Lombardi et Marion D'Amburgo fondent la compagnie Il Carrozone, qui se fait remarquer avec le spectacle <i>La donna stance incontra il sole</i> (Florence, Galleria Schema, 7 novembre).</p> <p>Giuliano Vasilicò monte <i>Le 120 giornate di Sodoma</i> (Rome, Beat 72, 16 novembre).</p> <p>Giorgio Strehlet monte <i>Re Lear</i> de Shakespeare (Milan, Piccolo Teatro).</p> | J. Svoboda réalise les effets de lumière et couleurs pour <i>Prometeus ou le poème du feu</i> de Alexander Skrjabin à partir des indications de l'auteur, (Milan, Teatro alla Scala, 25 octobre). | <p>Commercialisation du premier magnétoscope domestique à couleur et à cassettes vidéo par Philips avec standard VCR.</p> <p>Terme d'échéance de la convention entre l'Etat et la Rai.</p> | <p>L. Giaccari rédige la <i>Classification des méthodes d'utilisation de la bande vidéo dans les arts</i>.</p> <p>Lora Bonora fonde dans le cadre de la Galleria Civica d'Arte Moderna de Ferrara le Centro Video Arte di Palazzo dei Diamanti</p> <p>Maria Gloria Bicocchi fonde à Florence le centre de production et diffusion d'art vidéo Art/Tapes/22.</p> | <p>Au Teatro Stabile di Torino, Tino Buazzelli monte une version de <i>Six personnages en quête d'auteur</i> en situant l'action sur le plateau de tournage d'une télévision (Turin, Teatro Valdocco, 29 janvier).</p> <p>Encore au Stabile di Torino, F. Enriquez crée le spectacle littéraire-cinématographique <i>Il Vangelo secondo Borges</i> (Turin, Teatro Gobetti, 2 février).</p> <p>Pour la Rai, Giorgio Strehler tourne l'adaptation télévisuelle de <i>Nel fondo</i> de Maxime Gorki et Giancarlo Nanni celle de <i>A come Alice</i>.</p> |
| 1973 | Federico Fellini réalise le film <i>Amarcord</i> . | Première édition du Festival di Salerno, <i>Incontro/Nuove tendenze</i> , où Giuseppe Bartolucci | | | | Memé Perlini crée <i>Pirandello chi?</i> dans lequel il reconstruit la grammaire |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|---|---|---|--|---|
| | | introduit le concept de <i>teatro-immagine</i> . | | | | cinématographique par la lumière (Rome, Beat 72, 13 janvier). La Rai diffuse <i>La rappresentazione della terribile caccia alla Balena Bianca Moby Dick</i> de Carlo Quartucci (Secondo Programma, du 17 mars qu 14 avril). |
| 1974 | La Démocratie Chrétienne promeut un référendum pour supprimer la loi d'institution du divorce, mais la majorité des Italiens s'exprime à faveur de la loi (12-13 mai). Une bombe explose dans la Piazza della Loggia à Brescia pendant une manifestation de syndicats (28 mai). Une bombe explose dans la voiture n° 5 du train Rome-Munich Italicus (4 août). | Sisto Dalla Palma fonde à Milan le Centro di Ricerca per il Teatro (CRT). Giorgio Strehler monte <i>La cerisaie</i> de Tchekhov (Milan, Piccolo Teatro). | R. Wilson présente <i>A Letter for Queen Victoria</i> , Spoleto, Festival, dei Due Mondi, Teatro Caio Melisso, 15 juin. | La Corte Costituzionale déclare la légitimité des chaîne télévisuelles privées locales. | | Au Teatro Stabile di Roma F. Enriquez monte <i>Kasimir e Karoline</i> de Von Orvath dans l'espace d'un chapiteau de curque où il projette des images cinématographiques (Rome, Teatro Circo, janvier). Giuliano Scabia explique dans <i>Sipario</i> son travail d'animation théâtrale menée en se servant aussi de la vidéo (janvier). |
| 1975 | Assassinat de Pier Paolo Pasolini (Ostia, Rome, 2 novembre). | Giuseppe Bartolucci observe la mutation du milieu expérimentale et | Le <i>Festival internazionale del teatro</i> de la Biennale de Venise est dirigé par L. | Invention du premier jeu vidéo commercial appelé PONG : il s'agit d'un | L. Giaccari documente la <i>Rassegna di Salerno</i> et le <i>Festival del teatro</i> à | La Rai diffuse la version télévisée d' <i>Orlando furioso</i> réalisée par Luca |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|---|--|---|---|--|
| | | définit le nouvelle tendance de la <i>postavanguardia</i> . | Ronconi : deux mois de spectacles et séminaires. Participation de Andrej Serban de La Mama de New York, Living Théâtre avec <i>Meditazioni sul masochismo politico</i> , <i>La torre del denaro</i> , Grotowski avec <i>Apocalypsis cum figuris</i> , Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine avec <i>L'age d'or</i> , Meredith Monk avec <i>Education of the Girlchild</i> . | simulateur du jeu du tennis de table. Promulgation de la loi n° 103, 14 avril 1975, qui réforme la Rai en la situant sous le contrôle direct du Parlement. | Chieri. Fondation du Collettivo di Comunicazione Militante (Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Ettore Pasculli, Paolo Rosa) à Milan (→ 1979). | Ronconi (du 16 février au 16 mars). Troisième cycle des comédies qu'Eduardo De Filippo réalise pour la télévision (→ 1976). |
| 1976 | Une nouvelle vague de protestation étudiante monte dans les universités. Le festival musical <i>VI festa del Proletariato Giovanile</i> organisé par la revue alternative <i>Re Nudo</i> et par plusieurs organisations culturelles et politiques se transforme en une révolte des jeunes contre le comité d'organisation (Milan, Parco Lambro, 26-30 juin). | Giorgio Barberio Corsetti, Alessandra Vanzi et Marco Solari forment la compagnie Gaia Scienza (→ 1984). | Le Living Theatre présente <i>Sette meditazioni sul sadomasochismo politico. Dalla eredità di caino</i> (Milan, Crt). <i>Paolo Bortoluzzi concerto danza</i> de Petr Weigl et J. Svoboda (Milan, Teatro Lirico, 14 avril). | | Séminaire <i>Art, Artists and the Media</i> avec Marshall McLuhan, Richard Kriesche, Peggy Gale, Wulf Herzogenrath à la Biennale de Venise. | Pour le Teatro Stabile di Roma F. Enriquez monte <i>Sipario ducale</i> d'après Volponi, où il utilise des images cinématographiques et un tournage en direct sur le plateau (Jesi, Teatro Pergolesi, 27 mars). |
| 1977 | La protestation étudiante et ouvrière explose. En février, Luciano Lama, e secrétaire du syndicat communiste est | L. Ronconi et Gae Aulenti mènent le "Laboratorio di Prato" (→ 1978). | M. Monk présente <i>Anthology</i> et <i>Small Scroll</i> à Milna (Crt, du 14 au 18 octobre). | La Rai commence les émissions en couleurs par le système PAL. | Pierre Boulez fonde l'IRCAM à Paris. | La Rai diffuse <i>Bene! Quattro modi diversi di morire in versi</i> que Carmelo Bene avait |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|---|---|--|------------------------------|--|
| | contesté à l'Université de Rome. | Bonnie Marranca consacre un ouvrage au <i>theatre of images</i> . | <p>Andrej Serban présente <i>As you like it</i> et <i>Frammenti di una trilogia. Elettra. Troiane. Medea</i> au <i>Festival Internazionale di Taormina</i>.</p> <p>R. Wilson et C. Knowles présentent <i>Dialog/Network</i> à Florence (Rondò di Bacco).</p> <p>A Bergamo (Lombardie) on organise le festival <i>Scambi Teatrali - Atelier Internazionale del Teatro di Gruppo</i>, avec au nombre de compagnies internationales dont l'Odin et le Teatr Laboratorium.</p> <p>J. Grotowski et le Teatr Laboratorium animent un atelier pour acteurs au Crt de Milan du 19 octobre au 20 novembre.</p> | <p>Diffusion des premiers <i>personal computers</i> (Apple II, Commodore, RadioShack).</p> <p>Présentation aux Etats-Unis de la console pour jeux vidéo ATARI 2600. Parmi les jeux dont elle dispose, Pac Man et Space Invaders.</p> | | <p>tourné en 1974 (27 et 28 janvier).</p> <p>La Rai diffuse <i>Mistero Buffo</i> de Dario Fo.</p> <p>Quatrième et dernier cycle de comédies qu'Eduardo De Filippo réalise pour la télévision (→ 1981).</p> |
| 1978 | Enlèvement et assassinat de Aldo Moro, le secrétaire du | Les rencontres internationales de Padula | Teatr Cricot avec <i>La classe morte</i> au Crt de Milan et au | Diffusion du standard d'enregistrement et | | |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|---|--|---|---|--|
| | <p>parti de la Démocratie Chrétienne, par les terroristes des Brigades Rouges (16mars-9 juin).</p> <p>La Démocratie Chrétienne promeut un référendum pour supprimer la loi qui permet et règle l'avortement : les Italiens s'expriment de manière favorable à la loi (11-12 juin).</p> | <p><i>Teatro Spazio Ambiente</i> marquent la crise du mouvement de la <i>post-avanguardia</i>.</p> <p>Mario Martone fonde la compagnie Falso Movimento.</p> <p>Giorgio Strehler monte <i>La tempête</i> de Shakespeare (Milan, Piccolo Teatro).</p> | <p>Rondò di Bacco de Florence.</p> <p>R.Wilson et Lucinda Childs avec <i>I was sitting on my patio this guy appeared I Thought I was hallucinating</i>, Piccolo Teatro, Milan.</p> <p>Colloque <i>Brecht in Italia</i> organisé par Giorgio Polacco, Edoardo Sanguineti, Eugenio Bonaccorsi, Gênes , Festa dell'Unità à.</p> <p>Exposition <i>L'epoca di Weimar</i> avec des rencontres sur Piscator et Brecht, Palazzo delle Stelline, Milan.</p> | <p>reproduction de la bande magnétique vidéo VHS.</p> <p>Diffusion en Europe de la console pour jeux vidéo Philips Videopack.</p> | | |
| 1979 | <p>Projet <i>Parco centrale</i> à Rome par l'assesseur à la culture communiste Renato Nicolini : cinq lieux qui entourent Rome aménagés par les architectes Purini et Staderini pour danser,</p> | | | <p>Débuts des émissions de la troisième chaîne de la Rai, <i>Terzo Programma</i>. Le Fairlight CMI est mis sur le marché : c'est le premier système musical numérique commercial.</p> | <p>Festival <i>Video '79</i>, sur l'art vidéo organisé par Alessandro Silj et Maria Gloria Bicocchi (Rome).</p> | <p>La compagnie Magazzini Criminali Prod. présente le spectacle <i>Punto di rottura</i>.</p> <p>Giancarlo Pavanello publie dans <i>Sipario</i> une</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|------------|--|--|---|---|
| | <p>écouter des concerts, voir du théâtre, du cinéma et de la vidéo.</p> <p>A la Biennale de Venise, le critique d'art Achille Bonito Oliva défend le nouveau mouvement artistique de la Transavanguardia.</p> <p>Le philosophe français Jean-François Lyotard publie l'ouvrage <i>La condition postmoderne</i>.</p> <p>Achille Bonito Oliva introduit la notion de "post-critique".</p> | | | | | <p>enquête sur l'audiovisuel au théâtre (février-mars).</p> <p>Giuseppe Bartolucci organise <i>Passaggio a sud-ovest. Freddo/caldo alle origini della tragedia</i>, colloque et festival organisé qui marque l'alliance entre le théâtre expérimental et les mass-média (Caserta, Reggio, du 22 au 24 juin).</p> <p>Michele Sambin crée la performance <i>Il tempo consuma</i> (Venise, Galleria Il Cavallino).</p> |
| 1980 | <p>Umberto Eco publie le roman <i>Il nome della rosa</i> (Milano, Bompiani).</p> <p>Pier Vittorio Tondelli publie les récits <i>Altri libertini</i> (Milano, Feltrinelli).</p> <p>Une bombe explose dans la salle d'attente de la gare de Bologne en tuant quatre-vingt personnes (2 août).</p> | | <p>Teatr Cricot avec <i>Wielopole Wielopole</i> au CRT de Milan.</p> <p><i>Incontri internazionali arte-teatro/1 Italia-California</i> organisé par Enzo Bargiacchi et Giuseppe Bartolucci. Pistoia, Teatro Manzoni, 7-11 mai.</p> <p>J. Svoboda scénographe</p> | <p>Philips et Sony présentent le standard <i>compact disc</i> pour le son.</p> <p>La multinationale Mattel produit la console pour jeux vidéo Intellivision.</p> | <p>Vittorio Fagone dirige l'exposition, <i>Mixed media</i>, Capo D'Orlando (Messina), décembre 1980-janvier 1981.</p> | <p>la compagnie Magazzini Criminal Prod. présente <i>Crollo nervoso</i>, dans lequel l'ordinateur devient un véritable personnage qui se manifeste par une voix-off et par des écrans de moniteurs (Florence, Teatro dell'Affratellamento, 30 avril).</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--------------------------|---|--|--|--|--|
| | | | pour <i>Il mandarino meraviglioso</i> de Bela Bartok, mise en scène de Roland Petit (Milan, Teatro alla Scala, 9 avril). | | | |
| 1981 | | | Svoboda scénographe pour <i>Il lago dei cigni</i> de Cajkovskij, avec les corégraphes de Nicolas Beriozoff, Marius Petipa, Piotr A Gusev, (Milan, Teatro alla Scala, 18 décembre). | Fondation aux Etats-Unis de MTV, la première chaîne de télévision spécialisée dans la diffusion de "musique à voir". | L. Giaccari documente le festival <i>Paesaggio metropolitano</i> à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna à Rome | Giuseppe Bartolucci organise le festival <i>Paesaggio Metropolitano – Arti/Teatro – Nuova Performance/Nuova Spettacolarità</i> qui marque l'affirmation du mouvement de la <i>nuova spettacolarità</i> (Rome, Galleria d'Arte Moderna, 8 janvier – 1 mars). Carmelo Bene réalise la <i>Lectura Dantis</i> de la tour des Asinelli à Bologne, à l'occasion du premier anniversaire du massacre de la gare (Bologne, 31 juillet). |
| 1982 | | Giancarlo Cauteruccio fonde la compagnie Krypton. | | Commercialisation du Commodore 64, le premier ordinateur personnel vendu à plusieurs millions d'exemplaires. | Paolo Rosa, Leonardo Sangiorgi et Fabio Cirifino transforment le Laboratorio di Comunicazione Militante, qui devient le Studio | A l'exposition <i>Zone calde</i> , présentation des vidéos des Magazzini Criminali accompagnées par des rencontres avec les artistes du groupe et les |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|--|--------------------------|------------|---------------------------------------|------------|------------------------------|---|
| | | | | | Azzurro. | <p>critiques Manzella, Bolelli, Solmi Franco, Bonfiglioli, Quadri, Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 28-30 janvier. 1982,</p> <p><i>Il gatto del Cheshire – Rassegna di teorie e pratiche della simulazione,</i> festival théâtre et musique inspiré de la nouvelle ère informatique. Avec Marchingegno, Ipadò, T.P. la condizione mentale, et des critiques dont Antonio Caronia, Carlo Formenti, Cecilia Ghelli, Tomaso Kemeny, Alberto Abruzzese, Omar Calabrese, Renato Giovannoli, Giuseppe Bartolucci, Paolo Fabbri, Vittorio Fagone Milan, 20-23 mai.</p> <p><i>Hi Tec – Alta tecnologia e spettacolarità</i> manifestation organisée</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|------------|---|--|------------------------------|--|
| | | | | | | <p>par Francesco Franci et les Vritti Opera pour impliquer le public dans des jeux socialisants autour des machines, Rome, 15-31 mai.</p> <p><i>Mode/modi 80</i>, festival organisé par Giuseppe Bartolucci sur la contamination avec les mass-médias et sur le post-moderne. Section vidéo "Videoteca Ottanta" par Achille et Lorenzo Mango. Turin, 11-15 mai.</p> <p>La compagnie Falso Movimento crée le spectacle <i>Tango glaciale</i>.</p> |
| 1983 | Formation du premier gouvernement dirigé par le chef du Parti Socialiste Bettino Craxi. Celui-ci va rester à la tête du pays jusqu'à 1987. | | <p>Jan Fabre au festival Inteatro avec <i>Questo è teatro come ci si doveva aspettare di prevedere</i>, Polverigi.</p> <p>Falso Movimento présente <i>Tango Glaciale</i> au théâtre La Mama, New York, 17 mai</p> | <p>L'industrie musicale adopte le MIDI, un protocole de communication et contrôle pour lier les ordinateurs et les synthétiseurs.</p> <p>Jaron Lanier et Thomas Zimmerman fondent la VPL Research pour développer et exploiter des</p> | | <p>Festival <i>Dopo la tempesta. Documenti '83</i> présente une section nationale de théâtre et une section internationale de vidéo, Milan, Crt, 13-30 mai.</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|--|---|---|------------------------------|--|
| | | | | outils matériels et logiciels permettant l'immersion dans des univers numériques. | | |
| 1984 | Mort soudaine et inattendue d' Enrico Berlinguer, secrétaire charismatique du Parti Communiste Italien (11 juin). | Fondation du <i>Premio Opera Prima de Narni</i> par Giuseppe Bartolucci. | <p>Teatro Festival de Parma est consacré au théâtre allemand est accueille Ljubimov avec une leçon sur "L'art de la'cteur comme liberté".</p> <p>Cycle de huit spectacles du Tanztheater de Pina Bausch présenté à la Biennale de Venise.</p> <p>Festival consacré au théâtre italien à La Mama de New York, intitulé <i>Benvenuto</i> : Falso Movimento présente <i>Otello</i> (6-23 septembre) , Krypton <i>Eneide</i> (26 septembre-7 octobre) et la Gaia Scienza <i>Cuori strappati</i> (10-21 octobre). Le festival est organisé par Tomas Arana de Falso Movimento.</p> | La Nasa lance le programme de recherche VIVED sur les réalités virtuelles. | | <p>Le Festival <i>Sussurri e Grida</i> au Teatro Out Off rasente une section de vidéos de Gaia Scienza, Valdoca, Teatro Studio, Marcantonio Graffeo, (Milan, Out Off, Club Teatro).</p> <p>Festival <i>Senzaorbita</i> – <i>Nuove sensibilità teatrali</i> par Carlo Infante avec entre autres la Societas Raffaello Sanzio (Rome, Spaziozero).</p> <p>Festival <i>Orizzonti magnetici. Spostamenti progressivi del piacere teatrale</i> avec Gaia Scienza, Teatro Uowo, Padiglione Italia et Societas Raffaello Sanzio, Narni.</p> <p>Festival <i>Ucronie</i>, organisé par Antonio Caronia sur</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--------------------------|---|--|------------|------------------------------|---|
| | | | | | | <p>le croisement entre le théâtre et la science-fiction. Conférences, spectacles, vidéos avec les Albe di Verhaeren, Tico-Teatro, Teatro dell'Elfo, Teatro del Sole. Bagnacavallo, Teatro Goldoni.</p> <p><i>Attori drammaturgia tecnologia. Progetto speciale ricerca</i>, projet organisé par le Teatro di Roma et dirigé par Giuseppe Bartolucci. Présentation d'expériences italiennes, de reprises et premières de spectacles, et quatre rencontres avec des artistes et des critiques., Teatro Argentina, Teatro Flaiano, Galleria d'Arte moderna, 10-29 septembre.</p> |
| 1985 | | 2° Premio Opera Prima de Narni. Le jury composé par Giuseppe Bartolucci, Giorgio Sebastiano Brizio, Franco Cordelli, Titti Danese, Nicola | Edition du <i>Carte di Atlante III Incontro internazionale di teatro sul lago</i> sur la scène flamande. | | | La compagnie Krypton présente le spectacle <i>Angeli di luce</i> (Prato, Teatro Fabbricone, février). |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|--|--------------------------|--|---------------------------------------|------------|------------------------------|--|
| | | <p>Garrone, Maurizio Grande, Carlo Infante, Gianni Manzella, Lorenzo Mango, Marco Palladini, Velia Papa décide d'attribuer le prix à Sosta Palmizi, à Fabrizio Monteverde, et à la compagnie T.I.R.</p> <p>Giorgio Barebri Corsetti fonde une compagnie qui porte son nom.</p> | | | | <p>La compagnie Giorgio Barberio Corsetti et le Studio Azzurro créent <i>Prologo a diario segreto contraffatto</i> (Rome, Teatro La Piramide).</p> <p>Première édition de la section vidéo du Premio Opera Prima de Narni : prix gagné par Raffaello Sanzio avec <i>Romolo und Remo</i>.</p> <p>Festival <i>Machina – Teatro Tecnologia Rappresentazione</i> organisé à Ivrea di 24 mai au 2 juin sur l'entrée des technologies dans le théâtre. Trois sections : <i>Nuove contaminazioni</i> sur la rencontre ordinateur/spectacle; <i>Scene e ingegni</i> sur les machines théâtrales du présent et du passé; <i>Macchinazione</i>, l'invitation aux artistes à produire des performances.</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|------------|--|---|------------------------------|--|
| | | | | | | <p>Fondation du Festival <i>Riccione TTVV</i> par Franco Quadri, Riccione.</p> <p>La compagnie Taroni-Cividin présente le spectacle <i>Splatter. Filmopera in 14 sequenze</i> (Milan, CRT, 9 juillet).</p> <p>Publication du dossier "Théâtre et technologies : la scène peuplée d'écrans" par la revue canadienne <i>Jeu- Cahiers de théâtre</i>.</p> |
| 1986 | Accident catastrophique à la centrale nucléaire de Tchernobyl en Union Soviétique (26 avril). | | Krypton présente <i>Aurora Elettronica</i> et <i>Angeli di luce</i> au Festival Ars Electronica, Linz. | En Italie, naissance du premier réseau d'Internet public, McLink. | | <p>Première édition des rencontres FAUST (Forum des arts de l'univers scientifique et technique), où on organise un colloque sur les transformations des arts part rapport aux technologies nouvelles, Toulouse, Octobre.</p> <p>Memé Perlini monte une nouvelle édition de <i>Pirandello chi?</i> et réalise sa version télévisée .</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|------------|--|------------|---|---|
| | | | | | | La compagnie Giorgio Barberio Corsetti et le Studio Azzurro créent <i>correva come un lungo segno bianco</i> (Rome, Villa Borghese). |
| 1987 | Par un référendum sur le financement et la localisation des centrales nucléaires, les Italiens provoquent en réalité l'arrêt de la production d'énergie atomique. | | Giorgio Barberio Corsetti et Studio Azzurro présentent <i>La camera astratta</i> et les Magazzini Artaud, <i>una tragedia</i> au festival Documenta 8, Kassel. | | | La compagnie Magazzini monte <i>Com é</i> de Beckett (Modène, Teatro Storchi, 10 janvier). La compagnie Giorgio Barberio Corsetti et le Studio Azzurro créent <i>La camera astratta : opera video</i> (Kassel, Documenta 8, Salzmannfabrik, 13 juin). Valentina Valentini publie les deux volumes de l'ouvrage <i>teatro in immagine</i> (Roma, Bulzoni). |
| 1988 | | | Svoboda est scénographe pour <i>L'angelo azzurro</i> de Roland Petit (Milan, Teatro alla Scala, 4 octobre) | | Premier <i>Festival des Arts Electroniques</i> , Rennes, 28 mai – 5 juin. | Valentina Valentini édite un ouvrage consacré aux spectacles réalisés par Corsetti et le Studio Azzurro : <i>La camera astratta : tre spettacoli tra</i> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|---|---------------------------------------|--|--|---|
| | | | | | | <p><i>teatro e video</i> (Milano, Ubulibri).</p> <p>Giorgio Strehler commence la réalisation de son projet <i>Faust/Frammenti</i> Piccolo Teatro avec la collaboration de J-Svoboda. Le projet va donner lieu à deux spectacles <i>Parte Prima</i> et <i>Parte Seconda</i> présentées au cours des saisons 1988/89, 1989/90, 1990/91 (Milan, Piccolo Teatro).</p> |
| 1989 | La chute du mur de Berlin marque l'écroulement des systèmes communistes de l'Europe de l'Est (Berlin, 9 novembre). | L.Ronconi directeur du Stabile de Torino (→ 1994) | | <p>A Genève, Tim Berners-Lee développe l'idée et les technologies du <i>world wide web</i>.</p> <p>En Italie, naissance ses réseaux publics d'Internet Agorà et Galactica.</p> | Jeffrey Sahw crée le prototype de l'installation interactive <i>The Legible City</i> . | <p>Giacomo Verde invente la forme du <i>teleraconto</i>.</p> <p>Carmelo Bene lance son projet <i>La ricerca impossibile</i> pour la Biennale de Venise.</p> <p>Giorgio Strehler entreprend son projet <i>Faust, frammenti</i>, avec la collaboration de Josef Svoboda (→ 1992)</p> |
| 1990 | | Giorgio Strehler et Jack | | | | |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|--|--|--|------------------------------|--|
| | | Lang fondent L'Union des Théâtres d'Europe. | | | | |
| 1991 | Le XX congrès du Parti Communiste Italien détermine la naissance de deux formations politiques nouvelles le Parti Démocrat de Gauche (PDS) et le Parti de la Réfondation Communiste (PRC). | Strehler attaqué par son ancien collaborateur Luigi Lunari | | Dans le monde, il y a 600.000 de <i>host</i> Internet, dont 100.000 en Europe et presque 3000 en Italie. La technologie du <i>web</i> devient publique. | | Marco Sciacaluga monte au Teatro Stabile di Genova <i>Il re cervo</i> de Carlo Gozzi, en utilisant des moniteurs et en reproduisant l'esthétique postmoderne (Teatro Stabile, Gênes). Même si venant d'un parcours différent et en travaillant dans un autre contexte, Elio De Capitani et Ferdinando Bruni choisissent une solution scénique semblable pour <i>Resti umani</i> de Fraser (Teatro di Porta Romana, Milan, 21 octobre). |
| 1992 | L'opération "Mani pulite" menée par la magistrature milanaise démasque la corruption diffuse des partis politiques italiens et conduit à l'écroulement du système politique de la première république. Le juge Giovanni Falcone, engagé dans la lutte contre | Strehler et le Piccolo Teatro sont impliqués dans une enquête sur des détournements présumés de fonds de la Communauté Européenne. | Svoboda scénographe pour <i>La traviata</i> de Giuseppe Verdi, mise en scène de Henning Brockhaus, Macerata, Sferisterio. Le spectacle a beaucoup de résonance et il est repris en 2003. | | | Krzysztof Zanussi monte <i>Il presidente</i> où la réflexion sur le pouvoir de la télévision se combine avec l'usage scénographique d'un mur de moniteurs (Florence, Teatro Nicolini, octobre). Giancarlo Nanni monte <i>Alberto Moravia</i> de |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|---|--|---------------------------------------|--|--|--|
| | <p>la mafia, et son escorte sont tués (Capaci, Palerme, 23 mai).</p> <p>Le juge Paolo Borsellino, engagé dans la lutte contre la mafia, est tué avec son escorte (Via d'Amelio, Palerme, 19 juillet).</p> | | | | | <p>Roberto Lerici, où projette des images et des textes (Rome, Teatro Il Vascello, 7-9 février).</p> <p>La revue <i>Teatro in Europa</i> publie un dossier sur la relation entre vidéo et théâtre.</p> |
| 1993 | <p>Une bombe explose à Florence en tuant cinq personnes (Via dei Georgofili, 27 mai).</p> <p>Une autobombe explose à Milan et tue cinq personnes (Via Palestro, Milan, 27 juillet).</p> | | | <p>Dans le monde, il y a 2.000.000 de <i>host</i> Internet, dont 500.000 en Europe et 18.000 en Italie.</p> <p>Le CERN de Genève rend disponible <i>opensource</i> la technologie <i>world wide web</i>.</p> <p>Le langage html est disponible.</p> <p>Naissance de <i>Allweb</i>, le premier moteur de recherche pour le web.</p> | <p>Plusieurs artistes italiens publient le manifeste pour un art du virtuel <i>Itinerario pilota in cinque punti per una nuova cartografia del reale</i> (Milan, Fondazione Mudima, 14 janvier).</p> | |
| 1994 | <p>Le nouveau parti de Silvio Berlusconi gagne les élections, et l'entrepreneur forme son premier gouvernement.</p> | <p>Luca Ronconi directeur du Teatro Stabile de Roma (→ 1998)</p> | | <p>Marc Andreessen et Jim Clark développent Netscape, qui va devenir le <i>browser</i> le plus diffusé.</p> <p>Naissance de Yahoo.</p> | | <p>Robert Lepage crée <i>Les sept branches de la rivière Ota</i>.</p> <p>Peter Sellars monte <i>Le marchand de Venise</i> de</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|------------|--|---|--|---|
| | | | | | | Shakespeare. |
| 1995 | | | Le Living Theatre présente <i>Anarchia</i> de Hanon Reznikov et <i>Mysteries and smaller pieces</i> , (Rome, Teatro Il Vascello, 30 mai - 4 juin). | Diffusion des <i>ISP (Internet Service Provider)</i> : les particuliers peuvent donc accéder au réseau. <i>Il Manifesto</i> est le premier quotidien italien <i>online</i> . | Le Studio Azzurro crée sa première installation interactive <i>Tavoli – Perché queste mani mi toccano?</i> . Christa Sommerer et Laurent Mignonneau commencent leur installation <i>Intro Act</i> , où le spectateur devient le générateur d'un univers virtuel autonome et imprévisible. | Giorgio Barberio Corsetti monte son <i>Fauts</i> électronique au CRT (Milan, mars). Fabio Bruschi devient le directeur du <i>Riccione TTV</i> qu'il cherche à innover. Claudio Longhi monte avec Marisa Fabbri le texte multimédia <i>Democrazia (Lia e Rachele)</i> de Andrea Balzola (Rome, janvier). |
| 1996 | Après de nouvelles élections, la coalition du centre-gauche, guidée par Romano Prodi, forme le gouvernement. | | Le <i>Riccione TTVV</i> consacre une section monographique à Peter Sellars. | <i>La Repubblica</i> et <i>Il Sole 24 Ore</i> commencent la publication des éditions électronique en réseau. | | Rag-Doll monte le premier spectacle italien se servant de l'Internet (Rome, Teatro Il Vascello, janvier). Présentation à la Fiera Milia de Cannes du Cd-Rom <i>The Digital Kabuki Encyclopedia</i> . Giardini Pensili réalise son projet sur le numérique multimédia <i>Metrodora</i> (Univesrità di |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|--|---------------------------------------|--|------------------------------|---|
| | | | | | | Bologna – Teatro LA Soffitta, Bologne, 30 avril-5 mai) |
| 1997 | Dario Fo reçoit le Prix Nobel pour la littérature. | Décès de Giorgio Strehler. Antonio Calbi lance le festival Teatri 90 à Milan (→ 1999) : affirmation d'une nouvelle génération d'artistes expérimentaux. | | John Barger invente le terme <i>web log</i> qui va ensuite devenir <i>blog</i> . | | La Societas Raffaello Sanzio met en scène <i>Giulio Cesare</i> en utilisant sur scène des technologies médicales. Le Studio Azzurro monte l'opéra <i>The Cenci</i> en se servant d'un dispositif interactif (Londres, Alemida Theatre). Marco Paolini raconte à la télévision son <i>Racconto del Vajont</i> et obtient un succès extraordinaire et inattendu (Rai Due, 9 octobre). La compagnie Masque Teatro obtient le <i>Premio Riccione TTV</i> pour la production avec la vidéo <i>La passaggiata dello schizo</i> . |
| 1998 | | Roberta Biagiarelli et | P. Sellars présente six | Accélération de la | | Giancarlo Nanni organise |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--------------------------|---|--|---|--|---|
| | | <p>Simona Gonella montent le récit <i>A come Srebrenica</i>.</p> | <p>représentations de <i>Peony Pavilion</i>, Rome, Festival Romaeuropa.</p> <p>R. Lepage présente <i>Les aiguilles et l'opium</i>, Milan, Crt, septembre, Rome, Festival Romaeuropa, Teatro Il Vascello, 15-18 octobre .</p> <p>Le Théâtre Ubu de D. Marleau présente <i>Les trois derniers jours de Fernando Pessoa</i>, Rome Festival Romaeuropa Teatro Il Vascello 21-23 octobre.</p> <p>J.Fabre présente <i>The very seat of honour</i> et <i>Une femme normale à en mourir</i>, Rome, Teatro Il Vascello.</p> | <p>diffusion de l'Internet en Italie.</p> <p>Fondation du moteur de recherche Google.</p> | | <p>au Teatro IL Vascello le festival <i>L'orizzonte è rosso</i>, dans lequel il envisage une nouvelle vague d'hybridation technologique du théâtre.</p> <p>Andrea Balzola, Giacomo Verde et Anna Maria Monteverdi commencent à concevoir le orhjet de récit interactif et hypertextuel <i>Storie mandaliche</i> (→ 2005).</p> |
| 1999 | | <p>L. Ronconi directeur du Piccolo Teatro de Milano</p> <p>M. Martone directeur du Teatro di Roma (→ 2000)</p> <p>Giorgio Barberio Corsetti directeur de la section</p> | | <p>Diffusion de masse de l'Internet en Italie.</p> | <p>Organisation de l'exhibition <i>Techne. Tra arte e tecnologia: viaggio nel mondo delle video installazioni</i>, (Spazio Oberdan, Milan, 19 novembre – 27 février 2000).</p> | <p>La compagnie Motus obtien le prix pour la production du <i>Riccione TTV</i>.</p> <p>Giacomo Verde, Andrea Balzola, Anna Maria Monteverdi fondent</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--|---|---|--|------------------------------|---|
| | | théâtrale de la Biennale de Venie (→ 2002). | | | | l'association ZoneGemma. Davide Vanturini et Renzo Boldrini montent le conte numérique <i>Storie Zip</i> . |
| 2000 | | Démissions de Mario Martone de la direction du Teatro Stabile di Roma, 3 novembre. Luca Ronconi devient le directeur du Piccolo Teatro di Milano. Ascanio Celestini obtient le Prix Ubu en tant que meilleur nouveau narrateur. | | 1.000.000 de <i>host</i> en Italie : le pays est parmi les dix premiers du monde pour l'utilisation du réseau. | | La compagnie Teatrino Clandestino obtient le prix pour la production du <i>Riccione TTV</i> . Marcello Cotugno monte sa pièce <i>Anatomia della morte di...</i> (Rome, Teatro Argentina, juillet). |
| 2001 | Deuxième gouvernement Berlusconi (→ 2006). Désordres et répression à l'occasion du G8 organisé à Gênes. Attentat aux Tours Jumelles, New York, 11 septembre. | Mario Martone démissionne de la direction du Teatro Stabile di Roma. | J.Svoboda participe à la table ronde "Shakespeare & Shakespeare" organisée par Franco Quadri à la Biennale de Venise dirigée par Giorgio Barberio Corsetti. | Jimmy Wales fonde Wikipedia. | | La compagnie Motus entreprend le <i>Progetto Rooms</i> (→ 2003). Luca Ronconi met en scène <i>Lolita, sceneggiatura</i> (Milan, Piccolo Teatro, 22 janvier - 4 mars). ZoneGemma réalise la performance en ligne |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--------------------------|---|--|--|------------------------------|---|
| | | | | | | <i>Connessione remota</i> (Prato, Musieo Pecci, 26-26 mai). |
| 2002 | | Giorgio Albertazzi directeur du Teatro di Roma. La Societas Raffaello Sanzio entreprend son projet européen <i>Tragedia Endogonia</i> (→ 2003). Davide Enia présente le récit <i>Italia-Brasile 3 a 2</i> . | | | | La compagnie Fanny e Alexander obtient le prix pour la production du <i>Riccione TTV</i> . La compagnie Fanny e Alexander entreprend le projet <i>Ada, cronaca familiare</i> (→ 2006). |
| 2003 | | Mario Martone organise au Teatro Stabile di Napoli l'initiative <i>Petrolio</i> sur le roman éponyme de Pasolini (Naples, mars 2003 → octobre 2004). | Reprise de <i>La traviata</i> réalisée par Josef Svoboda et Henning Brockhaus en 1992 (Macerata, Sferisterio). | | | Marco Paolini crée des monologues pour l'émission télévisuelle d'information <i>Report</i> . Renzo Boldrini et Giacomo Verde réalisent le conte numérique <i>DgHamelin</i> . Teatro di Piazza e d'Occasione présente la première version du spectacle interactif <i>CCC</i> . |
| 2004 | | | | Mozilla lance Firefox. Diffusion de <i>web browser</i> | | Marco Paolini et Giuseppe Baresi réalisent |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|--|--------------------------|------------|---------------------------------------|---------------------|------------------------------|---|
| | | | | <i>open source.</i> | | <p>l'œuvre vidéo <i>Gli album</i>.</p> <p>La compagnie Teatrino Clandestino met en scène <i>Madre e assassina</i> (Modena, Teatro Storchi, février).</p> <p>Crise du <i>Riccione TTV</i> : le jury ne désigne pas le prix et lance une polémique sur la qualité des œuvres sélectionnées.</p> <p>Roberta Biagiarelli et Simona Gonella montent avec Giacomo Verde le spectacle <i>Reportage Chernobyl</i> (Castello, Pasquini, Castiglioncello, juillet).</p> <p>LA compagnie Motus entreprend le <i>Progetto L'ospite</i>.</p> <p>L'association ZoneGemma se dissout. Andrea Balzola et Anna Maria Monteverdi fondent alors Xlab Videofactory et</p> |

| | L'HISTOIRE ET LA CULTURE | LE THEATRE | LES ECHANGES THEATRAUX INTERNATIONAUX | LES MEDIAS | LES ARTS ET LES TECHNOLOGIES | LE THEATRE ET LES TECHNOLOGIES |
|------|--------------------------|------------|---------------------------------------|---|------------------------------|---|
| | | | | | | entreprennent le projet crossmédia <i>Fattoria degli anormali</i> (→2006). |
| 2005 | | | | Les <i>host</i> dans le monde sont 395.000.000, 71.000.000 en Europe, plus que 10.000.000 en Italie. Développement des solutions <i>opensource</i> . | | Fortebraccio Teatro de Roberto Latini monte le spectacle <i>Ubu incatenato</i> (Rome, Teatro Il Vascello, 19 décembre). |

***B. Liste des publications italiennes de et sur le Living Theatre,
Jerzy Grotowski, Eugenio Barba***

LIVING THEATRE

Sources

LIVING THEATRE, *Paradise now*, Torino, Einaudi, 1970

BECK, J., *La vita del teatro: l'artista e la lotta del popolo*, Torino, Einaudi, 1975

MALINA, J., *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, Milano, Ubulibri, 1982

MALINA, J., "Il Pirandello del Living (con un intervento di Hanon Reznikov)", in *Teatro e Storia*, a. VII, n° 2, ottobre 1992, pp. 341-349

BECK, J., *Theandric: il testamento artistico del fondatore del Living Theatre*, Roma, Socrates, 1994

VALENTI, C., *Conversazioni con Judith Malina: l'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Milano, Eleuthera, 1995

REZNIKOV, H., *Quattro spettacoli del Living Theatre : Il metodo zero, Anarchia, Utopia, Il complesso capitale*, Lecce, Manni, 2000

Critique et historiographie

GUERRIERI, G. (dir.), "Non siamo più attori. L'arte come vita nelle confessioni-biografie di quattro membri del Living Theatre ", in *Sipario*, a. XXIII, n° 271, novembre 1968, pp. 40-47 e 71

BARTOLUCCI, G., *The Living Theatre*, Roma, Samonà e Savelli, 1970

BARTOLUCCI, G., *The Living theatre : dall'organismo-microstruttura alla rivendicazione dell'utopia*, Roma, La Nuova Sinistra, 1971

BRECHT, S., "Open Theatre e Living Theatre. Cronache 1973", in *Biblioteca teatrale*, n° 8, 1973, pp. 1-23

ZARDO, F., "Il Living esce nel mondo", in *Sipario*, n° 353-354, ottobre-novembre 1975, pp.12-14

RUFFINI, F. (dir.), *Julian Beck, il Living Theatre*, in *Quaderni di teatro*, a. IX, n°33, agosto 1986, pp. 3-100

FELLI, G., "Il Living Théâtre alla Terza Strada (con una nota di Cristina Valenti)", in *Teatro e Storia*, a. VIII, n° 2, ottobre 1993, pp. 315-33

MONTEVERDI, A.M., *Frankenstein del Living Theatre*, Pisa, BFS, 2002

MANGO, L. (dir.), *Living Theatre : labirinti dell'immaginario, Napoli, Castel Sant'Elmo 3 luglio-28 settembre 2003*, Napoli, Morra, 2003

JERZY GROTOWSKI

Sources

- GROTOWSKI, J. *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970 [Hostelbro, Odin Teatret Forlag, 1968]
- TEATRO LABORATORIO, "Programma per *Apocalypsis cum figuris*", in *Biblioteca teatrale*, n° 3, 1972, pp. 77-87
- GROTOWSKI, J., "Il performer", in *Teatro e Storia*, a. III, n° 2, aprile 1988, pp. 163-169
- RICHARDS, T., *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, Milano, Ubulibri, 1997
- FLASZEN, L. – POLLASTRELLI, C. (dir.), *Il teatret laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969. Testi e materiali*, Pontedera, Fondazione Pontedera Teatro, 2001
- VACIS, G., *Awareness : dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, BUR, 2002
- GROTOWSKI, J., *Holiday [Swieto] : il giorno che è santo. Teatro delle fonti, preceduti da Sulla genesi di "Apocalypsis"*, ed. par C. Pollastrelli, Firenze, La Casa Usher, 2006
- FLASZEN, L., "Intorno al 1956. Rivolta e conformismo nella vita culturale polacca. Nota introduttiva, traduzione e note di Eugenio Barba", in *Teatro e Storia*, n°28, a. XXI, 2007, pp.15-56

Critique et historiographie

- BARBA, E., *Alla ricerca del teatro perduto : la proposta dell'avanguardia polacca*, Padova, Marsilio, 1965
- TEMKINE, R., *Il Teatro-Laboratorio di Grotowski*, Bari, De Donato, 1969 [Grotowski, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1968]
- MONACO WESTERSTAHL, V., *Grotowski , o della negazione*, Roma, Samonà e Savelli, 1972
- PAOLUCCI, I. – SERNESI, C., "Per la ricostruzione di alcune scene di *Apocalypsis cum figuris*", in *Biblioteca teatrale*, n° 3, 1972, pp. 101-106
- PUZNYA, K., "Un mito vivisezionato: l'Apocalisse di Grotowski", in *Biblioteca teatrale*, n° 3, 1972, pp. 88-100
- TAVIANI, F., "Del *Teatro povero*. Tesi e parentesi", in *Biblioteca teatrale*, n° 3, 1972, pp. 107-115
- MOLINARI, R. – DE MATTEIS, S. (dir.), "Jerzy Grotowski e il Teatro Laboratorium", in *Sipario*, n° 404, janvier-mars 1980
- CASINI ROPA, E. – SERAGNOLI, D. (dir.), "Intorno a 'Il performer' di Jerzy Grotowski. Testi di R. Bacci, P. Brook, F.Taviani, F.Ruffini, F.Cruciani, E. Barba", in *Teatro e Storia*, a. III, n° 2, aprile 1988, pp. 249-297
- KUMIEGA, J., *Jerzy Grotowski : la ricerca nel teatro e dopo il teatro*, Firenze, La Casa Usher, 1989 [The Theatre of Grotowski, London, Methuen, 1985]
- OSINSKI, Z., "La tradizione di Reduta in Grotowski e nel Teatro Laboratorio (con una nota di Marina Fabbri)", in *Teatro e Storia*, a. V, n° 2, ottobre 1990, pp. 259-300
- BRAMINI, S., "In margine al Teatro delle Sorgenti di Jerzy Grotowski: considerazioni di metodo", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n°33, 1999, pp. 93-156
- TAVIANI, F., "Cieslak promemoria con L'ultima intervista di Ryszard Cieslak", in *Teatro e Storia*, n° 18, a. XI, 1996, pp. 391-397
- OSINSKI, Z., "Il Centro Studi Grotowskiani e di Ricerca culturale e teatrale", in *Teatro e Storia*, n° 18, a. XI, 1996, pp. 391-397
- TAVIANI, F. (dir.), *Grotowski posdomani*, in *Teatro e Storia*, n° 20-21, a. XIII-XIV, 1998-1999, pp. 389-491

GUGLIELMI, C., "Le tecniche originarie dell'attore: lezioni di Jerzy Grotowski all'Università di Roma", in *Biblioteca teatrale*, n.s., n° 55-56, luglio-dicembre 2000, pp. 9-77

OSINSKI, Z., "Grotowski al Collège de France. Prima lezione, 24 marzo 1997", in *Teatro e Storia*, n° 22, a. XV, 2000, pp. 41-51

OSINSKI, Z., "Grotowski e la gnosi", in *Teatro e Storia*, n°25, a. XVIII, 2004, pp. 293-326

RUFFINI, F., "Grotowski: memoria e discontinuità", in *Teatro e Storia*, n°26, a. XIX, 2005, pp. 407-425

ATTISANI, A., "Tracce gnostiche nella ricerca di Grotowski", in *Il castello di Elsinore*, a. XVIII, n° 52, 2005, pp. 57-94

DEGLER, J. – ZIOLKOWSKI, G., *Essere un uomo totale : autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio, Corazzano, Titivillus, 2005*

ATTISANI, A., *Un teatro apocrifo : il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006

DE MARINIS, M., "La ricerca sul rituale nel lavoro di Grotowski", in *Teatro e Storia*, n°28, a. XXI, 2007, pp. 203-233

SAVARESE, N., "Jerzy Grotowski in *Teatro e Storia*", in *Teatro e Storia*, n°29, a. XXII, 2008, pp. 453-454

PERRELLI, F., "Un'arte verticale. Grotowski: gli ultimi anni", in *Il castello di Elsinore*, a. XXI n° 58, 2008, pp. 49-71

EUGENIO BARBA

Sources

BARBA, E. (dir.), *Il Brecht dell'Odin*, Milano, Ubulibri, 1981

BARBA, E., *La corsa dei contrari : antropologia teatrale*, Milano, Feltrinelli, 1981

BARBA, E., *Il corpo dilatato*, Roma, La Goliardica, 1985

BARBA, E., *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985 et 1990

BARBA, E., *Teatro, solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 1985, 1996 et 2000

BARBA, E., "Caballo de Plata. Seminario per danzatori coreografi", in *Teatro e Storia*, a. V, n° 2, ottobre 1990, pp. 325-356

BARBA, E., "L'azione reale (con una nota di Franco Ruffini)", in *Teatro e Storia*, a. VII, n° 2, ottobre 1992, pp. 183-202

BARBA, E. – DE MARINIS, M., "Due lettere sul pre-espressivo dell'attore, il Mimo e i rapporti fra pratica e teoria", in *Teatro e Storia*, n°16, a. IX, 1994, pp. 239-257

BARBA, E., *La canoa di carta : trattato di antropologia culturale*, Bologna, Il Mulino, 1993 et 2004

BARBA, E. - Savarese, N.(dir.), *L'arte segreta dell'attore : un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1996 et 2005

BARBA, E., *La terra di cenere e diamanti : il mio apprendistato in Polonia*, Bologna, Il Mulino, 1998

BARBA, E., "Conoscenza tacita: dispersione ed eredità", in *Teatro e Storia*, n° 20-21, a. XIII-XIV, 1998-1999, pp. 39-58

BARBA, E., *Il prossimo spettacolo*, direction de M. Schino, L'Aquila, Textus, 1999

BARBA, E. – D'Urso, Tony, *Viaggi con l'Odin / Voyages with Odin*, Milano, Ubulibri, 2000 [Brindisi, Alfeo, 1990]

- BARBA, E., "L'essenza del teatro", in *Teatro e Storia*, n° 23, a. XVI, 2001, pp. 7-25
- BARBA, E., "Nonni e orfani", in *Teatro e Storia*, n°24, a. XVII, 2002-2003, pp. 329-344
- BARBA, E., "Il teatro in tempi di entropia. Conversazione con Ruggero Bianchi", in *Il castello di Elsinore*, a. XVIII, n° 52, 2005, pp. 97-110
- BARBA, E., "Angelanimal. Tecniche perdute per lo spettatore", in *Teatro e Storia*, n°27, a. XX, 2006, pp.17-26
- RASMUSSEN, I.N., *Il cavallo cieco : dialoghi con Eugenio Barba e altri scritti*, direction de M. Schino et F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2006
- BARBA, E., "La stanza fantasma", in *Teatro e Storia*, n°28, a. XXI, 2007, pp.115-128
- BARBA, E., "Lettera dal mare", in *Teatro e Storia*, n°29, a. XXII, 2008, pp.

Critique et historiographie

- TAVIANI, F. (dir.), "Materiali dell'Odin Teatret", in *Biblioteca teatrale*, n° 5, 1972, pp. 76-152
- ZAPPAREDDU, P. (dir.), "Odin Teatret: Barbagia e Salento. Prime relazioni", in *Biblioteca teatrale*, n° 10-11, 1974, pp. 3-32
- TAVIANI, F., *Il libro dell'Odin : il teatro-laboratorio di Eugenio Barba*, Milano, Feltrinelli, 1975 et 1978
- RUFFINI, F., "Ricordi e riflessioni sull'ISTA", in *Quaderni teatrali*, a. 6, n° 23, febbraio 1984, pp. 55-70
- RUFFINI, F., "Antropologia teatrale", in *Teatro e Storia*, a. I, n° 1, ottobre 1986, pp. 3-23
- RUFFINI, F., "L'attore e il dramma. Saggio teorico di antropologia teatrale", in *Teatro e Storia*, a. III, n° 2, aprile 1988, pp. 177-247
- SCHINO, M., "Il tempo subito prima. Sovrappensieri nel *Castello di Hostelbro*", in *Teatro e Storia*, a. VII, n° 1, aprile 1992, pp. 99-120 (su spettacolo dell'Odin)
- SAVARESE, N.(dir.), *Antropologia e transculturalismo*, in *Teatro e Storia*, n°17, a. X, 1995, pp. 7-337
- FALLETTI, C., "I labirinti dell'ISTA 1996", *Teatro e Storia*, n°18, a. XI, 1996, pp. 397-401
- SAVARESE, N., "Verso un teatro eurasiatico", in *Teatro e Storia*, n°24, a. XVII, 2002-2003, pp. 319-327
- PERRELLI, F., "Barba e l'infinito teatrale", in *Il castello di Elsinore*, a- XVI, n° 46, 2003, pp. 53-58
- SCHINO, M.(dir.), *Odin Quaranta – Dossier*, in *Teatro e Storia*, n°25, a. XVIII, 2004, pp. 103-290
- PERRELLI, F., *Gli spettacoli di Odino : la storia di Eugenio Barba e dell'Odin Teatret*, Bari, Pagina, 2005

C. Liste des vidéos réalisées entre 1979 et 1989

| <i>Date</i> | <i>Titre</i> | <i>Réalisateur</i> | <i>Production</i> |
|-------------|--|--------------------------------|---|
| 1981 | <i>Foresta nera</i> | Mario Martone | Telecolore Salerno |
| 1981 | <i>Ebdomero</i> | Magazzini Criminali | Magazzini Criminali Prod. |
| 1981 | <i>Crollo nervoso</i> | Federico Tiezzi | Magazzini Criminali Prod. |
| 1981 | <i>Oceano Pacifico</i> | Magazzini Criminali | Magazzini Criminali Prod. |
| 1984 | <i>Tango glaciale</i> | Mario Martone | Rai Sede Regionale per la Campania |
| 1984 | <i>Lettera da New York</i> | Mario Martone | Teatro di Roma |
| 1984 | <i>Nella città barocca</i> | Mario Martone | Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli |
| 1984 | <i>Nessun dove – Studi su immagini di Napoli</i> | Mario Martone | Bluvideo, Napolitv |
| 1984 | <i>Animali sorpresi distratti</i> | Giorgio Barberio Corsetti | Level Video, Tape Connection |
| 1984 | <i>Romolo und Remo</i> | Romeo Castellucci | Società Raffaello Sanzio |
| 1984 | <i>Mendeleev Clip</i> | Gabriele Vacis, Ilvio Gallo | Laboratorio Teatro Settimo |
| 1984 | <i>Interferon</i> | Romeo Castellucci | Società Raffaello Sanzio |
| 1984 | <i>Cartoline italiane</i> | Memé Perlini | Rai Sede regionale del Lazio |
| 1984 | <i>Genet a Tangeri</i> | Federico Tiezzi | Magazzini Criminali Prod. |
| 1985 | <i>Notturni diamanti</i> | Marco Solari, Alessandra Vanzi | Etabeta, Compagnia Solari-Vanzi |

| Date | Titre | Réalisateur | Production |
|-------------|--|--|---------------------------------------|
| 1985 | <i>Suicidi e omicidi acrobatici</i> | Alessandro Furlan | Compagnia Koiné |
| 1985 | <i>Perfidi incanti</i> | Mario Martone avec la collaboration de Giorgio Barberio Corsetti | Rai Terza Rete |
| 1985 | <i>Il ladro di anime</i> | Giorgio Barberio Corsetti | Level Video, Tape Connection |
| 1985 | <i>Genet a Tangeri</i> | Federico Tiezzi | Magazzini Criminali Prod. |
| 1985 | <i>L'ultimo ritocco del nume di eva nascente</i> | Cesare Ronconi | Teatro della Valdoca |
| 1985 | <i>Il cavaliere azzurro</i> | Compagnia Solari-Vanzi, Ivana Massetti | Compagnia Solari-Vanzi |
| 1985 | <i>Angeli di luce</i> | Krypton, Toni Verità | Krypton |
| 1986 | <i>State bradi</i> | Alessandro Furlan | Compagnia Koiné |
| 1986 | <i>Il desiderio preso per la coda</i> | Mario Martone | Rai Sede Regionale per la Campania |
| 1986 | <i>Racconti inquieti</i> | Compagnia Solari-Vanzi, Italo Pesce Delfino | Compagnia Solari-Vanzi, Level Video |
| 1986 | <i>Folgorazioni / Liriche e prose</i> | Cesare Ronconi | Teatro della Valdoca |
| 1986 | <i>Fine fine è il respiro</i> | Cesare Ronconi | Teatro della Valdoca |
| 1986 | <i>In attesa di soccorsi</i> | Roberto Mazzi, Susanna Dini, Giacomo Verde | Teatro Mascara, Mairie Campi Bisenzio |
| 1987 | <i>Marturion</i> | Romeo Castellucci, Paolo Guidi | Società Raffaello Sanzio |
| 1987 | <i>Ritorno ad Alphaville (prologo)</i> | Mario Martone | Rai 3 Magnifica Ossessione |
| 1987 | <i>I brandelli della Cina che abbiamo</i> | Maria Martinelli | Albe di Vebaeren |

| Date | Titre | Réalisateur | Production |
|-------------|--|---|--|
| | <i>in testa</i> | | |
| 1987 | <i>Dei ritorni. Figurazione drammatica sul mito della città</i> | Mario Rellini | Macchine di Bosco, Crt Artificio |
| 1987 | <i>Frammenti di Penthesilea</i> | Carlo Quartucci | La Zattera di Babele, Regione Sicilia |
| 1987 | <i>I Miserabili</i> | Romeo Castellucci | Societas Raffaello Sanzio, Sandro Pascucci, Teatro Petrella-Longiano |
| 1987 | <i>999.999</i> | Remondi & Caporossi | Remondi & Caporossi |
| 1987 | <i>Spot per 100 cammelli nel cortile</i> | Gianni Fiori | Gruppo Xenon (x) |
| 1987 | <i>Un soffio è la mia voce</i> | Gian Franco Zanetti | Altare, Ideogramma |
| 1987 | <i>Diario segreto contraffatto</i> | Giorgio Barberio Corsetti, Italo Pesce Delfino | Compagnia GBC, Artivideo, Level Video |
| 1987 | <i>Syrma</i> | Antonio Bruschetta | Nutrimenti terrestri, Arte e Spettacoli, Cise |
| 1988 | <i>A sangue freddo</i> | Donatello Alunni Pierucci, Compagnia Solari-vanzi | Indigena, Videoset, Compagnia Solari-Vanzi |
| 1988 | <i>Con Pim</i> | Federico Tizzi, Sandro Lombardi | I Magazzini |
| 1988 | <i>Moti del cuore</i> | Nini Bruschetta | Nutrimenti terrestri |
| 1988 | <i>Silenzi interrotti ovvero Prova d'attore. Scene teatrali per videoset</i> | Carlo Quartucci, Anna Lajolo, Guido Lombardi | La Zattera di Babele, Regione Sicilia, Artevideo |
| 1988 | <i>Trucco</i> | Riccardo Caporossi | POV / Softvideo |
| 1988 | <i>Macchine sensibili</i> | Tam Teatromusica, Giacomo Verde | Tam Teatromusica |

| <i>Date</i> | <i>Titre</i> | <i>Réalisateur</i> | <i>Production</i> |
|-------------|--|-----------------------------------|---|
| 1989 | <i>Ho preso la testa</i> | Marco Solari, Dominique Smerzu | Compagnia Solari- Vanzi, Andvanced Visions, Centro Teatro Ateneo |
| 1989 | <i>Noi bambini, noi aghi di pini</i> | Cesare Ronconi | Teatro della Valdoca |
| 1989 | <i>Petite salle</i> | Gianni Fiori | Gruppo Xeno (x) |
| 1989 | <i>Visioni da Tre giorni e mezzo</i> | Giacomo Verde | Tam Teatromusica |

D. Le teatro di narrazione et les médias

| Date | Conteur | Titre | Sujet | Diffusion médiatique | Commercialisation |
|-------------|----------------|---------------------------------------|--|--|--|
| 1987-2003 | Marco Paolini | <i>Gli Album</i> | Autobiographie et histoire d'une génération de 1964 à 1984. | Rai Tre, mars-mai 2006, 23h30, tous les jeudis. | 2 Dvd + Livre, Torino, Einaudi/Stile Libero, 2005 |
| 1989 | Marco Baliani | <i>Kohlhaas</i> | | | |
| 1993 | Marco Paolini | <i>Il racconto del Vajont</i> | Écroulement de la montagne Toc dans le lac de la digue du Vajont, qui provoqua des milliers de morts (1963). | Rai Due, 9 octobre 1997, diffusion en direct du lieu du désastre, digue du Vajont. | VHS + Livre, Torino, Einaudi, 1999 VHS, Roma, Rai Trade, 1999 Dvd + Livre, Torino, Einaudi, 2008 Dvd, supplément du <i>Corriere della Sera</i> , Milano, Rizzoli, 2005 Dvd, Roma, RaiTrade, 2002, 2006 |
| 1996 | Laura Curino | <i>Olivetti</i> | Histoire de l'entreprise Olivetti. | Rai Due, "Palcoscenico", 31 octobre 1998 | |
| 1997 | Marco Paolini | <i>Il Milione. Quaderno veneziano</i> | Histoire de Venise. | Rai Due, 10 septembre 1998, en direct de l'Arsenal de Venise. | Cd, enregistrement di spectacle, CPI/Poligram, "I Taccuini" |
| 1998 | Marco Baliani | <i>Corpo di Stato. Il</i> | Kidnapping et assassinat | Rai Due Palcoscenico, | |

| Date | Conteur | Titre | Sujet | Diffusion médiatique | Commercialisation |
|------|-------------------|--|---|--|--|
| | | <i>delitto Moro : una generazione divisa</i> | d'Aldo Moro, président du parti de la Démocratie Chrétienne, de la part des Brigades Rouges (1978) . | 9 mai 1998 en direct de Rome, Foro di Augusto. | |
| 1998 | Marco Paolini | <i>Bestiario Veneto.</i> | Civilisation et histoires de la région de la Vénétie . | | VHS + Livre, Paolini, Marco – Baresi, Giuseppe, <i>Bestiario Veneto. I cani del gas</i> , Torino, Einaudi, 1999 VHS + Livre, Paolini, Marco – Baresi, Giuseppe, <i>Bestiario Veneto. Parole Mate</i> , Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 2000 Livre + VHS, Paolini, Marco – Baresi, Giuseppe, <i>Questo radichio non se toca! Diario di un'estate</i> , Torino, Einaudi, 2003 |
| 1998 | Laura Curino | <i>Adriano Olivetti</i> | Histoire de l'entrepreneur éclairé Adriano Olivetti. | Rai Due, 9 avril 2001 | |
| 1999 | Ascanio Celestini | <i>Milleuno. Trilogia</i> | Contes traditionnels et histoires de vie autour de la guerre d'Espagne et de la Seconde Guerre Mondiale | | |
| 2000 | Ascanio Celestini | <i>Radio Clandestina</i> | Massacre des Fosses Ardéatines à Rome par les nazis (1944). | Radio Tre Rai, 23 mars 2001 | Livre + Dvd, Roma, Donzelli, 2005 |

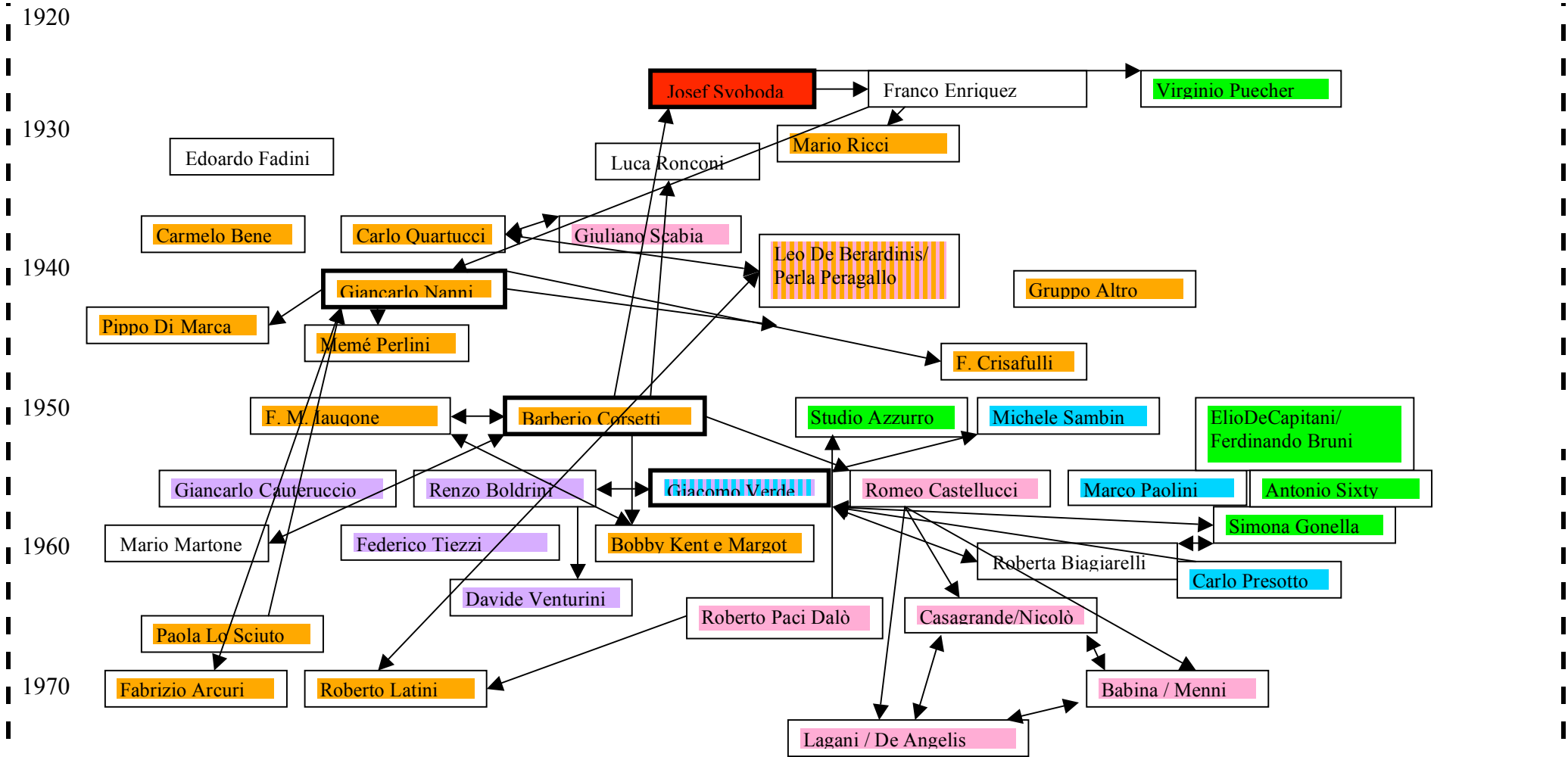
| Date | Conteur | Titre | Sujet | Diffusion médiatique | Commercialisation |
|------|-------------------|--------------------------------------|---|--|--|
| | | | | Rai Due Palcoscenico, 2004 | |
| 2000 | Marco Paolini | <i>I TIGI-Racconto per Ustica</i> | Accident d'un avion de ligne près de Ustica, dont les causes n'ont jamais éclaircies. | Rai Due, 6 juillet 2000, en direct de la Place Santo Stefano à Bologne. | VHS + Livre, Torino, Einaudi, 2001 <i>Tigi a Gibellina: racconto per Ustica</i> , Dvd, supplément du <i>Corriere della Sera</i> , Milano, Rizzoli, 2005 |
| 2001 | Giuliana Musso | <i>Nati in casa</i> | Histoires de naissances et d'accoucheuses dans l'Italie d'antan. En relation le thème du reportage sur la fécondation assistée. | Version adaptée pour l'émission d'information <i>Report</i> , Rai Due, 17 septembre 2004 | Dvd, collection "Teatro in/civile", <i>L'Unità</i> , 10 mai 2006 |
| 2002 | Davide Enia | <i>Italia-Brasile 3 a 2</i> | Match de foot aux championnats du monde et portrait de la société italienne de l'époque (1982). | Happy Channel, chaîne satellitaire, mai 2005 Rai Due Palcoscenico, 3 juin 2006 | |
| 2002 | Ascanio Celestini | <i>Cecafumo</i> | Contes traditionnels | | Livre + Cd, Roma, Donzelli, 2002 |
| 2002 | Ascanio Celestini | <i>Fabbrica</i> | Histoires ouvrières du XX siècle. | Radio Tre Rai, 1 mai 2004 en direct | Livre + Cd, Roma, Donzelli, 2003 Dvd, collection "Teatro in/civile", <i>L'Unità</i> , 15 mars 2006 |
| 2002 | Marco Paolini | <i>Appunti foresti</i> | Histoire de vénise | | |
| 2002 | Marco Paolini | <i>Parlamento chimico. Storie di</i> | Pollution, accidents de travail et contamination | | |

| Date | Conteur | Titre | Sujet | Diffusion médiatique | Commercialisation |
|------|-------------------|---|--|---|---|
| | | <i>plastica</i> | des ouvriers dans la raffinerie de Porto Marghera à Venise. | | |
| 2003 | Davide Enia | <i>Maggio '43</i> | Bombardement de la ville de Parlerme de la part des Américains (1943). | | Dvd, collection "Teatro in/civile", <i>L'Unità</i> , 26 avril 2006. |
| 2003 | Mario Perrotta | <i>Italiani cìncali!</i> | Émigration italienne dans les mines de la Belgique. | | Dvd, collection "Teatro in/civile", <i>L'Unità</i> , 29 mars 2006 |
| 2003 | Marco Paolini | <i>Teatro Civico. 5monologhi per Report</i> | | Rai Tre, <i>Report</i> , saison 2003. Enregistrés | Dvd + Livre, Torino, Einaudi/Stile Libero, 2004 |
| 2004 | Davide Enia | <i>L'asso dell'aviazione</i> | Bombardement de Palerme en 1943 en relation avec le thème du reportage de l'émission sur l'Onu. | Production originale pour l'émission d'information <i>Report</i> , Rai Due, 10 septembre 2004 | |
| 2004 | Antonio Albanese | <i>Récit sans titre</i> | Contamination du vin par le méthanol en 1986. En relation avec le thème du reportage sur la production vinicole. | Production originale pour l'émission d'information <i>Report</i> , Rai Due, 1 octobre 2004 | |
| 2004 | Bebo Storti | <i>Récit sans titre</i> | | Production originale pour l'émission d'information <i>Report</i> , Rai Due, septembre 2004 | |
| 2004 | Ascanio Celestini | <i>Bella Ciao. Racconti di operai e contadini</i> | Recueil de témoignages et récits d'ouvriers et de paysans italiens. | Production originale pour Radio Tre Rai, 12 avril- 1 mai 2004 | |

| Date | Conteur | Titre | Sujet | Diffusion médiatique | Commercialisation |
|------|-------------------|---|--|---|---|
| 2004 | Ascanio Celestini | <i>Scemo di guerra</i> | Seconde Guerre Mondiale (1944). | Radio Tre Rai, 4 juin 2005 Rai Tre, 4 juin 2006 | Livre + Dvd, Torino, Einaudi, 2006 |
| 2004 | Marco Paolini | <i>Il sergente. A Mario Rigoni Stern</i> | La défaite des Italiens en Russie pendant la Seconde Guerre Mondiale d'après le récit <i>Il sergente nella neve</i> de Mario Rigoni Stern. | La 7, 30 octobre 2007, 21h30, direct de la cave de Zonvocoedo près de Vicenza. | Dvd, Torino, Einaudi, 2007 Dvd + Livre, Torino, Einaudi/Stile Libero, 2008 |
| 2005 | Davide Enia | <i>Rembò</i> | Histoire d'un jeune joueur de foot. | Programme radiophonique original, Radio Due, décembre 2005 – janvier 2006 | Livre, Roma, Fandango, 2006 |
| 2005 | Giuliana Musso | <i>Sexmachine</i> | Marché du sexe et prostitution. | Sovrintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli | |
| 2005 | Mario Perrotta | <i>La turnàta</i> | Retour des émigrés italiens. | | |
| 2006 | Davide Enia | <i>I capitoli dell'infanzia</i> | Les parcours d'initiation des enfants dans la ville de Palerme. | | Dvd + livre, Roma, Fandango, en cours de publication |
| 2006 | Ascanio Celestini | <i>Bella ciao, storie di pace e di guerra</i> | Seconde Guerre Mondiale. | Production originale pour Radio Tre Rai, 10 mai-4 juin 2006 | |
| 2007 | Davide Enia | <i>Diciassette anni</i> | | Feuilleton radiophonique original, "Progetto. Rassegna di giovani autori under 35", | |

| Date | Conteur | Titre | Sujet | Diffusion médiatique | Commercialisation |
|-------------|-------------------|---|--|--|--------------------------|
| | | | | Radio Due, avril 2007 | |
| 2008 | Ascanio Celestini | <i>Bella Ciao. Storie precarie di lavoratori fantastici</i> | Recueil de témoignages et récits des employés précaires du centre d'appel Atesia à Rome. | Production originale pour Radio Tre Rai, 1-14 mai 2008 | |

E. Une cartographie des artistes



Ces collaborations et ces occasions d'échanges ont contribué à la formation des pôles géographiques, qui montrent des espaces communes, et que les figures de "passeurs" contribuent à mettre en relation et en mouvement continu.

1. Le milieu romain

Rome est le berceau du théâtre expérimental italien, et au fil des années, la ville a réussi à garder son identité et sa vivacité. Les nombreux espaces, en particulier le Teatro Il Vascello de Giancarlo Nanni, sont les lieux d'accueil et de développement de plusieurs artistes, souvent liés à l'architecture, à la danse et à la musique, comme Fabrizio Crisafulli, Paola Lo Sciuto, Accademia degli Artefatti, Giardini Pensili, Fortebraccio Teatro, dont l'acteur et metteur en scène Roberto Latini s'est formé directement chez Perla Peragallo .

2. Le milieu toscan

Lieu d'origine des Magazzini et de Krypton, le paysage toscan est composé par de nombreux performeurs-metteurs en scène expérimentaux, comme Massimo Verdastro et Francesca Della Monica, une figure importante comme Verde, et des compagnies liés à l'enfance comme TPO et Giallo Mare. Les institutions, dirigées par les artistes – Teatro Metastasio de Prato, Teatro Studio de Scandicci – parviennent à constituer des pépinières pour les jeunes artistes, et à unir l'intérêt pour les nouveaux langage avec l'attention aux traditions populaires, à l'animation, à l'intervention sociale héritée des mouvements des années 70.

3. Le milieu vénitien

Padoue est la ville de Michele Sambin, et Vicenza celle du Teatro La Piccionaia, et Treviso de Marco Paolini, qui ont tous des contacts avec Giacomo Verde. Chacun entre eux a des caractéristiques spécifiques, et n'entretient pas de relations entre eux, et il n'ont pas contribué à former des jeunes générations. Leurs points communs sont d'une part l'attention à l'image et sa combinaison synesthésique avec le son ou la parole, de l'autre la prédilection pour le récit. Le vidéaste milanais Giuseppe Baresi est un collaborateur d'élection de Paolini.

4. Le milieu romagnole

Nous avons déjà soulignées la richesse de cette région, qui ne cesse de se renouveler et de rendre vivant, dans le present son patrimoine théâtral. Santarcangelo, Riccione TTV, Après les trois compagnies qui au début des années quatre-vingt ont fait partie du mouvement des nouvelles scènes électroniques et du videoteatro – Valdoca, Albe, Raffaello Sanzio – elle a été aussi la patrie du phénomène de la Génération 90. Ces artistes partagent la tendance à élargir les frontières de l'activité théâtrales, ils sont éclectiques et ils aiment insérer dans leur travail à la scène des références au cinéma, à la musique contemporaine, et il sont également actifs dans d'autres domaines. Des liens très fortes et des collaborations avec des artistes de plusieurs disciplines. Il y a des véritables collaborations, par exemple avec les zaprunder, dont un des fondateurs a été pendant uen certaine période l'acteur fétiche de Motus, et à présent ils collaborent beaucoup avec Fanny&Alexander. En 2003 ils fondent ensemble la fondation de l'Associazione Lux. Beaucoup d'initiatives, même si parfois elles ne parviennent au but.

5. Le milieu milanais

Autour du Piccolo Teatro et de Josef Svoboda se crée un ensemble d'artistes, qui utilisent les images avec une fonction scénographique souvent liée aux sujets politiques et historiques traités dans les spectacles.

2. TEXTES ET DOCUMENTS

A. Le manifeste du Convegno di Ivrea, 1967

"Per un convegno sul nuovo teatro", in *Sipario*, n°247, novembre 1966, pp. 2-3, publié ensuite in QUADRI, Franco (dir.), *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 135-137.

La lutte pour le théâtre est beaucoup plus importante qu'une simple question esthétique

Une situation d'involution progressive touche à plusieurs secteurs clés de la vie nationale. Dans ces dernières années, on a assisté à l'appauvrissement de la vie théâtrale, rendu encore plus grave et sournois par son état actuel de prospérité apparente. Cette apparence est d'autant plus dangereuse qu'elle cache le vieillissement et le manque de mise au jour des structures ; l'ingérence croissante de la bureaucratie politique et administrative dans les théâtres publics ; le monopole des groupes de pouvoir ; l'incapacité de comprendre le répertoire international le plus significatif ; l'insouciance complice dans laquelle on a éteint les initiatives expérimentales qui ont été tentées pendant les dernières années.

Par conséquent, la réalité italienne et les changements de notre société, tout comme les nouvelles techniques dramatiques et les modalités expressives élaborées dans d'autres pays, n'ont trouvé que des références isolées et sporadiques dans notre production théâtrale. Par ailleurs, la mise au jour des techniques de jeu, l'analyse et l'application d'éléments linguistiques renouvelés, gestuels et plastiques, n'ont pas été réalisées, tandis que le perfectionnement incontestable de la mise en scène a fini par s'achever dans un perfectionnisme extenué et stérile, qui s'oppose à toute possibilité de renouvellement des cadres [des institutions théâtrales].

Dans cette situation générale, la critique dramatique institutionnelle de son côté, au lieu de exercer une fonction de provocation et d'impulsion, a contribué au maintien de l'état des choses et s'est trop facilement alignée aux positions officielles, en reliant son langage et ses méthodes à des modalités désormais ringardes, en abandonnant sa mission originaire de recherche et d'interprétation.

A l'exception de quelques expériences averties, notre théâtre non seulement s'est montré incapable de produire son propre discours spécifique, mais il s'est aussi trouvé totalement isolé, systématiquement imperméable à toute innovation culturelle, aux recherches et aux résultats de l'écriture poétique et du roman, à l'expérimentation cinématographique, aux perspectives ouvertes par la nouvelle musique et par de nombreuses expériences plastiques et figuratives.

Notre activité d'écrivains, critiques, metteurs en scènes, musiciens, acteurs, comédiens, techniciens du théâtre, quoique appartenants à des idéologies différentes et à des positions de travail différentes, nous rendent tous étrangers aux modes, aux mentalités et aux expériences du théâtre soi-disant officiel et à la politique officielle envers le théâtre.

En raison de la diversité des méthodes et de l'inspiration à la base de l'activité dans laquelle nous sommes engagés, nous ne constituons pas un groupe, au moins dans le sens avec lequel ce mot a caractérisé des expériences précédentes de la vie littéraire et théâtrale. Néanmoins, au-delà de toute diversité, nous pensons avoir une force de cohésion suffisante pour aborder des problèmes de travail fondamentalement communs.

L'activité que l'on a réalisé jusqu'à présent peut constituer pourtant la base d'un travail commun qui vise à provoquer, recueillir, valoriser, défendre les nouvelles forces et tendances du théâtre, dans une relation permanente d'échange avec toutes les autres manifestations artistiques, dans la direction des exigences des nouvelles générations théâtrales. Nous ne croyons ni utile ni nécessaire partir à zéro, car nous sommes persuadés qu'il est possible être d'autant plus précis que si nous sommes plus conscients des expériences déjà avancées par nous-mêmes et ailleurs.

Aujourd'hui il faut conformer les instruments critiques aux éléments techniques et formels du spectacle, aborder l'engagement dramatique sans se plier à des schémas préétablis, par la récupération et la proposition de techniques, par l'utilisation d'acteurs en dehors de la ligne académique et quotidienne, par le choix de décors qui recréent l'espace scénique.

Il n'existe pas de nouvelle voie dans le théâtre, comme dans toute activité artistique, qui n'implique pas par nécessité de larges marges d'erreur. Nous les revendiquons. Nous ne voulons donner vie à un théâtre clandestin pour peu d'initiés, ni rester exclus des possibilités offertes par les organisations de public auxquelles nous estimons d'avoir droit; néanmoins, nous refusons une activité officiellement définie expérimentale, mais obligée à s'aligner aux positions dominantes.

Le théâtre doit parvenir à la contestation absolue et globale.

Nous avons l'intention de discuter de tout cela et des problèmes de l'organisation dans un Colloque d'ouverture et d'épreuve, que nous convoquons pour la fin de la saison théâtrale en cours et auquel nous invitons tous ceux qui, sur la base des expériences réalisées, ont envie de partager avec nous nos objectifs et notre appel urgent.

En effet, nous ne croyons pas aux contestations purement verbales. Nous croyons au contraire que l'on puisse se servir du théâtre pour insinuer des doutes, pour casser des perspectives, pour enlever des masques, pour engendrer des pensées. Nous croyons dans un théâtre plein de questionnements, de démonstrations justes ou erronées, de gestes contemporains.

Corrado Augias, Giuseppe Bartolucci, Marco Bellocchio, Carmelo Bene, Cathy Berberian, Sylvano Bussotti, Antonio Calenda e Virginio Mazzolo, Ettore Capriolo, Liliana Cavani, Leo De Berardinis, Massimo De Vita e Nuccio Ambrosino, Edoardo Ladini, Roberto Guicciardini, Roberto Lerici, Sergio Liberovici, Emanuele Luzzati, Franco Nonnis, Franco Quadri, Carlo Quartucci e il Teatrogruppo, Luca Ronconi, Giuliano Scabia, Aldo Trionfo

B. Présentation du Festival Riccione TTVV, 1985

QUADRI, Franco (dir.), *Riccione TTVV*, in *Mensile di cultura e spettacolo*, Maggioli Editore, supplément du titre principal, n° 9, septembre 1985.

Dans la multiplication des initiatives concernant les audiovisuels, celle de Riccione veut avoir une place à part, et aussi remplir un vide. Le Riccione TTVV ne veut pas, après l'art vidéo, la vidéo musicale, le clip vidéo, découvrir maintenant un *video-teatro* qui existe déjà et qui a désormais conquis ses propres festivals. Le discours du RICCIONE TTVV est plus large : toujours sous le signe d'un théâtre d'auteurs, qui va se nuancer d'acceptions nouvelles et complexes, le festival va mettre à côté des vidéos des compagnies visant documenter leur travail ou des groupes recherchant une libération par l'imagination du nouveau moyen, les productions des télévisions officielles : celles-ci peuvent être des captations de spectacles précédemment réalisés, ou bien des réinventions de ceux-ci pour l'enregistrement par Ampex, ou des mises en scènes originales d'œuvres scéniques créées spécialement dans des plateaux de tournage.

Cet ensemble hétérogène de possibilités aboutit à la simple transcription, mais le plus souvent à l'utilisation de la vidéo à la manière du cinéma, ou parfois aussi à l'expérimentation du nouveau moyen électronique. Dans tout cas, le résultat tend à la recherche d'un langage autonome capable de recréer le récit par la reproduction indirecte et mécanique, sans la prétention de remplacer le théâtre comme la télévision a déjà fait avec le cinéma, puisque le théâtre tient comme caractère spécifique la présence de l'acteur et l'immédiateté de son attitude envers le public.

Le Riccione TTVV cherche donc un terme de comparaison entre les différentes façons de lire le théâtre au nom d'un théâtre qui ainsi se renouvelle. Et le Festival va faire cela à un très haut niveau, en disposant côté à côté les grands metteurs en scène et les jeunes déjà rodés dans le paysage européen, tout en conduisant sur la mer Adriatique des scènes mythiques et lointaines, à l'exclusion de l'Angleterre, pays spécialisé dans l'adaptation télévisuelle du théâtre, qui va donc valoir une partie monographique. De plus, le Festival va le faire aussi en terme de compétition entre œuvres réalisées dans les deux dernières années, afin d'appliquer à l'art le charme du jeu et du défi sportif sous le signe d'un "Soleil d'Or".

En adoptant la forme du Prix, le Riccione TTVV va ainsi accompagner le Pris Riccione Ater pour un nouveau texte jamais représenté, avec lequel il va partager la soirée de l'attribution des prix. Le prix pour l'auteur le plus ancien et le plus célèbre de l'Italie, qui atteint sa 38ème édition, se présente rénové non seulement dans le règlement et la composition du jury : cette année le nombre des candidats est doublé, avec la participation des nouvelles et prestigieuses figures de la narrative italienne.

Au-delà de tout effet de mode, le Festival Riccione veut découvrir un théâtre d'auteur qui ne soit pas identifié avec une tradition vécue comme convention.

C. Entretien de Giorgio Barberio Corsetti avec Oliviero Ponte Di Pino

PONTE DI PINO, Oliviero, "Conversazione con Giorgio Barberio Corsetti", *Il nuovo teatro italiano 1975-1988. La ricerca dei gruppi: materiali e documenti*, La cas Usher, Firenze, 1988, pp. 77-88.

Selon toi, quelle est la différence entre les groupes, nés pendant les années soixante-dix, comme la Gaia Scienza, et la génération précédente des années soixante ?

Je crois que la différence fondamentale est la très forte conscience. Dans l'avant-garde romaine, car au début elle était localisée à Rome, il y avait l'idée du geste instinctif, bien sûr, avec différents degrés de conscience : mais l'instinctivité était prédominante. Dans notre génération, je considère comme les expériences les plus significatives, Simone Carella et le Beat 72, Federico Tiezzi et le Carrozzone, et la Gaia Scienza. A l'époque remarquait surtout Simone Carella et le Beat 72, mais en réalité les groupes étaient le Carrozzone et la Gaia Scienza. Notre conscience provenait du type d'approche au théâtre que l'on tenait : non seulement pragmatique, mais filtrée à travers des outils scientifiques, dans l'analyse du langage, de la littérature et de tous les autres arts. Je pense par exemple au structuralisme ou au formalisme.

Un autre élément caractéristique très fort était une nécessité qui ressortait au fond de l'analyse du langage théâtral : la nécessité de ne pas remplir le plateau, mais de le vider complètement, de procéder par soustraction plutôt que par accumulation. Cette volonté déterminait le caractère de certains spectacles du Carrozzone, qui étaient des véritables exercices, ou le concept de performance, qui faisait partie de leur travail et du nôtre aussi, même si les résultats étaient très différents. Nous, nous essayions de travailler sur l'idée d'énergie et d'explosion, le Carrozzone au contraire travaillait plus sur l'analytique et sur le pathologique, avec une finesse et une froideur extrêmes.

Donc de votre part il y avait une approche plus instinctive, plus immédiate à l'événement théâtral, et de leur part il y avait...

...une médiation analytique, unie à un aspect pathologique qui faisait la force de leurs créations.

Cela peut signifier aussi l'exigence de dépasser les limites.

Pour nous la limite était l'explosion d'énergie, pour le Carrozzone cet élément pathologique, traité avec la froideur que peut avoir le sadique, pas avec celle de l'entomologiste. Notre tendance était à l'explosion et donc à la perte. Il n'y avait pas de retour. Le spectacle était une mutilation avec une perte.

Quand je pense à cette période-là, je pense aux gestes extrêmes avec lesquels on se coupe une partie du corps et on la jette. Cet extrémisme conduisait à vider la scène et, au bout d'un moment, il a conduit au vide total. Voilà un autre élément de différenciation par rapport à la génération précédente : nous, nous travaillions tout le temps sur des expériences extrêmes. Il s'agissait d'un extrémisme qui se reflétait aussi dans l'attitude envers les institutions et envers le "genre théâtre": on se plaçait tout le temps aux limites, ou parfois à l'extérieur.

En faisant cela, vous cherchiez tout le temps de point de non retour.

Exactement. On niait le théâtre et la mise en scène en tant que genre : on disait que le théâtre de mise en scène était un genre, comme le vaudeville ou le grand guignol. Pendant les six - sept années que j'appelle "de tranchées", on restait enfermés dans les caves.

On restait dans les caves car on n'allait pas dans les théâtres officiels, pourtant on sortait beaucoup des salles ou des lieux de spectacles.

On restait enfermés dans un terrain marginal librement choisi. On s'identifiait avec cette partie de la culture qui, pendant les années soixante-dix, cherchait la marginalité comme la seule façon possible de prendre position dans une société inacceptable. Mais on mettait l'accent sur le point de vue formel : le concept de marginalité ne passait jamais à travers les contenus.

Par exemple, les événements théâtraux effectués sur la place Cavour qui impliquaient beaucoup de gens, n'étaient pas réalisés pour attirer un grand public, mais parce que pour nous il était important de faire ces expériences-là dans ce lieu-là et à ce moment-là. Il y a eu ensuite un passage, une sorte de mise à zéro, entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt, pour notre groupe comme pour les autres qui ont survécu. De cette mise à zéro – et justement le zéro était le trou qu'on avait mis au centre de la scène et qui engloutissait tout – on a commencé à compter, c'est-à-dire on est passés du zéro à l'un. On est passés d'un espace scénique que ne contenait aucun élément autoritaire, où il n'y avait aucun point qui exigeait d'être regardé, mais où l'œil du spectateur avait à circuler et à choisir – comme pour l'oreille dans certaines expériences musicales –, à la recherche de centres d'attention, de segments, de lignes. Donc on est passé d'un mouvement circulaire à des segments très bien définis et déterminés, qui rentraient sur la scène et la coupaient. Le mouvement qui ensuite a été nommé "nouvelle spectacularité" est né de ce choix de déterminer des centres d'attention. On réalisait des spectacles dans lesquels on construisait une géométrie du regard du spectateur, une géométrie bâtie avec le patrimoine de tout ce qu'on avait analysé en petites sections dans les années précédentes.

Tu veux dire que, malgré cette attitude à tout épuiser et à tout jeter, vous avez de toute façon construit un patrimoine de signes, un alphabet spectaculaire...

Exactement. Si je regarde en arrière, je vois que chaque spectacle contenait un point autour duquel on faisait terre brûlée. C'était comme si on avait identifié ceux que Jakobson appelle pour le langage "les éléments minimaux de la signification". On avait identifié les éléments minimaux de la signification théâtrale. On avait à disposition des mots ou mieux des racines que l'on pouvait articuler de différentes façons. Ces éléments minimaux en même temps contenaient des possibilités d'approche d'autres formes artistiques, comme la musique et les arts plastiques.

Quels sont les spectacles qui ont marqué le tournant vers le "nouveau spectaculaire"?

Gli insetti preferiscono le ortiche (*Les insectes préfèrent les orties* – 1982), le spectacle qui a marqué l'intérêt du grand public romain pour nos réalisations, et qui se déroulait dans le pavillon de la villa Borghese, le seul lieu où il pouvait marcher. *Gli insetti preferiscono le ortiche* contenait beaucoup d'éléments que nous avons sortis de notre expérience et qui, mis ensemble, devenaient du langage, un langage composé de fragments. Si je dois établir une affinité, je pense au montage des attractions de Meyerhold ou au travail cinématographique d'Eisenstein. En plus certains éléments faisaient du spectacle un hommage à l'art pauvre.

Il y avait une grande utilisation d'éléments primaires, bruts, comme la terre, le feu...

On brûlait des matériaux et en même temps, symboliquement, une certaine façon de les utiliser. On se servait de matériaux plus simples, comme la terre ou les braises, ou plus complexes, comme par exemple des bandeaux de tissus colorés.

Vous avez aussi utilisé du verre, des plaques de métal, des couleurs liquides ou des poudres colorées...

Ces matériaux-là n'étaient pas utilisés au hasard, mais en faisant référence à l'action et au mouvement. Ils étaient des espèces d'anneaux entre le corps et la signification de l'action, comme s'ils étaient des éléments métaphoriques. Pourtant on ne savait jamais si cet élément métaphorique était le corps de l'acteur ou l'objet ou sa signification. Il y avait un basculement continu : on produisait des "métaphores ouvertes", on ne savait jamais quel était le sujet de la métaphore.

Il y avait toujours un dérapage, une projection - identification entre le corps de l'acteur et l'objet utilisé, avec un processus qui s'est développé jusqu'à arriver aux costumes de Cuori strappati (Cœurs déchirés - 1983), par exemple l'acteur/chaise de pierre.

Il y avait cette ligne, et il y avait aussi la volonté de considérer le corps comme une partie de l'ensemble, bien qu'une partie substantielle. La présence du corps était fondamentale dans les spectacles, et elle l'est aussi maintenant. Mais on ne le considérait pas comme l'élément central, comme entier ou monade. C'était notre grande polémique avec la danse. La danse moderne avec ses origines anglo-saxonnes et puritaines, rend le corps poli, entier, indépendant. Nous étions au contraire intéressés par le corps en tant que partie d'un paysage ou d'un ensemble. Il était interrompu sans cesse, comme dans certains tableaux futuristes où il y a coupure du corps et du mouvement. On soutenait que les matériaux et la scène dans son ensemble étaient la continuation du mouvement de l'acteur et vice-versa, que le mouvement de l'acteur était la continuation de la scène.

Il s'agit d'un discours qui a l'une de ses bases dans le thème de la métropole. En effet la métropole est inséparable de ceux qui y habitent.

Le discours sur la métropole a été fondamental, mais il s'est épuisé. *Gli insetti preferiscono le ortiche* a été le spectacle avec lequel notre discours sur la métropole s'est arrêté.

Mais aussi Cuori strappati et ensuite Il ladro di anime (Le voleur d'âmes - 1984) et Diario segreto contraffatto (Journal intime falsifié - 1985) parlaient de la ville. Au contraire dans Gli insetti preferiscono le ortiche il y avait une utilisation prédominante de matériaux primaires.

Dans *Cuori strappati* il avait l'espace urbain, mais il n'y avait plus la métropole en tant que sensation forte. *Gli insetti preferiscono le ortiche* ressortait de l'idée du rapport entre naturel et artificiel, de l'invasion de la métropole. Le passage a été bizarre. Pendant de nombreuses années mon modèle a été le flâneur [en français dans le texte] de Baudelaire, qui représente un point de vue très défini : c'est le point de vue de celui qui passe et regarde. Je l'ai enrichi à travers Benjamin et son analyse de la naissance de la métropole contemporaine. Le lieu pour excellence de notre culture est l'espace métropolitain, où on passe, on observe un peu de l'extérieur, tout en étant aussi à l'intérieur.

Tu parles du regard du flâneur, mais quand tu construis le spectacle tu agis, tu n'es pas spectateur mais acteur...

Le message de tout spectacle est un point de vue : comme dans certaines peintures maniéristes, où le peintre donne un point de vue excentrique qui impose une vision déterminée du monde. La chose fondamentale, qui inévitablement se traduit en poétique, est la suivante : la volonté de suggérer un point de vue, qui peut marcher ou pas, au-delà de la composition du spectacle. *Gli insetti preferiscono le ortiche* ont terminé une époque, en brûlant tous les restes.

On était restés des blocs isolés, comme les roches qu'on trouve dans les jardins zen : c'étaient les blocs qui constituaient la scène du spectacle. Avec *Cuori strappati*, on a eu envie de construire, d'occuper, de remplir la scène d'éléments. Une constante de nos spectacles était de construire un espace non réel mais mental : donc un espace interne. Avec *Cuori strappati* on a commencé à penser certains éléments comme reflets d'une conscience. Par conséquent, on voulait que le spectateur les aperçoive comme un espace intérieur, imaginaire. Et nous faisons cela en travaillant toujours sur certains éléments forts qui faisaient partie de notre patrimoine culturel. Dans *Cuori strappati* il y avait une référence très importante à l'architecture : une architecture élémentaire, composée par des parois mobiles. C'était un spectacle sur le rapport entre intérieur et extérieur, qui est un rapport en mutation continue. Benjamin, dans un essai sur certains auteurs allemands, dit que l'on peut considérer les rues, l'espace urbain comme l'intérieur d'une maison (par exemple les cafés comme des balcons) : il s'agit du passage de l'intérieur bourgeois du dix-neuvième siècle à l'ouverture dynamique des rues de l'époque contemporaine.

Le spectacle commençait avec un mur qui fermait la scène. Petit à petit cette perspective était percée et ouverte...

Ce concept peut aussi être mis en relation avec un style de l'architecture romaine qui pour moi est très important : le baroque, dans lequel il y a des intérieurs qui reconstruisent des extérieurs et vice-versa, surtout chez Borromini.

Cette scénographie avait été projetée à l'aide de l'ordinateur ?

Il y a eu un processus double. Michel Böhm, avait construit un logiciel avec lequel l'ordinateur essayait tous les mouvements possibles des parois, de tous les points de vue. Il avait pris comme point de départ les éléments scénographiques que nous avions élaborés. Nous, nous avions déjà décidé le fonctionnement de la scénographie, mais ce travail de computer-graphic nous offrait un point de vue extérieur, très fort et très froid, qui nous donnait une possibilité ultérieure d'interprétation. L'une des critiques porté au spectacle, qui voulait être négative mais qui pour moi est très positive, était que *Cuori strappati* contenait et brûlait tout seul dix spectacles. Il y avait bien sûr cette exubérance, mais elle était recherchée consciemment. Encore une fois, il s'agissait de donner un coup de balai, mais à travers l'excès, non à travers la soustraction. C'est une caractéristique commune aux travaux successifs : affronter un point de vue et le balayer, de façon à pouvoir repartir d'un autre point vers une autre direction.

Même si à la base il y avait une certaine continuité et une forte fidélité à votre style.

C'est inévitable. Ensuite cela devient un problème de poétique, presque de personnalité d'auteur : la dissolution de la Gaia Scienza est venue de ce problème.

Car en 1985 la Gaia Scienza s'est brûlée aussi.

La compagnie s'est brûlée pour de nombreuses raisons. Mais aussi parce qu'on a ressenti la nécessité de devenir auteurs, selon une tendance qui était caractéristique de l'époque.

Cela est à mon avis un autre élément de différence par rapport à la génération précédente, où il était question de personnalités artistiques individuelles, d'auteurs comme Carmelo Bene ou Memè Perlini, par exemple. Dans la génération suivante il s'agissait beaucoup plus d'un travail collectif.

Exactement. En plus, il est arrivé plusieurs fois qu'on se soit fusionnés. Par exemple on a fait des spectacles avec Simone Carella. Avec le Carrozzone non, mais on aurait pu en faire. Mais à un certain moment il n'a été plus possible de se situer en dehors des institutions, ce qui avait été jusqu'alors presque un principe. Il fallait se lancer sur le marché pour survivre : tous ceux qui n'ont pas accepté ce rapport ont disparu.

Il fallait se placer à l'intérieur des structures institutionnelles et commencer à travailler de façon différente. Il y avait aussi une exigence interne au groupe : vu qu'on était arrivés au maximum de l'expansion, il fallait commencer entre autres à concentrer le travail, à faire des spectacles. *Cuori strappati* a été le point limite : en effet on est allé en scène pour un miracle. A ce point-là un partage des rôles s'imposait. Vu que dans le groupe on était trois à vouloir prendre le rôle d'auteur, on s'est séparés et chacun a pris sa direction, en prenant aussi des risques. On a décidé de garder le nom de la compagnie pendant une année, et finalement de l'effacer complètement : c'était une grosse perte, car on se trouvaient au moment de l'expansion maximale. Cela a été quelque chose que, même si en mesure différente, on a tous payé.

On revient sur le discours que tu faisais sur l'extrémisme : quand une expérience arrive à la limite, on la jette.

Pour moi les choses se sont passées comme cela. J'ai formé un groupe d'acteurs très jeunes, dont la majeure partie allait en scène pour la première fois. J'ai été toujours intéressé par les personnalités artistiques qui ne sont pas compromises par une formation marquante. Plutôt que me mettre à donner un coup de balai aux expériences précédentes, j'ai préféré travailler avec des jeunes gens.

Une vocation pédagogique insoupçonnée.

Oui, mais aussi fonctionnelle par rapport au type de travail que je voulais mener. *Ladro di anime* exigeait une explosion d'énergie énorme : en effet l'âge moyen des acteurs était de vingt ans, il y en avait un qui en avait dix-huit. J'utilisais leur personnalité en en prenant les aspects que je trouvais les plus intéressants. On a fait un travail très intense pendant six mois et je crois que *Ladro di anime* avait toute l'unité et la force d'une œuvre première. J'en ai reçu une forte sensation de libération : si je devais nommer le genre, je dirait que c'était une comédie.

Il me semble qu'en général vous êtes plus proches de la comédie que de la tragédie.

A mon avis, *Diario segreto contraffatto* possède des forts éléments tragiques. La rencontre avec Kafka pour *Descrizione di una battaglia* (*Description d'un combat* – 1988) vient justement du fait que dans les œuvres de Kafka la tragédie est imminente, étouffante, mais filtrée à travers un regard ironique. Il n'y a pas le fléchissement vers le désespoir total, il y a tout le temps un sourire, même dans les moments les plus terribles. Comme si au fond on connaissait déjà ce qui se serait passé. *Ladro di anime* a une autre caractéristique. Il attrape ses éléments constitutifs dans la mémoire des arts plastiques et du théâtre et pas seulement dans la mémoire personnelle. En ce qui concerne l'espace, il s'agissait d'un spectacle sur la ville. Si dans *Cuori strappati* il y avait un espace possible, mais en dérapage continu, l'espace de *Ladro di anime* était un espace idéal, presque mythique, lu à travers les yeux des avant-gardes historiques qui ont créé la mythologie de la ville.

Il me semble que le travail des groupes soit très lié à la méthode des avant-gardes.

On a eu une grande malchance et en même temps un privilège. Une tradition théâtrale forte n'a pas existé en Italie, comme en Allemagne ou dans les pays anglo-saxons. Il n'y avait pas de références théâtrales, et donc on a dû nous choisir une tradition, qui a eu inévitablement celle des avant-gardes historiques.

Je crois que choisir comme référence les avant-gardes ait été un choix significatif dans l'Italie des années soixante-dix, quand il y avait des forces qui poussaient à la modernisation, à la différenciation, à la dissolution de l'organisation sociale. En simplifiant on peut dire que le modèle de la culture théâtrale italienne était le national populaire, avec une claire fonction unifiante : mais quand les différences ressortent, la culture des avant-gardes devient plus stimulante.

Justement la tradition, on l'a choisie, on ne l'a pas trouvée. En revenant sur *Ladro di anime*, il y avait un élément mythique lié aux avant-gardes, ainsi que l'explosion d'énergie qui conduisait à la comédie et finalement l'utilisation de la mémoire du théâtre. Le spectacle, né pour les chantiers navals de la Giudecca à Venise, prenait beaucoup de la mémoire du théâtre, en utilisant des éléments spécifiquement théâtraux, comme les chariots

Éléments de machinerie théâtrale : une autre thématique baroque

Comme les toiles peintes de fond, jusqu'alors oubliées, qui étaient interprétées de façon nouvelle.

Un autre élément spécifique de tes spectacles est la scénographie toujours en mouvement : l'espace n'est jamais donné, immobile.

Pour moi la scénographie n'a de sens que quand elle devient partie du spectacle. Je n'arrive à concevoir rien de décoratif, la décoration me dérange. Je pense qu'il s'agit d'un principe général : dans tous les spectacles qui marchent, la scénographie est une partie intégrante du spectacle, une articulation parmi les autres. En ce qui me concerne, elle devient un véritable élément scénique, et donc linguistique, seulement quand elle est utilisée par les acteurs. Elle n'est pas un symbole. Même dans *Ladro di anime*, qui en tant que symbole est très évident, elle n'existe en tant que symbole qu'à partir du moment où elle est habitée par les acteurs.

Dans tes spectacles la scénographie n'est signifiante que quand elle est utilisée et qu'en plus elle donne aux acteurs des sollicitations, physiques aussi.

Que ce soit dans *Ladro di anime* ou dans *Diario segreto contraffatto*, s'il y a un élément qui raconte plus que les autres, qui crée une direction, qui donne un sens, c'est justement la scénographie.

Dans Cuori strappati il y avait un mouvement de perforation : aller toujours au-delà. Dans Ladro di anime il y a une construction qui avance vers le spectateur. Dans les deux cas je crois que c'est l'histoire que le spectacle raconte.

L'histoire du spectacle passe à travers les toiles de fond : pour *Il ladro di anime* celle de la ville vue de l'extérieur et celle des gens à l'intérieur de la ville, avec des caractéristiques formelles différentes. La première était très futuriste, le deuxième renvoyait un peu aux peintures de Picasso, le troisième était le visage de l'un des habitants et la quatrième la façade de la maison. Après la façade s'ouvrait, des sorties donnaient sur une cour et finalement il y avait l'avancée de la maison. La scénographie racontait l'histoire, et c'était comme si les acteurs faisaient partie de ce cadre. La scénographie construisait les marges, le cadre. A son intérieur les acteurs peuplaient le récit. Dans *Diario segreto contraffatto* la situation était un peu différente : je pensai à la scénographie comme à un livre : pages blanches sur lesquelles les acteurs formaient des idéogrammes, des mots, des calligraphies d'un journal intime. C'était comme un livre que l'on feuillette, composé pourtant d'une partie visible et d'une partie souterraine, qui m'intéressait le plus. A Rome je suis beaucoup étonné par le fait qu'il existe un dessous : quand j'y me promène j'aime beaucoup penser à cette ville souterraine.

Les catacombes, les galeries...

Place Navona par exemple est vide au dessous : on peut y aller, il y a des ruines romaines. Cette sensation est si forte qu'elle parfois passe dans mes rêves. Dans *Diario* il y avait aussi une approche à la ville vue comme un voyage du sud au nord, même si ce n'était pas perceptible dans le spectacle en ces termes. Il y avait aussi une référence visuelle au baroque dans la réalisation du passage des images naturelles à l'espace urbain.

L'espace était une plateforme semi-circulaire, avec des éléments ronds qui n'existaient pas dans les spectacles précédents. C'était un baroque interprété à travers l'archéologie industrielle, un baroque du vingtième siècle d'une certaine façon. Au cours du spectacle cette plateforme s'ouvrait et construisait la ville. C'était une scénographie monumentale, avec toutes les limites du mot : car ensuite elle a été impossible à transporter.

Je voudrais parler d'un autre parcours dans ton travail : l'exploration de la subjectivité. D'une immédiateté de réaction par rapport au monde, on passe à une sorte d'introspection, dans une logique proprement d'auteur.

Même dans les spectacles précédents il n'existait pas non plus de "dehors". Ils étaient tous des mondes intérieurs, espace mentaux et intimes. Dans le cas de *Diario* cet aspect avait été mis encore plus en évidence, car le spectacle était conçu comme un journal intime, déjà dans le titre. Le monde ne se trouve jamais en dehors de soi, parce qu'au fond tout l'univers se constitue à l'intérieur de la conscience. Cette attitude a conduit à une analyse plus scientifique des processus de la perception : dans *La camera astratta* (*La chambre abstraite* -1987), qui est construite sur l'idée du mécanisme de la perception, il y a des références à Valéry, qui s'est beaucoup occupé des mécanismes de formation de la pensée, à Sacks et à Lurija, c'est-à-dire aux expériences scientifiques les plus valables dans ce domaine. Il y avait un renversement de perspective par rapport à *Diario*, où la subjectivité était conduite à son extrême limite : celle du journal intime – et je pense par exemple à Kafka ou Baudelaire – dans lequel reflet de la subjectivité est proposé de l'extérieur, de manière objective. Ce détachement, pour moi était l'élément de contrefaçon : tout était décalé, détourné, bouleversé.

Je pensais aussi à un renversement de l'expérience de la Gaia Scienza, traversée par le "collectif", sensible à tout ce qui se passait autour du groupe. Finalement au contraire tu as commencé à explorer ta subjectivité.

Il est vrai que l'un des éléments les plus importants pour la Gaia Scienza, et pour d'autres groupes de la même époque, était l'existential : l'objectivité n'était jamais donnée directement, mais elle était vue selon les modalités par lesquelles elle entrait dans la sphère personnelle. Il s'agissait tout le temps d'une étude de reflets internes qui devenaient objectifs dès qu'ils étaient mis en scène. Le passage successif à *Diario* a été la confrontation avec un moyen différent comme la vidéo.

Je crois que il est mieux de faire un pas en arrière : avant de travailler au théâtre avec la vidéo, tu avais réalisé des œuvres vidéo de tes spectacles.

Il y a aussi une autre chose : notre génération a été folle de cinéma : une passion effrénée pour le cinéma plus que pour le théâtre, même pour nous qui sommes de praticiens. Le théâtre est une passion énorme, mais non en tant que genre, mais en tant que possibilité.

Comme possibilité existentielle ?

Aussi. Le point de repère de notre imagination collective a toujours été le cinéma. Avec la possibilité de faire de la vidéo, et donc de travailler sur l'image de façon assez simple, économique et directe, aucun entre nous n'a eu des difficultés à s'approprier du moyen. Le processus a été presque naturel. De toute façon je crois que la même chose est arrivée au cinéma, qui à ses débuts a appris beaucoup du théâtre. A son tour le théâtre a appris énormément du cinéma : il a changé de rythme, il est devenu plus rapide.

Aussi dans le montage de nombreux spectacles, les vôtres par exemple...

C'est un échange inévitable. Pour moi il a été très normal. D'abord avec *Animali sorpresi e distratti*, un petit a solo que je faisais sur les toiles de fond peintes par Claire Longo, une espèce d'essai qui m'a conduit à *Ladro di anime*. Ensuite, avec *Ladro* et *Diario*, j'ai décidé naturellement de réaliser des vidéos. Chaque fois j'ai utilisé la vidéo comme moyen de création d'une petite œuvre autonome en rapport avec les genres vidéo existant. Je ne voulais pas réaliser un enregistrement du spectacle.

Il s'agit donc d'œuvres qui ont une valeur autonome, qui n'est pas liée au spectacle qui les a inspirées ?

Tout à fait. Avec *Ladro di anime* je voulais me confronter au le genre de la vidéo musicale, en menant au paroxysme l'élément fondamental de ce langage : la vitesse. C'est un clip de trois minutes et demie, délirant, très rapide, qui contient un tas d'informations perceptibles seulement après l'avoir regardé plusieurs fois. Avec *Diario* j'ai voulu réaliser un petit récit, et en effet j'ai rajouté certains textes qui n'étaient pas présents dans le spectacle. Chaque fois il y avait donc la volonté d'explorer des possibilités différentes. En même temps la collaboration avec Studio Azzurro est née par hasard. On a décidé d'essayer de mélanger installation vidéo et acteurs : la rencontre s'est transformée en une explosion qui a marché très bien. A ce point-là on s'est aperçu qu'on avait entre les mains un nouveau langage. L'élément décisif a été la possibilité d'utiliser un set et la prise directe de certains acteurs, dont l'image était transmise sur la scène et entrain en interaction avec des autres acteurs sur le plateau.

Donc pour toi la construction d'une double scène, celle théâtrale et le set de télévision, avec une possibilité d'interaction a-t-elle été fondamentale ?

Oui. Presque inconsciemment, comme cela arrive quand la pratique dépasse les pensées, on a créé une forte métaphore entre réel et reproduction, entre image et corps, qui ressortait aussi de la partition de l'espace, fondamentale soit pour *Prologo a diario segreto contraffatto* soit pour *La camera astratta*. L'organisation de l'espace était fondé sur la dialectique dehors / dedans, où pourtant le dehors est encore dedans, comme dans le jeu classique du théâtre dans lequel tout ce qui est dedans renvoie à un dehors. Ce dedans a force et existe justement parce que il existe un dehors de la scène qui est tout. Le fantôme du père d'Hamlet apparaît, mais il continue à parler du dessous de la scène pendant qu'il disparaît. Il y a le dessus et le dessous. Dans les spectacles dont on est en train de parler le dehors est restitué par une image.

L'un des signes les plus forts des premiers spectacles de la Gaia Scienza était la tentative de dépasser, de nier, de violer la loi de gravité : vous grimpez sur les murs, vous vous pendiez la tête en bas...c'est un symbole très clair du désir de dépasser les limites. D'un certain point de vue l'utilisation de la vidéo va rejoindre cet espace "au-delà de la limite": ce que la vidéo restitue au spectateur n'est pas le réel, mais l'imaginaire.

Le passage a été bizarre. On pensait que l'image était plus vraie que le vrai. Au contraire la réalité devenait plus imaginaire que l'imaginaire. La vidéo est devenue le développement de la partie visionnaire, aussi bien parce que le set a ses propres lois qui n'ont rien à voir avec la réalité : c'est un espace inconcevable.

L'effet de réel dépend plutôt de la présence du corps de l'acteur sur la scène : face à cela tout le reste est projeté dans l'imaginaire, et l'image du corps reproduite sur le moniteur apparaît inévitablement plus "fausse".

Une chose intéressante est sortie de l'analyse rétrospective des deux spectacles.

Prologo donnait les deux espaces comme deux mondes séparés, dans lequel se trouvaient à interagir l'image et la réalité : il y avait un dedans et parfois un dehors qui entraient en interaction avec ces images-là.

Dans *La camera astratta* on a réalisé une opération différente, également intéressante : le passage continu du dedans au dehors, le mouvement continu, parfois linéaire, parfois circulaire. Un autre aspect intéressant est que *Prologo* se servait de matériels bruts utiles à préparer *Diario segreto contraffatto*. Il s'agissait d'une espèce de lecture des mêmes matériels à travers des langages différents, comme si on décidait de réaliser un film ou une mise en scène à partir d'un roman. *La camera astratta* est née différemment : on cherchait une histoire pour le langage qu'on voulait utiliser, une histoire ciblée.

Au contraire Prologo avait été une découverte

Les deux spectacles avaient des limites : *Prologo* était un geste instinctif, *Camera astratta* un geste beaucoup plus réfléchi, avec une composition interne, mais en fin de compte plus froid.

Peut-être la limite majeure de ce dernier spectacle était que cette nécessité d'explorer le rapport entre les deux média finisse enfin pour dominer sur le reste.

Oui, c'était sa limite. On s'est confrontés avec un dispositif technologique. *Prologo* a été une tentative réussie, *La camera astratta* a été une expérience très singulière, très articulée dans son langage.

Le spectacle était justement la nécessité de s'approprier un nouveau langage.

Il s'agissait d'un langage articulé dans ses parties et très expérimental. Le balancement fait par Benedetto sur la balançoire entre une pierre sur le moniteur d'un côté et une pierre vraie de l'autre est un peu le symbole de *La camera astratta* : c'est un spectacle qui pèse ce rapport entre le poids de la pierre et le poids du moniteur avec la pierre. Le spectacle bascule tout le temps sans se résoudre jamais : il est comme une pesée ininterrompue avec des entrées et des sorties continues d'un côté à l'autre.

Comme tout votre théâtre, qui a été toujours balancé entre le dedans et le dehors...

Aussi l'inspiration de Valéry, de Sacks, de Lurija donnait cette froideur caractéristique. De toute façon *Prologo* et *La camera astratta* ne sont pas des spectacles que j'ai réalisés tout seul, ils sont construits dès le début avec Studio azzurro. D'un côté il y a l'univers dense, copieux qui m'appartient : le Sud, chaud, excessif. De l'autre une âme un peu nordique, très précise, un peu froide, tendant à la conceptualisation, qui appartient à Studio Azzurro. Il s'agit de spécificités liés aux expériences respectives : moi, j'ai toujours travaillé avec des personnes, des corps ; eux avec des outils mécaniques et électroniques, même si on a toujours considéré le corps aussi. Or, il y a eu un double échange qui a été bénéfique pour les deux : j'avais à nettoyer, pour eux à salir. De ce point de vue le rapport a marché.

Est-ce une direction encore stimulante ?

Bien sûr. Pourtant je suis anxieux d'explorer et pour l'instant je voudrais explorer la littérature : non la littérature théâtrale, dramatique, mais la littérature en tant que genre : comme cela s'est passé avec les arts plastiques, la musique, l'architecture, qui ont toujours été en rapport avec mon travail, la littérature aussi a toujours été présente, mais de manière floue. Dans ce cas la littérature et surtout l'écriture sont rentrés toutes seules dans mon théâtre avec un processus presque naturel : *La camera astratta* développait un certain type de présence des acteurs et un récit qui pour moi conduisait directement à certains récits de Kafka, même si je ne sais pas si cela était visible sur la scène.

Alors maintenant tu affrontes Kafka avec Descrizione di una battaglia (Description d'un combat), inspiré de trois récits : celui qui donne le titre au spectacle, La tanière et La condamnation.

Kafka écrit de manière si totalisante que son écriture contient déjà tout : elle ne peut pas être représentée. Représenter Kafka c'est un contresens. On peut seulement l'exécuter, comme s'il était une loi à respecter, ou un mouvement musical. En plus il y a une forte analogie entre l'écriture et la tanière : la structure même du récit est comme une tanière. Mais pour Kafka la tanière était aussi son corps : le sifflement que l'animal entend à la fin du récit est le sifflement de son corps, et un sifflement aussi qui arrive de l'extérieur. Kafka est mort de phtisie : il appelait sa maladie "la bête" et dans la tanière il parle de cet animal qui le menace. Mais en même temps il y a une identification entre la bête, son père et une partie de lui-même. J'ai trouvé une analogie très forte entre la tanière et le théâtre : j'ai considéré la tanière en tant que lieu du théâtre. Tout de suite le récit est devenu métathéâtral : il est devenu une description du théâtre qui contient la tragédie et la comédie. La comédie est le récit *Description d'un combat*, le premier qui ait été écrit par Kafka. Il a un cours farfelu, dont je n'ai gardé que certains fragments d'un dialogue très comique. La tragédie est le récit *La condamnation* dans le quel le personnage du père contraint l'*alter ego* de l'auteur à se noyer. Dans *La tanière* on trouve ces deux aspects, qui sont les pôles opposés entre lesquels se développe toute l'oeuvre de Kafka : le comique et le tragique, qui est pourtant toujours ironique, grotesque. Quand au théâtre on touche à la littérature, on s'aperçoit qu'elle conduit hors du théâtre, au contraire par exemple de l'architecture. Car elle avance l'hypothèse d'un dehors très fort, fait de mots, d'éléments qui contiennent au niveau potentiel un échange. Les mots sont une monnaie d'échange, et en même temps elles contiennent des informations très définies. Cela est peut-être le passage dont tu parlais avant : le passage de l'intériorité au dehors du théâtre. C'est comme si avec l'entrée d'une référence extérieure si forte, le spectacle ne soit plus le seul spectacle possible contenant ton monde tout entier, mais un des spectacles possibles : un spectacle de théâtre, non le théâtre. Au contraire dans les spectacles précédents chaque fois c'était comme si je voulais affirmer : "pour moi cela est le théâtre".

Il s'agissait de gestes très définitifs, qui semblaient chaque fois le dernier mot.

Dans ce cas au contraire le spectacle est une des nombreuses possibilités. Il pouvait être d'après Kafka ou d'après un autre auteur, il pouvait être l'adaptation de ces récits-là ou d'un roman.

Je crois que tu es arrivé à un tournant beaucoup plus fort au niveau conceptuel qu'à l'occasion de la dissolution de la Gaia Scienza.

Pourtant il est inévitable, et je l'observe aussi chez d'autres auteurs, que chacun garde son passé dans ce passage. Dans ce spectacle il y a beaucoup de mon travail précédent. La scène par exemple est un mur qui ferme le cadre de scène, qui ensuite s'ouvre et tourne de 180 degrés. C'est un mur monolithique de sept mètres sur quatre. D'un côté il se casse et il montre une espèce d'idéogramme, la tanière, qui est une galerie creusée dans le mur.

Comme dans les documentaires sur les fourmis ?

Exactement. En cassant le plâtre du mur on forme cette section de tanière qui compose un signe idéogrammatique. Après le mur tourne : il contient des éléments scénographiques à peine ébauchés, stylisés, blancs. Il est partagé en deux.

On ouvre un portail et on découvre un escalier très raide, comme ceux décrits par Kafka, et une fenêtre condamnée.

Le mur tourne encore, en revenant à la tanière, et tourne encore pour permettre le déroulement de *La condamnation*, dans l'autre moitié de la partie postérieure. Il y a une espèce d'armoire, très stylisée, un autre élément typique de Kafka, qui détestait les armoires et les draps qui y sont rangés. Le fils se trouve dans le rayon supérieur, le père dans celui du dessous où se trouvent les draps.

De ce que tu dis, il me semble que l'approche ressemble beaucoup à celle d'autres réalisations.

Oui, mais ici le même procédé est lié à une exigence narrative. Ensuite le mur se renferme pour faire réapparaître la surface cassée qui ferme la scène. Il y a des images filmées, des ombres qui se confondent avec les ombres des personnages, en créant des épisodes qui n'existent pas dans la réalité : cela aussi est un élément commun avec les autres spectacles.

Est-ce ton premier travail narratif ?

Il est mieux de dire avec un fort fil narratif. Il y a aussi un texte verbal, et sur scène on est trois.

En conclusion, reviendrons-nous aux choses que tu as brûlées : as-tu des regrets ?

Non, le processus a été bizarre, on a tout dégagé et tout est terminé avec l'incendie de Berlin [Ensuite on a recommencé à utiliser les matériels qu'on avait éliminés, mais en les épuisant. Dans ce processus de génération et refus, on a déterminé des éléments plus fragiles et d'autres plus stables. Par exemple l'utilisation de la vidéo, qui avec *La camera astratta* est arrivé à son paroxysme, et donc j'ai dû m'arrêter. Mais je suis sûr que dans le prochain spectacle, après Kafka, la vidéo reviendra en tant qu'élément de composition parmi les autres. Elle devient une possibilité d'approfondir des contenus : c'est comme si j'avais un dictionnaire en plus pour écrire.

Le résultat est un langage qui s'est beaucoup enrichi, vu que tu as emprunté à l'architecture, aux arts plastiques, à la musique, à la vidéo... Désormais tu utilises une grammaire très articulée.

L'expérience de toute une génération qui a approché le théâtre de ce point de vue a renouvelé la pratique théâtrale. On ne peut pas le nier. Une des choses que l'on envisageait s'est réalisée : avec beaucoup de fierté on peut dire qu'on a créé une base de travail, même si nouveaux stimuli interviendront encore.

D. "La camera concreta" de Giorgio Barberio Corsetti

BARBERIO CORSETTI, Giorgio., "La camera concreta", in *Teatro in Europa*, n° 10, 1992, pp. 22-23

Les spectacles réalisés avec le Studio Azzurro (*Prologo a diario segreto contraffatto*, *Correva come un lungo segno bianco* ; *La camera astratta*) prenaient la vidéo comme point de départ et d'arrivée. Elle était la clef de voûte de leur langage. Ces spectacles en analysaient les possibilités, les limites, et en tiraient des visions qui se répandaient sur la scène.

Les images passaient sur le plateau en direct à travers un set de caméras cachées, et les moniteurs étaient utilisés comme fenêtres sur un espace "autre". Les limites du cadre étaient brisées à travers le mouvement des téléviseurs ou à travers le passage des images d'un moniteur à l'autre sans interruption.

On peut dire que dans ces travaux l'espace de la vidéo parfois métaphorique et visionnaire, parfois immatériel et mental, devenait la dramaturgie même du spectacle. Après, je me suis consacré de plus en plus à la détermination d'une signification située "en dehors" du théâtre et au repérage d'une référence extérieure au langage théâtral qui parle du et au "monde" contemporain.

J'ai donc arrêté de considérer la contemporanéité comme un langage en évolution et j'ai commencé à la considérer comme "être dans le monde".

La trilogie sur Kafka est née de cette attitude. Dans ces spectacles en effet je n'utilisais pas de vidéo, mais seulement quelques images filmées. Le corpus des œuvres de Kafka devenait le corpus des spectacles, l'univers, le monde auquel ceux-ci faisaient référence. Ensuite la vidéo est revenue sur mes scènes (*Il legno dei violini* et *America*), cette fois-ci, comme langage acquis, comme élément d'un nouveau langage théâtral à articuler de façon différente selon la nécessité du plateau, du récit, de la dramaturgie.

La vidéo est devenue une parole d'un langage articulé et complexe.

Au cours d'un spectacle, dans son déroulement lumineux et opaque, la vidéo appartient à l'univers de la lumière, et la projection à l'univers des ombres.

Quand je pense à la réutiliser, je l'envisage comme une source d'ombre et de lumière douée d'une forte valeur conceptuelle, une valeur qui n'est possible que si l'on crée une interaction concrète avec la scène.

La vidéo ne peut pas avoir une valeur décorative ou d'arrière-plan : dans ces cas elle tombe dans l'absence de signification et elle ne restitue que le bruitage de l'univers médiatique.

Quand je parle d'interaction je veux dire que la vidéo devient une parole du langage poétique de la scène. D'un côté elle rentre dans le flux de la production poétique, composée par tous les autres éléments tenus ensemble par la tension entre les acteurs. De l'autre elle s'en détache, pour résonner avec le reste. Elle ne décrit ni n'introduit pas de fonds ou de paysages, ne crée pas d'illusion, mais elle constitue un élément simple et significatif.

Si on conçoit le spectacle comme un texte poétique articulé, la vidéo peut correspondre à des substantifs, ou bien à des verbes substantivés. Ceux-ci pouvant être des éléments naturels, des objets, des actions simples, qui en devenant "corps lumineux" font allusion au "genre" et à l' "essence". Par exemple le feu, l'eau, l'action de marcher, de courir, etc.

Avec la vidéo on a la possibilité d'isoler et de donner corps à un élément. De cette façon on agit dans deux directions : d'un côté on rend évident sur le plateau un élément qui

devient image et exprime un concept au-delà des mots, de l'autre on repère la puissance symbolique de la vidéo et de l'image, on les entoure du mystère et de l'évocation, qui sont éliminés par le langage des médias. On brise ainsi les liens entre la vidéo et le langage de la télévision, syncopé et étouffant.

Même à travers la vidéo on arrive à évoquer ce qui n'est pas visible sans tout dévoiler, comme doit le faire le théâtre.

Avec le moniteur si lumineux on peut rappeler un "au-delà", un "outre", un "dehors"; on peut faire allusion à la réalité, à la matière, au concret, sans perdre la capacité d'abstraction et d'essentialité qui appartient au théâtre.

Tout cela ne signifie pas que la vidéo soit essentielle pour mon travail, je crois fermement que l'essentiel se trouve ailleurs, dans la tête d'un acteur, dans son corps, dans ses intuitions, dans les idées, dans la poésie, dans un espace, dans le vide, dans le silence. Mais j'éprouve une certaine satisfaction quand je pense que si j'en ai envie et si je le considère nécessaire, je peux me servir de l'image électronique et que cette opération coïncide avec un éloignement de l'image par rapport au système de communication, qui, jusqu'à présent, en a fait un usage obscène.

3. FICHES

A. Fiches bibliographiques des revues théâtrales italiennes principales

Avertissements

- **Collaborateurs et intervenants** : nous les avons écrits en italique lorsqu'ils ont rempli les fonctions de rédacteurs.
- **Signe "*"**: dans le cas d'une double version, imprimée sur papier, et électronique publiée en ligne, nous avons utilisé ce signe pour marquer les données concernant la seconde.
- **DAMS** = abréviation pour département universitaire des Discipline dell'Arte, della Musica e dello Spettacolo [Disciplines de l'Art, de la Musique et du Spectacle].

1. Art'O

| | | | | |
|---|--|--------------------|-----------------------------|------------------|
| Titre | Art'O | | | |
| Publications | 1998 - | | | |
| Autorisation | [?] | | | |
| Fondateur(s) | Gianni Manzella | | | |
| Support | Sur papier – Une sélection d'articles et de matériaux multimédias en ligne. | | | |
| Typologie | Critique et actualité des arts du spectacle (<i>performing arts</i> dans la définition des rédacteurs). | | | |
| Site Internet | www.art-o.net | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Éditeur | Direction |
| 1998- | <i>Art'O : Rivista di cultura e politica delle arti sceniche.</i> | trimestrielle | Associazione Art'O, Bologne | Gianni Manzella |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| <i>Fabio Acca, Viviana Gravano, Annalisa Sacchi, Enrico Pitozzi, Giulia Palladini, Elfi Reiter.</i> | | | | |
| Commentaire | | | | |
| La revue fondée par Gianni Manzella gravite autour du DAMS de l'Université de Bologne, dont elle réunit les jeunes chercheurs. À la différence d'autres revues universitaires qui ont un caractère plus historique, <i>Art'O</i> s'occupe principalement de l'actualité en l'insérant dans une réflexion plus général sur les formes artistiques des <i>performing arts</i> au XX ^e siècle. Son une approche est interdisciplinaire, et ses articles s'occupent de théâtre, de danse, d'arts plastiques. Les nouvelles formes artistiques impliquant les technologies numériques sont également considérées. La revue fait partie du réseau international <i>Team Network (Transdisciplinary European Art Magazines)</i> qui lie plusieurs publications européennes, dont <i>Alternatives théâtrales</i> et <i>Mouvement</i> . | | | | |

2. *ateatro*

| | | | | |
|---|--|-------------------------|----------------|---|
| Titre | <i>ateatro</i> | | | |
| Publication | 2001- | | | |
| Autorisation | – | | | |
| Fondateur(s) | Oliviero Ponte Di Pino | | | |
| Support | En ligne. | | | |
| Typologie | Critique et actualité. | | | |
| Site Internet | www.ateatro.it | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 2001- | <i>ateatro : Webzine di cultura teatrale</i> | mise à jour irrégulière | - | Oliviero Ponte Di Pino, Anna Maria Monteverdi |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| <i>Andrea Balzola, Silvio Castiglioni, Concetta D'Angeli, Franco D'Ippolito, Davide Enia, Chiara Ferrari, Mimma Gallina, Gerardo Guccini, Laura Curino, Erica Magris, Fernando Marchiori, Massimo Marino, Marco Martinelli, Fernando Mastropasqua, Giancarlo Nanni, Michele Sambin, Peter Sellars, Silvana Vassallo, Giacomo Verde.</i> | | | | |
| Commentaire | | | | |
| <i>ateatro</i> est une publication en ligne totalement indépendante, basée sur l'initiative de Ponte Di Pino et Monteverdi d'une part et sur la collaboration bénévoles de plusieurs critiques, universitaires, artistes. Il s'agit d'un espace libre de réflexion sur le théâtre contemporain qui présente des sujets (politique culturelle, économie du spectacle, esthétique théâtrale, histoire du théâtre, critiques de livres et de spectacles) et d'approches multiples (essais, pamphlets, comptes rendus, entretiens), liés aussi aux compétences et aux intérêts des différents rédacteurs : Monteverdi dirige une section consacrée au rapport du théâtre avec les nouveaux médias; Mimma Gallina s'occupe de l'aspect institutionnel et depuis 2004 organise avec Ponte Di Pino les "états généraux" annuels du théâtre italien appelés <i>Le buone pratiche</i> . Le site d' <i>ateatro</i> accueille aussi un forum et la base de données de tous les articles publiés. | | | | |

3. *Biblioteca teatrale*

| | | | | |
|--|--|---------------------------------------|----------------|------------------------------------|
| Titre | <i>Biblioteca teatrale</i> | | | |
| Publication | 1971-1979 n.s. 1986- | | | |
| Autorisation | Tribunal de Rome, n. 13902, 5 mai 1971 | | | |
| Fondateur(s) | Ferruccio Marotti, Cesare Molinari et les chercheurs réunis dans l'Istituto del Teatro, Università La Sapienza, Rome | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Universitaire | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1971-1979 | <i>Biblioteca teatrale : Rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo</i> | trimestrielle, parfois irrégulière | Bulzoni, Rome | Ferruccio Marotti, Cesare Molinari |
| 1986- | | trimestrielle | | |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| <i>Eugenio Barba, Maia Borelli, Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, Romeo Castellucci, Fabrizio Cruciani, Hans-Thies Lehmann, Bonnie Marranca, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Valentina Valentini.</i> | | | | |
| Commentaire | | | | |
| <i>Biblioteca teatrale</i> est la première revue italienne consacrée aux études théâtrales. Dans le premier article éditorial, Marotti et Molinari écrivent en effet : "La revue veut combler – avec vingt ans de retard, nous en sommes conscients – un vide que nous n'allons pas dire de la culture italienne, mais sûrement de son monde de l'édition. A l'exception de quelques tentatives sporadiques, méritoires, mais rapidement échouées, les études théâtrales, historiques ou contemporaines, ont toujours été, en Italie, dispersées parmi les périodiques littéraires, artistiques ou culturels les plus diverses, sans jamais trouver un point de repère unique" (n°1, 1971, p. 1). <i>Biblioteca teatrale</i> veut donc constituer ce point de repère, et elle réalise cet objectif en s'occupant de deux thématiques centrales dans la définition des études théâtrales italiennes : d'une part, la réflexion historique et philologique sur le théâtre italien à la Renaissance; de l'autre le définition d'une méthodologie d'analyse du théâtre par l'observation complice et critique de l'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba et l'approche de la sémiologie. Souvent organisée par numéros monographiques, <i>Biblioteca teatrale</i> publie des études complexes et approfondies. Nous rappelons les dossiers réunis et édités par Ferdinando Taviani sur l'Odin Teatret (n°5, 1972), par Fabrizio Cruciani sur l' "invention du théâtre au XVIe siècle" (° 15/16, 1976), et par Franco Ruffini sur "la sémiologie du théâtre" (n° 20, 1978). La nouvelle série revendique son approche historique et porte toujours son attention sur la Renaissance. Néanmoins, la revue élargit aussi la palette des sujets traités au théâtre contemporain, à l'histoire des scènes italiennes au XXe siècle, aux phénomènes internationaux actuel. | | | | |

4. *Il castello di Elsinore*

| | | | | |
|---|---|----------------------|----------------------------|--------------------------|
| Titre | <i>Il castello di Elsinore</i> | | | |
| Publication | 1988- | | | |
| Autorisation | Tribunal de Turin, n° 3950, 14 juin 1988 | | | |
| Fondateur(s) | Roberto Alonge, Umberto Artioli, Edoardo Fadini, Siro Ferrone, Roberto Tessari, Silvana Sinisi, Claudio Vicentini – DAMS, Università di Torino, Turin | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Universitaire | | | |
| Site Internet | http://hal9000.cisi.unito.it/wf/DIPARTIMEN/Discipline/IL-CASTELL1/home.htm | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1988-1992 | <i>Il castello di Elsinore : Quadrimestrale di teatro</i> | tous les quatre mois | Rosenberg & Sellier, Turin | Edoardo Fadini |
| 1992-1996 | | | | Siro Ferrone |
| 1996-1997 | | | Paolo Bertinetti | Costa & Nolan, Gênes |
| 1997-2000 | | | | DAMS/Studio Lexis, Turin |
| 2001-2003 | DAMS, Turin/Carocci, Rome | | | |
| 2004-2007 | <i>Il castello di Elsinore : Semestrale di teatro</i> | tous les six mois | DAMS, Turin/Pagina, Bari | |
| 2008- | | | | |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Umberto Albini, <i>Luigi Allegri</i> , Roberto Alonge, Umberto Artioli, Antonio Attisani, Andrea Balzola, Ruggero Bianchi, <i>Paolo Bosisio</i> , Claudia Cannella, <i>Annamaria Cascetta</i> , Marco De Marinis, <i>Edoardo Fadini</i> , Siro Ferrone, Maurizio Grande, Gerardo Guccini, <i>Gigi Livio</i> , Sara Mamone, Lorenzo Mango, Antonio Pizzo, Franco Prono, Annamaria Sapienza, <i>Silvana Sinisi</i> , Giorgio Strehler, Roberto Tessari, Valentina Valentini, <i>Claudio Vicentini</i> . | | | | |
| Commentaire | | | | |
| <p>Cette revue universitaire, financée par l'association Cabaret Voltaire jusqu'à 1990, et ensuite par le CRUT (Centre Régional Universitaire pour le Théâtre) du Piémont, représente un autre pôle des études théâtrales italiennes, née après <i>Biblioteca teatrale</i> et <i>Teatro e Storia</i>. Dans cette confrontation, <i>Il castello di Elsinore</i> revendique sa liberté d'esprit et son refus d'adopter une approche unique, et visant à devenir un "lieu de rencontre et de vérification de méthodologies, de goûts, de fantômes et d'obsessions différents, dans l'effort de briser toute barrière : théâtre matériel mais aussi théâtre mental; théâtre de tradition et théâtre de recherche; dramaturgie et scène" (tract distribué avec le premier numéro, 1988). <i>Il castello di Elsinore</i> présente néanmoins des thèmes privilégiés : la scène du XVIIe siècle, la dramaturgie des auteurs (Goldoni, Ibsen, D'Annunzio, Pirandello), la scène symboliste, la lignée des metteurs en scène italiens Strehler-Ronconi-Castri. Elle porte aussi une attention partielle au théâtre grec, au théâtre de recherche, surtout sous la direction de Fadini, et au théâtre-danse. <i>Il castello di Elsinore</i> publie des sur les artistes expérimentaux italiens (Bene, Perlini, De Berardinis), accueille les études de R. Bianchi sur le théâtre américain, et un numéro monographique sur Luca Ronconi (dirigé par R. Alonge, n° 18, 1993).</p> | | | | |

5. *Culture Teatrali*

| | | | | |
|--|--|--------------------------|----------------|-------------------|
| Titre | <i>Culture Teatrali</i> | | | |
| Publication | 1999- | | | |
| Autorisation | [?] | | | |
| Fondateur(s) | Marco De Marinis – Enseignements d'Histoire du Théâtre et du Spectacle et de Sémiologie du Spectacle, DAMS, Università di Bologna, Bologne | | | |
| Support | Sur papier En ligne* | | | |
| Typologie | Universitaire Critique et actualité* | | | |
| Site Internet | www.cultureteatrati.org | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1999- | <i>Culture Teatrali : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo</i> | semestrielle | | Marco De Marinis |
| 1999*- | <i>Culture teatrati : Studi, interventi e scritture sullo spettacolo *</i> | mise à jour irrégulière* | - | Marco De Marinis* |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| <i>Fabio Acca, Georges Banu, Leo De Berardinis, Josette Féral, Roberta Gandolfi, Raimondo Guarino, Gerardo Guccini, Carlo Infante, Marco Consolini, Osvaldo Pellettieri, Arnaldo Picchi (1943-2006), Enrico Pitozzi, Nicola Savarese.</i> | | | | |
| Commentaire | | | | |
| Créée par Marco De Marinis dans le cadre de son activité d'enseignement et de recherche au DAMS de Bologne, <i>Culture Teatrati</i> s'adresse au public spécialisé des "étudiants en théâtre" et de "tous ceux qui travaillent dans le monde du spectacle : les artistes, les compagnies, les écoles de théâtre, les critiques, les programmateurs et les administrateurs et les spectateurs avertis" (M. De Marinis, article éditorial, n° 1, 1999). La revue veut être un espace pour proposer les travaux des étudiants et jeunes chercheurs l'Université de Bologne et assumer un point de vue hybride, entre théorie et pratique, histoire et actualité, en acceptant la multiplicité des phénomènes actuels mais en étant intransigeante quant à la qualité et à l'honnête des créations et des initiatives théâtrales considérées. <i>Culture Teatrati</i> présente des numéros monographiques qui abordent des thèmes diverses : le "nouveau théâtre" italien (DE MARINIS, Marco (dir.), <i>Quartant'anni di nuovo teatro italiano</i> , n° 2-3, primavera-autunno 2000), le théâtre français, les maîtres de théâtre moderne (les Russes, Decroux, Artaud, Grotowski), les théories sur l'acteur, le théâtre de la Renaissance. La revue consacre aussi un numéro à Fabrizio Cruciani, en traitant la question de l'historiographie dans le études théâtrales (BORTOLETTI, Francesca – CONSOLINI, Marco – GANDOLFI, Roberta (dir.), <i>Storia e storiografia del teatro, oggi. Per Fabrizio Cruciani</i> , n°7-8, autunno 2002-primavera 2003). La version en ligne présente des articles, essais et comptes rendus liés à l'actualité théâtrale. | | | | |

6. Il dramma

| | | | | |
|----------------------|--|--------------------|---|--|
| Titre | <i>Il dramma</i> | | | |
| Publications | 1925-1983 | | | |
| Autorisation | Tribunal de Turin, 1925 | | | |
| Fondateur(s) | Lucio Ridenti | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Critique et actualité | | | |
| Site Internet | - | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1925-1926 | <i>Il dramma. Rivista mensile di commedie di grande successo</i> | mensuelle | Grandi firme, Turin | Pitigrilli |
| 1926-1927 | | | | |
| 1927-1944 | <i>Il dramma. Quindicinale di commedie di grande interesse</i> | bimensuelle | Grandi firme ensuite Società Editrice Torinese, Turin | Lucio Ridenti |
| 1944-1945 | | | | |
| 1945-1954 | | | | Cipriano Grazietti |
| 1955-1966 | <i>Il dramma. Rivista mensile di commedie di grande successo</i> | mensuelle | Romana Teatri, Rome | Lucio Ridenti |
| 1966-1968 | | | | |
| 1968-1973 | <i>Il dramma. Teatro Cinema Tv Radio</i> | mensuelle | ILTE, Turin | Maurizio Liverani |
| 1973-1977 | | | Rome | Comité de direction composé par Carlo Fuscagni (directeur), Diego Fabbri (président jusqu'à 1980) et Maurizio Liverani |
| 1977-1982 | | | | Giorgio Barberi Squarotti, Federico Doglio, Stefano Jacomuzzi |
| 1982-1983 | | | | |

Collaborateurs et intervenants

Giovanni Antonucci, Mario Apollonio Dante Cappelletti, Roberto De Monticelli, Diego Fabbri, Ruggiero Jacobbi, Giovanni Macchia, Gian Renzo Morteo, Mario Raimondo, Angelo Maria Ripellino, Ugo Ronfani, Giorgio Zampa.

Commentaire

Dans le système des revues théâtrales italiennes, *Il dramma* a une longévité remarquable. Fondée 1925 par le comédien et critique Lucio Ridenti pour soutenir la dramaturgie italienne, la revue élargit progressivement la palette des sujets traités et s'occupe également de l'histoire du théâtre et de la mise en scène contemporaine. Dans les années soixante, suite à la maladie et à l'abandon de la direction de la part de Lucio Ridenti, *Il dramma* se transforme. La revue étend porte son attention sur l'art contemporain et sur le cinéma, mais elle garde une position plutôt conservatrice. Opposée à la critique militante, la revue exprime une vision pédagogique de la culture, qui prend les distances de la notion même d'avant-garde, qu'elle accuse de formalisme et d'élitisme (cf. les dossiers RAIMONDO, Mario (dir.), "Il teatro contestato e la contestazione contestabile", a. 45, n°4-5-7, gennaio-febbraio-aprile 1969, pp. 53-63, et RONFANI, Ugo (dir.), "Speciale avanguardia", a. 52, n° 1-2, giugno-luglio 1976, pp. 89-112). Néanmoins, elle s'occupe des créations et du statut des artistes appartenant au milieu de la recherche. Dans l'ensemble, *Il dramma* propose des publications riches et variées, en consacrant des dossiers aux saisons des théâtres et aux festivals en Italie, qui présentent des comptes rendus précis des points de vue qualitatif et quantitatif. Souvent, en effet, ceux-ci sont accompagnés par des statistiques qui présentent les chiffres-clé du système théâtral. La politique culturelle est largement traitée, et en particulier les questions de la loi pour le théâtre et de la décentralisation sont débattues à plusieurs reprises. La gestion des théâtres *stabili* est également questionnée et parfois critiquée, mais les rédacteurs de *Il dramma* ne proposent jamais une réforme radicale du système public. La fonction et l'esthétique du théâtre à la télévision sont aussi parmi les intérêts constants de la revue. Plus rarement et en mesure mineure que *Sipario* par exemple, *Il dramma* publie des articles sur les expériences théâtrales étrangères. Au début des années quatre-vingt, malgré la collaboration de Dante Cappelletti, un observateur passionné des scènes expérimentales, *Il dramma* ne parvient pas à se donner une nouvelle identité et finalement arrête ses publications.

7. *Drammaturgia*

| | | | | |
|---|--|--------------------------|------------------------|------------------|
| Titre | <i>Drammaturgia</i> | | | |
| Publication | 1994-2003 2001-* | | | |
| Autorisation | Tribunal de Florence, n. 4380, 21/04/1994* | | | |
| Fondateur(s) | Siro Ferrone / Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo, Università di Firenze, Florence | | | |
| Support | Sur papier En ligne* | | | |
| Typologie | Universitaire Critique et actualité* | | | |
| Site Internet | www.drammaturgia.it | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1994-2003 | <i>Drammaturgia</i> | annuelle | Salerno editrice, Roma | Siro Ferrone |
| 2001*- | <i>Drammaturgia.it</i> * | mise à jour irrégulière* | - | Siro Ferrone |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Eugenio Buonaccorsi, Claudia Cannella, Sara Mamone, Cesare Molinari, Italo Moscati, Giuliano Scabia. | | | | |
| Commentaire | | | | |
| <p>La revue fondée par Siro Ferrone veut poursuivre idéalement l'expérience de Centre International de Dramaturgie de Fiesole, qui de 1982 à 1988 s'était occupé de réunir des écrivains, des metteurs en scène, des chercheurs autour de la question de l'écriture dramatique. <i>Drammaturgia</i> se focalise donc sur l'écriture, que Ferrone considère comme un élément commun à plusieurs disciplines. Le champ d'intérêt de la revue est, comme Ferroni l'explique dans l'article éditorial du premier numéro, "est plus vaste : il comprend aussi les spectacles musicaux, cinématographiques et radio-télévisuels. Et il n'exclut même pas la littérature, la peinture et la poésie" (n°1, 1994, p. 2). <i>Drammaturgia</i> présente chaque année des numéros monographiques sur des thèmes d'actualité qui s'éloignent parfois de la question de l'écriture (sur la politique du spectacle : <i>Politica e spettacolo</i>, n° 2, 1995; sur les écoles de théâtre : <i>Maestri e scuole, istruzioni per l'uso</i>, n° 5, 1998; sur la dramaturgie de l'espace : <i>Drammaturgie dello spazio. Teatro, musica e cinema</i>, n° 10, 2003) et, à partir de 1995, d'un <i>Quaderno</i> [<i>Cahier</i>] faisant le bilan de la saison précédente. La version en ligne s'occupe surtout de l'actualité, et réunit des comptes rendus et des entretiens sur le théâtre, le cinéma et la télévision, mais présente aussi une section consacrée à des essais de caractère théorique et historique.</p> | | | | |

8. *Hystrio*

| | | | | |
|--|---|--------------------|--|------------------|
| Titre | <i>Hystrio</i> | | | |
| Publication | 1988- | | | |
| Autorisation | Tribunal de Milan, n° 106, 23 février 1990 | | | |
| Fondateur(s) | Ugo Ronfani | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Critique et actualité | | | |
| Site Internet | www.hystrio.it | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1988-1990 | <i>Hystrio : Trimestrale di teatro e spettacolo</i> | trimestrielle | Piovan, Abano Terme | Ugo Ronfani |
| 1991-1997 | | | Ricordi, Milan | |
| 1997- | | | Hystrio - Associazione per la diffusione della Cultura Teatrale, Milan | Claudia Canella |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Antonio Attisani, Andrea Balzola, Georges Banu, Mimma Gallina, Carlo Infante, Massimo Marino, Nuccio Messina, Anna Maria Monteverdi, Oliviero Ponte Di Pino, Luigi Squarzina. | | | | |
| Commentaire | | | | |
| Ugo Ronfani, ancien collaborateur de <i>Il dramma</i> , fonde <i>Hystrio</i> pour contribuer à un changement du théâtre italien qu'il considère nécessaire. "Aujourd'hui [...] – affirme-t-il dans le premier article éditorial – il faut donner une définition différente du théâtre. On comprend que le théâtre est une alternative aux spectacles de masse [...] consommés passivement dans le conformisme et le consensus. [...] Le théâtre est une forme de spectacle qui s'adresse à la partie de l'humanité qui veut regarder le monde avec ses propres yeux, qui cherche encore par elle-même le sens de son existence". Ronfani reprend la notion de théâtre d'art, "expression de la poésie et de la raison [...] des minorités actives, non pas des majorités inertes et satisfaites". La revue observe d'un œil critique la vie théâtrale nationale, en évitant les prises de position idéologiques. Elle devient ainsi une plateforme de discussion qui donne espace à différentes opinions, perspectives et phénomènes du théâtre contemporain. Organisée par rubriques, elle présente de riches dossiers thématiques et publie des textes inédits de la dramaturgie italienne. Elle ne manque pas d'analyser des spectacles et de donner des comptes rendus des scènes internationales. La présence et l'organisation des rubriques sont variables. Pour cela chaque numéro a une physionomie spécifique qui s'adapte aux problématiques traitées. Cependant, dans l'ensemble de ses vingt ans de publication, la revue présente une forte continuité dans ses principes, dans ses choix et dans sa physionomie. Actuellement, <i>Hystrio</i> est la revue de théâtre la plus diffusée et la plus influente, et elle occupe une position intermédiaire entre la divulgation et la critique militante. | | | | |

9. Prove di drammaturgia

| | | | | |
|--|---|--------------------|-----------------------|------------------------------------|
| Titre | <i>Prove di drammaturgia</i> | | | |
| Publication | 1995- | | | |
| Autorisation | Tribunal de Bologne, n°6464, 16 août 1995 | | | |
| Fondateur(s) | Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini – CIMES (Centro Interdipartimentale di Musica e Spettacolo), Università di Bologna, Bologne. | | | |
| Support | Sur papier – la version électronique du texte imprimé est publié en format .pdf dans le site de la revue | | | |
| Typologie | Universitaire | | | |
| Site Internet | www.muspe.unibo.it/period/pdd/ | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1995-2007 | <i>Prove di drammaturgia : Rivista di inchieste teatrali</i> | semestrielle | CIMES, Bologne | Claudio Meldolesi, Gerardo Guccini |
| 2008- | | | Titivillus, Corazzano | |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| <i>Fabio Acca, Marco Baliani, Marco Consolini, Laura Curino, Pippo Delbono, Massimo Marino, Marco Martinelli, Franco Ruffini, Paolo Ruffini, Giuliano Scabia, Ferdinando Taviani, Gabriele Vacis, Cristina Valenti, Cristina Ventrucci</i> | | | | |
| Commentaire | | | | |
| <i>Prove di drammaturgia</i> naît dans le cadre des activités du CIMES pour essayer de comprendre les nouveaux artistes de théâtre qui, dans une phase qui à Meldolesi et Guccini semble "heureuse, confuse et peut-être transitoire", semblent mener leurs recherches en dehors de l'opposition tradition/avant-garde. En constatant ce phénomène, Guccini et Meldolesi visent à offrir à ces artistes un espace pour analyser leur parcours, à travers la publication d'entretiens, documents et témoignages. <i>Prove di drammaturgia</i> sollicite donc la réflexion des artistes, et demande aux chercheurs de devenir des observateurs proches, impliqués dans l'activité de ceux-ci. Jusqu'en 1998, la revue propose un dossier ou plusieurs monographiques sur des artistes (par exemple sur Laboratorio Teatro Settimo, n°1, 1996, sur Giuliano Scabia n° 1, 1997, sur Thierry Salmon, Ryszard Cieslak et Dacia Maraini, n° 1, 1998) introduits par une "lettre", un commentaire théorique (appelée <i>Lettera d'accompagnamento</i>) d'un chercheur affirmé. Ensuite, la formule change. La revue va proposer des thématiques qu'elle va proposer à l'attention des artistes et des chercheurs. Avec le n° 1 de 1999, <i>Prove di drammaturgia</i> lance le dossier sur le <i>Théâtre populaire de recherche</i> , auquel participent Marco Baliani, Gabriele Vacis, Marco Martinelli, Pippo Delbono. Elle va ensuite toucher des sujets différents comme le théâtre des années soixante-dix (n°1, 2002), le <i>teatro di narrazione</i> (Guccini, Gerardo (dir.), <i>Ai confini della performance epica</i> , n° 2, 2005), le théâtre musical (n°1, 2005). | | | | |

10. Quaderni di Teatro

| | | | | |
|--|--|--------------------|--------------------|--------------------------|
| Titre | <i>Quaderni di teatro</i> | | | |
| Publication | 1978-1987 | | | |
| Autorisation | Tribunal de Florence, n°2644, 28 février 1978 | | | |
| Fondateur(s) | Teatro Regionale Toscano (TRT) | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Approfondissement historique et actualité | | | |
| Site Internet | - | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1978-1984 | <i>Quaderni di Teatro : Rivista trimestrale del Teatro Regionale toscano</i> | trimestrielle | Firenze, Vallecchi | Renzo Ricchi, Carlo Fini |
| 1984-1987 | | | | Renzo Ricchi |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Franca Angelini, Maria Ines Aliverti, Roberto Alonge, Fabrizio Cruciani, Guido Fink, Ferruccio Marotti, Cesare Molinari, Valeria Ottolenghi, Roberto Tessari, Ferdinando Taviani, Ludovico Zorzi. | | | | |
| Commentaire | | | | |
| <p><i>Quaderni di Teatro</i> est fondé par le conseil de direction du réseau théâtral régional de la Toscane, mais il ne s'agit pas d'une publication sur les événements et les initiatives organisés par cette institution publique. Dirigée par Renzo Ricchi, poète et dramaturge, et par Carlo Fini, intellectuel et homme de lettres, la revue réunit plusieurs universitaires et propose "des réflexions et des études sur les grands thèmes et les grands problèmes de la culture et de l'histoire du théâtre" (RICCHI, Renzo, "Quaderni di Teatro. Quinta annata", a. V. n° 17, agosto 1982, p. 3) en s'adressant aux chercheurs et aux professionnels du milieu théâtral. Pendant six ans, <i>Quaderni di Teatro</i> propose des numéros monographiques consacrés à des thématiques d'actualité comme l'organisation des groupes et leurs choix des espaces (a. 1, n° 3, febbraio 1979, pp. 3-92), l'idée et la pratique du théâtre en tant que service public (a. 1, n° 4, maggio 1979, pp. 3-76) ou la fonction de la critique théâtrale (<i>La critica teatrale</i>, a. 2, n° 5, agosto 1979, pp.3-112). La revue propose également des dossiers plus historiques, comme celui dirigé par Claudio Molinari sur les maîtres de la mise en scène (MOLINARI, Cesare (dir.), <i>I maestri della regia</i>, a. 3, n° 9, agosto 1980, pp. 3-86), et ceux sur le théâtre dans l'époque des Lumières (a. 3, n°11, febbraio 1981), les théâtre des Médicis (a. 2, n°7, marzo 1980) le jeu des acteurs au XIXe siècle (a.6, n° 21-22, agosto-novembre 1983), la <i>commedia dell'arte</i> (a. 6, n°24, maggio 1984), la représentation iconographique des comédiens (ALIVERTI, Maria Ines (dir.), <i>Il ritratto d'attore</i>, a. VII, n° 28, maggio 1985). A partir de 1984, l'espace consacré aux dossiers monographiques se réduit, pour laisser de la place à des interventions concernant l'actualité. En 1985, la revue public un bilan très riche en données et témoignages sur la politique et les résultats des dix premières années d'activité du TRT (LUCCHESINI, Paolo (dir.), <i>Il Teatro Regionale Toscano e la cultura teatrale. Consuntivo di dieci anni di attività</i>, a. VIII, n° 30, novembre 1985) et en 1986, suite à la mort de Julian Beck en 1985, un numéro monographique sur le Living Theatre dirigé par Franco Ruffini (a. IX, n° 33, agosto 1986). En équilibre entre l'approche historique, l'actualité et l'intérêt pour la politique du spectacle, <i>Quaderni di Teatro</i> joue un rôle fondamental dans le développement de la culture théâtrale italienne.</p> | | | | |

11. Scena

| | | | | |
|--|---|---|-----------------------|---|
| Titre | <i>Scena</i> | | | |
| Publication | 1976-1982 | | | |
| Autorisation | Tribunal de Milan, N°366, 17 décembre 1975 | | | |
| Fondateur(s) | Antonio Attisani | | | |
| Support | Papier | | | |
| Typologie | Critique militante | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1976-1979 | <i>Scena : Rivista di teatro popolare</i> | Bimestrielle, publications irrégulières | Editrice Scena, Milan | Antonio Attisani |
| 1980 | <i>Scena : Teatro, musica, cinema, animazione</i> | Mensuelle | | Antonio Attisani avec un comité de rédaction composé par Stefano Matteis, Roberto Masotti, Felice Pesoli, Maya Cornacchia |
| 1981 | | | Riza, Milan | Antonio Attisani et ensuite Biagio Longio, accompagnés par un comité de direction variable |
| 1982 | | | Morrison Hotel, Milan | Goffredo Fofi |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Roberto Agostini, Nemesio Ala, Roberto Alonge, Franca Angelini, Marco Baliani, Paolo Bertinetti, Maurizio Buscarino, <i>Maya Cornacchia</i> , Sergio Colomba, Fabrizio Cruciani, <i>Stefano De Matteis</i> , Siro Ferrone, <i>Goffredo Fofi</i> , Carlo Infante, Giovanni Lista, Fausto Malcovati, Claudio Meldolesi, Paolo Mereghetti, Gigliola Nocera, <i>Felice Pesoli</i> , Salvatore Piscicelli, Cesare Priori, Paolo Quaregna, Giovanni Rinaldi, Antonio Sferlazzo, Paola Sombrero, Giovanna Tescari, Roberto Tessari, Valentina Valentini, Riccardo Vannuccini, Gianni Volpi. | | | | |

Commentaire

Scena est une revue militante, politiquement proche de l'extrême gauche. Pour Attisani, déjà critique pour le quotidien *Lotta Continua*, cette publication doit représenter un lieu d'échange et de réflexion pour les compagnies expérimentales pratiquant un théâtre d'animation inspiré du Living Théâtre, de Grotowski, de Barba. Dans l'éditorial qui ouvre le premier numéro (ATTISANI, Antonio, "Teatro popolare?", n° 1, gennaio-febbraio 1976, pp. 3-4), Attisani constate que "même les nouvelles expériences théâtrales sont en crise : car le développement quantitatif constant coïncide avec des décalages sur le plan des contenus [...]. Cela tient de l'encerclement hostile souffert par les hommes de théâtre, les administrateurs, les opérateurs culturels". Avec la revue, il veut "traiter ces problèmes" en développant "la condition nécessaire à la base des expériences théâtrales nouvelles de ces dernières années : le lien avec la lutte politique". Attisani veut contribuer à la fondation et à la diffusion d'un nouveau théâtre populaire. Il écrit en effet que "aujourd'hui en Italie nous pouvons définir comme 'nouveau' le théâtre que refuse les anciens modèles des institutions théâtrales et qui naît de l'exigence d'une relation de plus en plus 'organique' et dialectique avec le public populaire, de la socialisation du processus de création, de la recherche de dramaturgies nouvelles [...]. Cette revue montrera donc les tentatives et les erreurs, en étant non pas un lieu d'exercices spirituels, mais un lien, un terrain de confrontation, de débat, de lutte".

Scena s'adresse donc à une partie du milieu théâtral précisément déterminée sur le plan esthétique et politique, dont elle réunit les spécialistes, qu'ils soient des critiques et des universitaires, ou des professionnels et des artistes. *Scena* publie ainsi des critiques et des approfondissements sur l'actualité théâtrale – artistes, mouvements, manifestations – mais aussi des études et des archives concernant les avant-gardes historiques, notamment le théâtre d'Agit-Prop des années vingt et sur Meyerhold. À partir de 1978, elle s'ouvre de plus en plus à l'observation du système de communication et des autres arts.

Elle présente des dossiers sur l'histoire des mass-média signés par Nemesio Ala. Le cinéma, la musique et les mass-médias sont également abordés. De la perspective sur le théâtre collectif des premières années, elle passe rapidement à l'intérêt pour la question postmoderne. Avec le départ d' Attisani, *Scena* donne de moins en moins d'attention au théâtre, et se transforme en une revue multidisciplinaire.

12. *La scrittura scenica*

| | | | | |
|--|---|--|----------------|---------------------|
| Titre | <i>La scrittura scenica</i> | | | |
| Publication | 1971-1983 | | | |
| Autorisation | Tribunal de Rome, n°13451, 10 octobre 1970 | | | |
| Fondateur(s) | Giuseppe Bartolucci | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Critique militante | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1971-1983 | <i>La scrittura scenica. Collana-periodico trimestrale diretta da Giuseppe Bartolucci</i> | trimestrielle, publications irrégulières | Roma, Bulzoni | Giuseppe Bartolucci |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Rossella Bonfiglioli, Ettore Capriolo, Franco Cordelli, Leo De Berardinis, Carlo Infante, Maurizio Grande, Allan Kaprow, Richard Kostelanetz, Achille Mango, Lorenzo Mango, Gianni Manzella, Rino Mele, Italo Moscati, Oliviero Ponte Di Pino, Franco Quadri, Giuliano Scabia, Rochar Schechner, Viola Spolin. | | | | |
| Commentaire | | | | |
| <i>La scrittura scenica</i> est l'outil que Giuseppe Bartolucci se donne pour développer ses idées théoriques et soutenir le théâtre expérimental. Même si le numéro d'ouverture ne présente pas d'éditorial, le positionnement de la revue est évident. Les 4 premiers numéros (1971) sont organisés comme des anthologies monographiques recueillant des réflexions et des témoignages sur des éléments-clé de la transformation du théâtre contemporain : l'action, le son, l'image, le corps. Le numéro 5 (1972) propose une réflexion sur les résultats du Convegno di Ivrea, tandis que numéro 6 (1973), intitulé <i>Teatroltre</i> , présente les nouvelles tendances du théâtre italien. <i>La scrittura scenica</i> s'occupe également d'histoire du théâtre et se préoccupe de lier les nouvelles expériences avec les avant-gardes historiques (Appia, Craig, Copeau, Marinetti) dont elle publie des documents. Elle traduit aussi des textes étrangers contemporains, en particulier américains. Une place importante est aussi occupée par l' "animation théâtrale" et par le travail des compagnies dans les écoles, ainsi que par les comptes rendus des festivals et des manifestations organisées par Bartolucci lui-même. A la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, la question du postmoderne et de l'expérimentation artistique impliquant les technologies est au centre des intérêts de la revue. Au début des années quatre-vingt, la revue arrête ses publications. | | | | |

13. Sipario

| | | | | | |
|----------------------|---|--------------------|--|--|------------------------|
| Titre | <i>Sipario</i> | | | | |
| Publication | 1946- | | | | |
| Autorisation | Tribunal de Gênes, 1946; Tribunal de Milan, n. 2583, 5 février 1952 Tribunal de Lecco, n. 13, 22 juillet 1976; Tribunal de Milan, n. 22, 22 juillet 1995 | | | | |
| Fondateur(s) | Ivo Chiesa, Gian Maria Guglielmino | | | | |
| Support | Papier | | | | |
| Typologie | Critique et actualité | | | | |
| Site Internet | www.sipario.it | | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction | |
| 1946 | <i>Sipario</i> | mensuelle | L'Isola, Gênes | Ivo Chiesa, Gian Maria Guglielmino | |
| 1947-1952 | <i>Sipario</i> | | Bompiani, Milan | Ivo Chiesa | |
| 1952-1955 | <i>Sipario : Rivista di teatro e di cinema</i> | | | Valentino Bompiani Chefs de rédaction : 1952-1954 : Camilla Cometti; 1954-1962: Benedetta Galassi Beria; 1962- 1970: Franco Quadri | |
| 1956-1960 | <i>Sipario : Rivista di teatro – scenografia – tv – cinema</i> | | | | |
| 1960-1966 | <i>Sipario : Rivista di teatro – scenografia – cinema</i> | | | | |
| 1966-1970 | <i>Sipario : Rivista di teatro – scenografia – cinema – balletto – tv</i> | | | | |
| 1971-1974 | <i>Sipario : Il mensile italiano dello spettacolo</i> | | | | Sipario Edizioni, Rome |
| 1975 | | | | Nuova Sipario Editrice, Lecco | Giacomo De Santis |
| 1976-1979 | | | Stefano De Matteis, Renata Molinari | | |
| 1980 | | | Giacomo De Santis | | |
| 1981-1983 | | | Centro Attori Manifestazione Artistiche Edizioni, Milan | | Mario Mattia Giorgetti |
| 1984- | <i>Sipario : Mensile di teatro balletto musica lirica cinema arti visive</i> | | | | |

| |
|---|
| Collaborateurs et intervenants |
| Andrea Balzola, Giuseppe Bartolucci, Eugenio Buonaccorsi, Titti Danese Caravella, Fabio Doplicher, Carlo Infante, Italo Moscati, Franco Prono, Mario Raimondo |
| Commentaire |
| <p>Fondée à Gênes autour du projet du Teatro Stabile, la revue est ensuite transférée à Milan et publiée par l'éditeur Bompiani, qui en 1952 en devient aussi le directeur. Progressivement, la revue augmente son influence et assume une fonction importante dans la formation de la culture théâtrale italienne contemporaine grâce aux dossiers qu'elle consacre aux recherches et aux problèmes abordés dans le théâtre international (par exemple les numéros spéciaux : n° 196-197, agosto-settembre 1962, consacré à la dramaturgie anglaise contemporaine; n° 212, dicembre 1963, consacré à l'histoire et aux formes actuelles du cabaret; n° 242, giugno 1966, sur l'architecture et le theatre; n° 272, dicembre 1968 sur le théâtre américain contemporain ; n° 284, dicembre 1969 sur l'architecture et l'espace scénique avec des articles consacrés à Svoboda et Poliéri) et aux avant-gardes historiques (par exemple le n° 260, dicembre 1967 sur le théâtre futuriste italien). Par l'action de Franco Quadri, qui est rédacteur en chef de 1962 à 1970, <i>Sipario</i> est le centre propulseur des rencontres d'Ivrea pour un "nouveau théâtre" et devient une plateforme de discussion sur le renouveau des scènes italiennes. Dans les années soixante-dix, quoique la revue soit ensuite dirigé par un critique sensible et subtil comme Tullio Kezich, , elle perd de sa cohérence et de sa radicalité, en s'adressant à un public plus conservateur et en renonçant à son rôle de lieu de débat sur les tendances actuelles et de recherche d'un nouveau langage critique. En 1980, <i>Sipario</i>, Stefano De Matteis et Renata Molinari veulent récupérer la fonction exercée dans les années soixante, en publiant un numéro monographique consacré à Grotowski (n° 404, janvier-mars 1980). Leur projet n'aboutit pas, et après quelques années de direction de Giacomo De Santis, c'est l'acteur et metteur en scène Mario Mattia Giorgetti qui la réfonde et la dirige jusqu'à aujourd'hui. Bien qu'elle s'occupe de l'actualité et continue de publier des dossiers monographiques, <i>Sipario</i> n'a plus de lien avec les mouvements qui animent les scènes nationales.</p> |

14. Teatro e Storia

| | | | | | |
|----------------------|---|------------------------|----------------------|---|--|
| Titre | <i>Teatro e Storia</i> | | | | |
| Publication | 1984 (numéro unique) 1986- | | | | |
| Autorisation | Tribunal de Bologne, n° 5184, 28 juin 1984 | | | | |
| Fondateur(s) | Fabrizio Cruciani, Eugenia Casini Ropa, Paola Bignami, Dario Borzacchini, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini, Daniele Seragnoli –DAMS, Università di Bologna, Bologne. | | | | |
| Support | Sur papier – Les sites internet contiennent le premier des bases de données sur l’histoire du théâtre et le seconde les tables des matières des numéros publiés. | | | | |
| Typologie | Universitaire | | | | |
| Site Internet | www.teatroestoria.it ; www.univaq.it/culturateatrale | | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction | |
| 1984 | <i>Teatro e Storia : Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali</i> | numéro unique | Lo Scarabeo, Bologne | Claudio Meldolesi | |
| 1986-1988 | | semestrielle | Bologna, Il Mulino | Comité de rédaction composé par E. Casini Ropa, F. Cruciani, C. C. Meldolesi, F. Ruffini, N. Savarese, D. Seragnoli, F. Taviani | |
| 1989-1992 | | | | Chaque numéro est dirigé par un directeur différent. | |
| 1993 | | <i>Teatro e Storia</i> | annuelle | Bologna, Il Mulino | Comité de rédaction composé par E. Casini Ropa, R. Guarino, C. Meldolesi, F. Ruffini, N. Savarese, M. Schino, F. Taviani. Chaque numéro est dirigé par un directeur différent. |
| 1994-1999 | | | | | Roma, Bulzoni |
| 2000- | | | | | |

Collaborateurs et intervenants

Maria Ines Aliverti, Eugenio Barba, César Brie, *Eugenia Casini Ropa*, *Fabrizio Cruciani*, Leo De Berardinis, Stefano De Matteis, Piergiorgio Giacché, *Raimondo Guarino*, *Gerardo Guccini*, Gerardo Guerrieri, Judith Malina, Marco Martinelli, Fabio Mauri, *Claudio Meldolesi*, Béatrice Picon-Vallin, *Franco Ruffini*, *Nicola Savarese*, *Mirella Schino*, *Daniele Seragnoli*, *Ferdinando Taviani*, Federico Tiezzi, Gabriele Vacis, *Cristina Valenti*.

Commentaire

Cette revue commence ces publications en 1986, mais il existe un premier numéro édité par Fabrizio Cruciani et publié en 1984 : ceci s'intitule *Storia e storiografia del teatro: saggio bibliografico* [*Histoire et historiographie du théâtre : essai bibliographique*] et présente un état de lieux raisonné des études théâtrales, qui vise aussi à ouvrir de nouvelles perspectives et de nouveaux champs de recherche. Dans l'article éditorial les fondateurs écrivent que "*Teatro e storia* veut contribuer, en dehors des modes des études théâtrales et des agitations stériles qui cachent les mouvements réels, à débloquent la situation actuelle, en soulignant les tendances non conservatrices des études, en publiant à nouveau des écrits injustement oubliés, et en élaborant – dans les limites de ses capacités – de nouvelles réflexions historiographiques et théoriques" (n°1, 1984, p. 8). Elle s'adresse donc à un public de lecteurs spécialistes et compte sur la complicité de certains hommes de théâtre (du n° 2, 1986 au n° 12, 1992 *Teatro e storia* est soutenue par le Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale di Pontedera), en particulier de Eugenio Barba. Le théâtre anthropologique de Barba, les recherches sur l'acteur de Grotowski, la théorie de la performance de Schechner et Turner s'entrelacent avec le travail philologique sur le théâtre italien de la Renaissance, sur les origines de la mise en scène en Italie et en Europe, en construisant ainsi une pensée sur le théâtre considéré comme pratique intermédiaire entre l'art et la culture, comme "élément actif et interne d'une civilisation" (article éditorial du n°1 1986, p. 3).

15. Teatro festival

| | | | | |
|---|---|--------------------|-------------------------|------------------|
| Titre | <i>Teatro festival</i> | | | |
| Publication | 1966-1985 n.s. 1985- 1989 | | | |
| Autorisation | Tribunal de Parme, 22 décembre 1966 | | | |
| Fondateur(s) | Festival Teatro Universitario de Parma – n.s. Ugo Volli | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Critique et actualité | | | |
| Dates | Titre complet | Périodicité | Editeur | Direction |
| 1965-1984 | <i>Teatro festival : Rivista di teatro sperimentale universitario</i> | Bimestrielle | Studium Parmense, Parme | [?] |
| 1985-1987 | <i>TEATROfestival</i> | Trimestrielle | Mucchi, Modène | Ugo Volli |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Luigi Allegri, Antonio Attisani, Roberto Bacci, Anna Bandettini, Giuseppe Bartolucci, Odoardo Bertani, Fabrizio Cruciani, Stefano De Matteis, Mimma Gallina, Piergiorgio Giacché, Maria Grazia Gregori, Bruno Grieco, Gianni Manzella, Raimondo Guarino, Gerardo Guarino, Claudio Meldolesi, Renata Molinari, Renato Palazzi, Oliviero Ponte Di Pino, Franco Quadri, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Valentina Valentini. | | | | |
| Commentaire | | | | |
| La revue est publiée par l'Associazione Teatro Festival Parma, qui organise le festival international homonyme, consacrée au théâtre universitaire, d'animation et des groupes. Le festival est un lieu d'échange fondamental des scènes expérimentales européennes : la revue amplifie la résonance des artistes présentés et accueille les débats nationaux sur les formes du théâtre engagé et militant. Au cours des années soixante-dix, le festival se transforme et s'ouvre aussi au théâtre d'art. En 1983, son héritage est transformé par la Fondazione Teatro Due qui reprend le festival, qui devient alors l'occasion des "rencontres européennes de l'acteur". La revue se transforme aussi. Ugo Volli dirige cette nouvelle série, et crée une publication rigoureuse, centrée sur le questionnement éthique et esthétique du théâtre. Dans l'article éditorial du premier numéro ("Parole per cominciare", n°1, décembre 1985, p.3), il affirme que le problème crucial du théâtre actuel est d'être assimilé par les mass-média. Il faut donc comprendre la différence entre le théâtre et le spectacle, en observant les œuvres aussi bien que les processus de création et de réception. La revue s'occupe des questions institutionnelles et économiques italiennes, et, à côté des dossiers sur des artistes et des créations contemporaines, elle publie aussi des documents historiques. Parmi ses collaborateurs, il y a des universitaires et des critiques qui avaient commencé leur activité dans <i>Scena</i> . | | | | |

16. TE Teatro in Europa

| | | | | |
|--|--|--|---|--|
| Titre | <i>TE Teatro in Europa</i> | | | |
| Publication | 1987-1997 | | | |
| Autorisation | Tribunal de Rome, n° 646, 11 décembre 1987 | | | |
| Fondateur(s) | Giorgio Strehler – Union des Théâtres d'Europe | | | |
| Support | Sur papier | | | |
| Typologie | Critique et actualité | | | |
| Dates | Titre complet | Periodicité | Edition | Direction |
| 1987-1988 | <i>Teatro in Europa. Rivista trimestrale</i> | Trimestrielle, publications irrégulières | Electa, Milan | Giorgio Strehler (directeur) Renzo Tian (codirecteur) Giorgio Ursini Ursic (directeur responsable) |
| 1989-1992 (n°8/9) | | | Elemond, Milan | |
| 1992 (n°10)-1993 (n°11-12) | | | Associazione Culturale Teatro in Europa, Rome | |
| 1995 (n°13)-1997 (n°16) | | | Piccolo Teatro, Milan | Giorgio Strehler (directeur) Giorgio Ursini Ursic (directeur responsable) |
| Collaborateurs et intervenants | | | | |
| Odoardo Bertani, Franz De Biase, Guido Davico Bonino, Agostino Lombardo, Giovanni Macchia, Leonardo Sciascia, Enzo Siciliano, Roberto Canziani, Gianfranco Capitta, Nicola Fano. | | | | |
| Commentaire | | | | |
| Version italienne de la revue française <i>Théâtre en Europe</i> (publiée en France chez l'éditeur BEBA), <i>Teatro in Europa</i> est l'instrument écrit, de diffusion critique que Strehler décide de donner à son projet pour un théâtre européen. Le dialogue avec la culture théâtrale française est fondamentale pour la définition des idées sur le théâtre affirmées par <i>Teatro in Europa</i> . La revue, dirigée officiellement par Strehler lui-même, mais concrètement organisée par les critiques Renzo Tian et Giorgio Ursini Ursic, présente des dossiers monographiques qui s'occupent tant des problèmes du théâtre italien en les insérant dans une dimension européenne (le n° 13, 1995 présente une comparaison des législations européennes sur le spectacle vivant ; le n° 14-15 à les formations théâtrales) que des tendances esthétiques des scènes internationales (le n° 2, 1987 est consacré à l'opéra ; le n° 6, 1989 à la mise en scène des classiques ; le n° 7, 1990 à la danse contemporaine ; le n° 10, 1992 à l'utilisation théâtrale de la vidéo). La revue reflète les intérêts de Strehler et les activités du Piccolo, en particulier en 1992 pendant la mise en place par Strehler du projet sur <i>Faust</i> , auquel la revue consacre un numéro double (n°8/9). Avec la disparition du fondateur du Piccolo, la revue arrête ses publications. | | | | |

B. Fiches biographiques des artistes (individus et compagnies) et des critiques principaux

Avertissement

Dans la définition du profil artistique et professionnel, nous avons utilisé un tiret entre les différentes fonctions assumées pour souligner leur organicité et leur inséparabilité dans le processus de création.

1. Accademia degli Artefatti

| Accademia degli Artefatti Rome, 1990 |
|---|
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Historique : Compagnie fondée à Rome par Fabrizio Arcuri (1969-), Accademia degli Artefatti réunit plusieurs acteurs, danseurs et vidéastes. Malgré sa position géographique éloignée de la région Emilia-Romagna où à la même époque naissent plusieurs jeunes compagnies, elle participe aux initiatives de la <i>Génération 90</i> dont elle est parmi les chefs de file. Accademia degli Artefatti organise son travail en cycles de plusieurs créations diverses – spectacles de théâtre, installations, performances <i>in situ</i> – liées par des fils thématiques et de recherche. Son esthétique se fonde sur la construction d'images scéniques puissantes, sur la déformation et sur la contrainte du corps, et sur l'utilisation d'un langage gestuel composé d'actions répétitives et obsessionnelles. Dans les dernières années, la compagnie s'est consacrée à la mise en scène de textes de la dramaturgie contemporaine, comme ceux de Martin Crimp et Mark Ravenhill. Accademia degli Artefatti se sert de microphones et de vidéos sur la scène, mais surtout au début de son parcours se consacre à la réalisation de vidéos autonomes, parfois inspirées des spectacles. La vidéo <i>Dati:1) il bianco; 2) il silenzio; 3) √2</i> décerne le Concorso Italia du <i>Riccione TTV</i> en 1996 et en 1999, toujours au <i>Riccione TTV</i> , la vidéo <i>Sulle possibilità irrazionali dell'oggetto</i> obtient une mention spéciale. |
| Propos : Avec les spectacles <i>Kindergarten</i> et <i>All'inferno</i> , les derniers deux travaux où la construction scénographique, les aspects de l'image et de l'installation étaient dominants, je suis tombée en crise parce que j'ai vu réalisé sur la scène, exactement, mes croquis. Ce résultat m'est semblé stérile : stérile parce qu'on était réussi, avec l'expérience de plusieurs années, à faire exactement ce qu'on voulait. Et cela ne nous surprenait plus, ni surprenait probablement, ceux qui venaient nous voir nos spectacles, nos spectateurs. De plus, les réductions des financements nous ont forcé vers la recherche d'une essentialité majeure. Mais il n'est pas seulement une question économique : d'une certaine manière, nous avons été dépouillé du "spectacle", qui est devenu la prérogative d'autres artistes. Ainsi, après le 11 septembre, nous avons décidé de recommencer à zéro : en respectant notre identité, nous voulions comprendre comment trouver un sens pour entre en contact avec la société à laquelle font référence nos créations. Nous avons commencé à trouver des textes "postdramatiques", œuvres d'auteurs, mais ouvertes, permettant le déploiement d'une écriture scénique parallèle à l'écriture théâtrale. Nous respectons les textes, nous les traitons comme des classiques intouchables, mais dans ces textes "postdramatique" le mot n'est pas prioritaire : c'est la relation qui l'est. La relation interne entre les acteurs, et celle entre les acteurs et le public sont fondamentales. Fabrizio Arcuri cité par PORCHEDDU, Andrea, "Intervista a Fabrizio Arcuri", in <i>delteatro.it</i> , 29 avril 2009, disponible sur http://delteatro.it/articoli/2009-04/intervista-a-fabrizio-arcuri.php . |

2. Babina, Pietro → Teatrino Clandestino

3. Barberio Corsetti, Giorgio

| |
|---|
| Giorgio Barberio Corsetti Rome, 1951 - |
| Profil artistique et professionnel : metteur en scène, acteur, parfois auteur des textes et scénographe de ses spectacles. |
| Profil biographique : Après une formation de metteur en scène à l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, en 1976 Corsetti fonde avec Marco Solari et Alessandra Vanzi la compagnie Gaia Scienza, qui produit des performances et des créations collectives où les trois jeunes sont à la fois acteurs et auteurs. A la dissolution de la compagnie en 1984, Corsetti entreprend son propre parcours de metteur en scène en avançant, comme le dit le critique Oliviero Ponte Di Pino, par "greffes successives" : la vidéo, la littérature, l'opéra, le théâtre dramatique, le cirque, tout en gardant une cohérence poétique et esthétique solide. Les éléments caractéristiques de ses spectacles demeurent, tout au long de sa carrière, l'ironie, la légèreté, le minimalisme et le fonctionnalisme des dispositifs scénographiques. De 1999 à 2002 il est directeur de la section théâtre de la Biennale de Venise. A présent continue à travailler dans des théâtres étrangers à des mises en scène dramatiques et musicaux, et avec sa compagnie italienne Fattore K. qui pourtant ne dispose pas d'un lieu de production et de présentation des créations. |
| Propos : Tout a commencé dans les premières années soixante-dix. Quelques apparitions sur les scènes de Rome, de Londres : en même temps l'université, "Histoire du Théâtre". Ensuite l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, dans le cours de mise en scène. Là, la rencontre avec Luca Ronconi (La partita a scacchi) et avec Pressburger (Il teatro comico). Puis, la connaissance de la nouvelle danse et de la performance, de la biomécanique, de la pratique du tai-chi, de l'opéra de Pékin, de Zeami, des traductions du Nô d'Ezra Pound. 1975 : spectacle de fin d'études, intitulé La Gaia Scienza – le gai savoir. A Venise la rencontre avec le Living, Grotowski et Meredith Monk. Giorgio Barberio Corsetti cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in <i>Il Patalogo</i> , n° 7, 1984, p. 172 Au départ, en 1975, nous étions un groupe d'artistes qui travaillions ensemble. Nous faisons des spectacles qui étaient comme des pièces de jazz dans lesquelles il y avait trois, quatre, cinq solistes qui improvisaient ensemble. Qui jouaient avec des textes, mais avec une grande liberté là aussi. Nous disions les textes que nous avions envie de dire ce soir-là ! Et cela justement parce que je venais d'une école où l'on nous apprenait que le metteur en scène doit expliquer aux comédiens comment dire chaque phrase, doit lui indiquer l'intonation et la faire répéter jusqu'à ce qu'elle entre dans sa tête. Notre génération a tout refusé. Nous avons recommencé de zéro. BARBERIO CORSETTI, Giorgio, "Description d'un combat", entretien avec R. Cantarella et J.-P. Han, in <i>Frictions</i> , n° 1, 1999, pp. 12. Je préfère travailler avec des gens qui n'ont pas fait d'école. Cela implique tous les risques qui peuvent venir des personnes très jeunes mais elles ont une disponibilité totale et surtout une générosité énorme, presque excessive. Ce qui m'intéresse, c'est de les voir grandir pendant les spectacles. Pour moi chaque spectacle forme son acteur. J'ai toujours besoin d'un acteur dont la pensée ne passe pas seulement par la voix et le récit, mais aussi par le corps. Je ne peux pas oublier le Living et Grotowski. BARBERIO CORSETTI, "La parola agli attori", in <i>Sipario</i> , n° 482, novembre 1988, p. 106. Je vise à un théâtre total: un théâtre où il n'existe pas d'élément dominant sur les autres, mais où tous les éléments parviennent à une fusion entre eux qui soit la plus complète possible. Chacun a sa fonction, aucun ne peut pas prévaloir. J'aime la possibilité de recourir à des matériaux différents. Je n'ai pas une conception de théâtre pauvre ; j'envisage plutôt un théâtre qui peut s'étendre vers différentes directions, mais à travers un processus d'équilibre. C'est la raison pour laquelle je jette beaucoup de matériaux élaborés pendant les répétitions, même s'ils sont beaux, si je me rends compte qu'ils ne sont pas fonctionnels. BARBERIO CORSETTI, <i>L'attore mentale: dalla trilogia di Kafka al Legno dei violini</i> , Milano, Ubulibri, 1992, p. 12. Je ne suis pas vraiment metteur en scène. Ou alors, il faudrait redéfinir ce mot. A priori, mettre en scène un processus de création qui serait lié à une chaîne de montage : texte, mise en scène, interprétation. Pour moi, ce n'est pas cela. Mon travail, c'est une écriture totale sur le plateau avec tous les éléments du langage théâtral, y compris le texte. [...] Je peux faire un spectacle avec n'importe quoi, si ce n'importe quoi me parle. BARBERIO CORSETTI, "Ouvrir une fenêtre sur le monde", in <i>Ubu</i> , n° 6, avril 1997, p. 33. |

4. Bartolucci, Giuseppe

| |
|--|
| Giuseppe Bartolucci Pesaro, 1923 – Rome, 1996 |
| Profil artistique et professionnel : Critique-programmateur. |
| Profil biographique : Bartolucci commence son activité de critique dans les années cinquante pour le quotidien socialiste <i>L'Avanti</i> . Dans les années soixante, il traduit en italien des écrits de Roland Barthes et Bernard Dort, il écrit pour <i>Sipario</i> et commence à s'interroger sur l'efficacité du modèle des théâtres <i>stabili</i> et à prôner pour un renouveau du théâtre italien. Après les rencontres d'Ivrea, dont il signe le manifeste, il commence une véritable activité de programmateur : d'abord au Teatro Stabile di Torino, et, dans les années soixante dix, par l'organisation de nombreuses manifestations autonomes qui influencent profondément les scènes italiennes. Il collabore également avec le Teatro Stabile di Roma dans le secteur du théâtre d'animation et jeune public. Il complète son travail d'organisateur par la publication intense de monographies et de périodiques – notamment <i>La scrittura scenica</i> –, en diffusant ainsi une culture théâtrale originale enracinée dans le milieu national. Dans les années quatre-vingt il est obligé par des problèmes de santé de diminuer son activité en laissant un vide profond dans le théâtre italien. |

5. Bene, Carmelo

| |
|---|
| Carmelo Bene Campi Salentina, Lecce, 1937 – Rome, 2002 |
| Profil artistique et professionnel : Acteur-metteur en scène-auteur. |
| Profil biographique : Acteur, auteur et metteur en scène. Après avoir quitté l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica où il suit le cours d'interprétation, Bene débute dans les <i>cantine</i> romaines en 1959 dans <i>Caligule</i> d'Albert Camus mis en scène par Alberto Ruggieri. En 1960 présente la création autonome <i>Spettacolo Majakovskij</i> , avec les musiques de Sylvano Bussotti. Ses spectacles iconoclastes, ses réécritures irrévérentes des grands classiques du théâtre et de la littérature, ses recherches sur la poésie et sur l'opéra visent à déconstruire l'art du théâtre et à en mettre en œuvre une vision totalement tragique, négative, désespérée. Bene efface le rapport acteur-personnage, réduit la production du sens du texte et de l'écriture scénique, jusqu'à laisser sur la scène la seule présence de la "machine actoriale", l'acteur avec sa voix, amplifiée et manipulée par des moyens technologiques. Bene réalise des films et des œuvres télévisuelles, et apparaît dans les émissions de la télévision publique. Avec ses comportements anticonformistes, ses polémiques virulentes et paradoxales, Bene s'imposa comme un personnage public connu et controversé. |
| Propos : Le théâtre (et non son double équivoque) est indiscipline sans histoire, et donc fermé non seulement aux flatteries esthétiques "interdisciplinaires", mais, en outre, <i>amputé du sujet</i> , il est refus automatique de l'interventionnisme formel du tragique, de la poésie, de l'Art en général : autant de catégories condamnées aux codes, au "style" des objets "disqualifiés", et donc, des formules asservies à la production du divertissement (de l'entretien) industriel; consolations décoratives du <i>sujet reconfirmé</i> et flatté dans son incorrigible conviction d' <i>être-là</i> . "Un" théâtre <i>informe</i> , où le <i>malaise de l'action</i> est souverain, et où le <i>dire</i> est cet <i>au-dehors-de l'intérieur</i> remâché et recraché (sur cet <i>au-dehors</i> restitué), c'est l' <i>exclusion du spectateur</i> qui ne soit pas l' <i>abandon</i> et qui, ainsi, <i>ne soit pas</i> ; "un" théâtre exonéré de la reproduction en série des effets dialectiques, de la manie du monde qui réclame l' <i>existence du sujet</i> pour se sentir <i>vivant</i> , en tant qu'elle est <i>représentée</i> ; un théâtre qui – à l'envers de l'Art –, déshumanisé dans la <i>machine actoriale</i> , désavoue naturellement l'implication métaphysique de l' <i>Autre</i> (parce que "Autre" est le "maintien" de l' <i>Être</i> à l' "écoute de la poésie"), c'est une " <i>joie amère qui ressemble à l'amour</i> "...qui, dans sa possibilité de jouissance <i>insupportable</i> de "par-terre", donne un spectacle <i>ob-scène</i> de sa propre "orchestration" sans objet, c'est l' <i>impossibilité</i> de la <i>recherche</i> qui lui est propre (parce qu'elle est niée au sens-langage). Affranchi du <i>temps</i> , le théâtre de la trinité aristotélicienne a explosé, enfin (après des millénaires), pour se convertir (se perdre) dans le <i>non-lieu du théâtre</i> , au-delà de ce " <i>mode-ci</i> " et/ou de ce " <i>mode-là</i> ": une <i>recherche</i> de ce qu'on <i>ne veut pas trouver</i> (qu'on veut <i>ne pas</i> trouver, pour conjurer le répertoire des accessoires linguistiques qui disqualifieraient l' <i>impossibilité</i> de la recherche dans la pauvreté artistique du <i>mode</i> , dans le <i>possible</i> historique du <i>témoignage</i> et de la critique). BENE, Carmelo, "La recherche théâtrale dans la représentation d'état. Ou du spectacle du fantôme avant et après C.B.", in <i>Théâtre. Œuvres complètes II</i> , trad. et préface par Jean-Louis Manganaro, Paris, P.O.L., 2004, pp. 471-472. |

6. Biagiarelli, Roberta

| |
|--|
| Roberta Biagiarelli Fano, Pesaro et Urbino, 1967 - |
| Profil artistique et professionnel : Acteur et ensuite acteur-auteur-metteur en scène, réalisatrice de documentaires. |
| Profil biographique : Roberta Biagiarelli commence son activité d'interprète au Laboratorio Teatro Settimo près de Turin, où elle travaille de 1988 à 2001, et collabore avec la coopérative Moby Dick à Mira, près de Venise. A la fin des années quatre-vingt-dix, elle décide de transférer sur le plateau son intérêt pour les événements de l'ex-Yougoslavie et elle écrit avec Simona Gonella le récit théâtral <i>A come Srebrenica</i> (1998) et en 2006 elle tourne et produit le documentaire <i>Souvenir Srebrenica</i> . En 2002, elle fonde avec Gonella, Franco D'Ippolito et Andrea Soffiantini la compagnie Babelia & C., qui produit le récit <i>Reportage Chernobyl</i> en 2004. A cette occasion elle collabore avec le vidéaste Giacomo Verde, qui réalise aussi les vidéos de son spectacle suivant (<i>Resistenti</i> , 2006). Au fil des années, Biagiarelli transforme son rôle d'interprète et assume de plus en plus la responsabilité de l'écriture et de la mise en scène de ses spectacles, tout en continuant à collaborer avec des metteurs en scène. |

7. Casagrande, Enrico → Motus

8. Castellucci, Romeo → Societas Raffaello Sanzio

9. Cauteruccio, Giancarlo → Krypton

10. Compagnia Lombardi-Tiezzi

| |
|--|
| Compagnia Lombardi-Tiezzi Florence, 1972 - |
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Profil biographique : La compagnie, formée par les jeunes étudiants en histoire de l'art Federico Tiezzi (Lucignano, Arezzo, 1951 -), Sandro Lombardi (Ponte a Pioppi, Arezzo, 1951 -) et Marion D'amburgo (Lucignano, Arezzo, 1952 -), débute à Florence en 1972, avec le nom de Il Carrozzone. Son premier spectacle, <i>La donna stanca incontra il sole</i> devient l'un des manifestes de la tendance expérimentale du <i>teatro-immagine</i> , fondée sur la construction visuelle et plastique du spectacle. Dans les années suivantes, la compagnie ne cesse d'évoluer : après avoir creusé la contamination avec les arts plastiques et la création musicale, Tiezzi, Lombardi et D'Amburgo se consacrent à l'analyse de l'espace scénique et à l'exploration des possibilités d'expression extrêmes de l'acteur, en s'inspirant du <i>body art</i> . Avec <i>Punto di rottura</i> (1979), ils entâment une nouvelle voie de recherche, marquée aussi pour le changement du nom de la compagnie en Magazzini Criminali, axée sur la contamination avec les mass-média. Au cours des années quatre-vingt, le nom de la compagnie change à nouveau, pour devenir Magazzini, les rôles de Tiezzi – metteur en scène – Lombardi et D'Amburgo – acteurs – se précisent, et leur recherche se concentre sur le <i>teatro di poesia</i> , dans lequel l'attention portée sur le texte se combine avec la composition des éléments scéniques. Entre 1989 et 1991, cette recherche débouche sur la mise en scène d'une trilogie inspirée de la <i>Divina Commedia</i> de Dante Alighieri. Ensuite, Tiezzi monte des pièces d'auteurs contemporains – Müller, Testori – et classiques, en particulier Shakespeare. Depuis 1991 Federico Tiezzi a également réalisé des mises en scène d'opéra, et depuis 2007 il dirige le Teatro Metastasio –Fondazione Stabile della Toscana à Prato. Lombardi est considéré comme l'un des acteurs vivants italiens les plus importants. La compagnie a pris la dénomination actuelle à la fin des années quatre-vingt-dix. |
| Propos : Le choix de signer les spectacles des Magazzini Criminali est la conséquence de mon passage à l'écriture des textes. La seule personne qui peut écrire un texte est celui qui fait la mise en scène, il y a une nécessité de spécialisation, d'approfondissement. D'ailleurs ce n'était plus possible la symbiose des spectacles précédents, malgré les spécifications nécessaires que déjà nous mettions en œuvre à l'époque. Tout était devenu très difficile, nous étions comme dans un gouffre...Je ne suis pas metteur en scène, |

mais auteur, c'est différent. [...] J'écris un texte. Ensuite il faut mettre à côté du mot "auteur" le mot "metteur en scène", parce que cela signifie savoir qu'est-ce que c'est le théâtre. [...] J'en ai marre de faire ce que je faisais avant, des spectacles qui explosaient et rien d'autre. Maintenant c'est différent. Je veux faire des textes qui aient inscrits l'acteur à leur intérieur. [...] Car l'acteur vit entre ombre et lumière et devient le pivot autour duquel tourne le théâtre. Et dans ce sens-là faire le metteur en scène signifie simplifier, parce que les choses étaient en train de devenir compliquées, très compliquées...

Federico Tiezzi cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in *Il Patalogo*, n° 7, 1984, p. 181.

J'ai conçu mon rapport avec la vidéo de manière principalement dramaturgique, en donnant à ce moyen une fonction, un rôle de personnage dans la mise en scène. [...] J'ai utilisé la vidéo de deux manières : ou dans le spectacle, ou en tant qu'enregistrement et *hiéroglyphe* de l'événement théâtral. J'ai commencé à utiliser la vidéo sur scène dans le spectacle *Punto di rottura*, en 1979 : je voulais insérer dans le spectacle des détails ou fragments des acteurs, rendus et figés comme dans un tableau. [...] Par la suite, la création qui prévoyait l'utilisation de la vidéo a été *Crollo nervoso*, en 1980. Dans ce cas, la vidéo n'était plus, comme dans le spectacle précédent, un personnage abstrait, mais elle devenait un élément, un acteur du drame, du récit. [...] C'était 1980 et on était en train de découvrir les possibilités de la vidéo : jusqu'à ce moment-là, je ne me souviens pas d'une utilisation significative de ce moyen au théâtre : on en parlait, mais on ne savait pas encore comment s'en servir. Je crois que *Punto di rottura* ait été le premier spectacle en en faire usage : c'était la découverte d'une image en mouvement, mais bidimensionnel, à insérer dans le spectacle. [...] À l'époque, pour moi et pour la compagnie, il y avait des rencontres continues avec d'autres artistes, surtout des arts plastiques : et avec eux, nous pouvions parler librement de l'utilisation de la vidéo, sans qu'il y avait personne qui demandait "mais qu'est-ce que cela veut dire? Qu'est-ce que cela a à voir avec l'acteur?". Je me souviens de Nam June Paik, un coréen merveilleux, Laurie Anderson, qui menait à l'époque un très bon travail, et les artistes du body art qui utilisaient beaucoup la vidéo, dont Marina Abramovich, Ulay et Urs Luti et Gina Pane. Et il y avait enfin les dernières ramifications de Fluxus et Cage, que j'aimais beaucoup. [...] Avec *Come è* de Beckett, j'ai fait à nouveau un usage dramaturgique de la vidéo dans le spectacle. [...] La vidéo devenait une partie essentielle de l'écriture poétique de la scène, elle était une fonction de l'acteur. Dans *Artaud – una tragedia*, présenté à l'Opéra de Kassel en 1988, il y avait une trentaine de moniteurs accrochés aux cintres, et le protagoniste (Sandro Lombardi) se filmait lui-même et ensuite le public. Dans le triomphe doré des screens-rideaux, celui-ci entrait à faire partie de la scénographie. [...] Il y avait donc une transformation dramaturgique engendrée par les nouvelles technologies audiovisuelles. Moi, je ne supporte pas les spectacles multimédias si par multimédia l'on entend l'approchement de langages qui n'interagissent pas entre eux : la vidéo portée tout simplement sur la scène c'est une présence sourde et muette qui surtout aujourd'hui, à quinze ans des premières expériences multimédias, n'a plus aucun sens.

TIEZZI, Federico, "Federico Tiezzi", in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), *La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia*, Torino, Rosenberg&Sellier, 1994, pp.150-153.

Le cinéma a été et il est une grande source d'inspiration, en ce qui concerne notamment la technique d'écriture du scénario et le montage, que j'ai étudié tout en particulier chez Eisenstein. Parfois j'ai essayé de faire du théâtre cinématographique, comme dans *Sulla strada*, mais ensuite j'ai compris que les deux langages sont autonomes.

Ibidem, p. 155.

J'ai fait mon lycée à Arezzo, ville que je rejoignais chaque jour avec une heure de train à l'aller et une au retour, et au prix de levées quotidiennes, détestées à six heures du matin. Par accord tacite, le samedi matin ma mère me donnait un peu plus de l'argent de poche que d'habitude pour aller au cinéma. Le dernier train me ramenait à la maison chargé d'émotions. Je me revois comme dans un rêve un soir dans ce train-là. Je venais de voir *Edipo re* de Pasolini, et j'en avait été marqué, mais je ne connaissais pas encore la centralité que ce film aurait assumée dans ma formation, et l'importance, même symbolique, que dans le temps j'aurais attribué à ce moment-là. Cette année-là, à l'école, on étudiait Sophocle. Mais qui aurait pu imaginer une telle intensité d'évocation? À côté des deux masques polies de Silvana Mangano et d'Alida Valli, Pasolini confiait deux rôles clés, Tiresias et Créontes, respectivement à Julian Beck et Carmelo Bene. Je ne savait pas que j'étais alors en train de saisir trois aspects centraux de ce que dans les années à venir aurait signifié le théâtre pour moi : l'utopie du Living, le théâtre de poésie de Pasolini, l'écriture scénique de Bene. C'était 1967.

LOMBARDI, Sandro, "Fatina, fatina, fatina...", in COSTA, Gioia (dir.), *A CB – A Carmelo Bene*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2003, p. 23.

11. Crisafulli, Fabrizio

| |
|---|
| Fabrizio Crisafulli Catania, 1948 - |
| Profil artistique et professionnel : Architecte, metteur en scène-scénographe. |
| Profil biographique : Crisafulli obtient le diplôme d'architecte à Rome dans les années soixante-dix, mais le théâtre constitue un élément important dans sa formation. Il suit en effet un cours de théâtre à l'université et fréquente le milieu des <i>cantine</i> romaines, en particulier la compagnie de Giuliano Vasilicò dont le scénographe, Goffredo Bonanni, partageait avec lui un appartement. Ensuite, il entreprend une activité engagée d'étude et tutelle du territoire et de l'urbanisme, mais, dans les années quatre-vingt, il revient à son intérêt pour le théâtre. D'abord, dans le cadre de son enseignement à l'Accademia delle Belle Arti à Catania, où il organise des ateliers visant à explorer la relation entre le performeur et l'espace; ensuite, avec la fondation de sa compagnie Il pudore bene in vista en 1991. Depuis, il réalise des projets <i>in situ</i> , des installations et des spectacles entre danse, performance et théâtre, dans lesquels il crée des environnements actifs où les objets, les lumières, les acteurs ont la même valeur plastique et sémantique. |
| Propos : Parmi les metteurs en scène, j'ai toujours été fasciné, surtout dans le passé, par Bob Wilson, aussi bien par la perfection technique de ses mises en scène que par son idée du temps et par sa façon particulière de considérer parmi les éléments qui "font" le théâtre, l' "écran intérieur" du spectateur. Mais j'ai aussi été beaucoup intéressé par Jerzy Grotowski. Il peut sembler bizarre, étant donné le type de travail que je mène. La raison repose surtout dans sa tension à aller au-delà de la représentation, dans son rigueur dans la recherche – tant dans le domaine théâtral que parathéâtral – sur ce qu'on peut définir comme un <i>lieu</i> de relations réelles. Une autre nourriture importante de mon travail est l'attention constante que je porte sur l'histoire de l'art, et en particulier sur l'histoire de la peinture. [...] J'ai développé un type de regard non exclusivement visuel, par lequel je me suis habitué à lire les images comme porteuses d'un sens profond, et les actions humaines aussi comme des images. Sans cette distinction entre l'action et l'image que est opérationnelle dans beaucoup de théâtre. Fabrizio Crisafulli à Erica Magris, entretien réalisé par e-mail, décembre 2007. Les technologies numériques ont engendré de grands changements, non seulement sur le plan de la technique et de la production, mais aussi dans la nature même de l'œuvre théâtral, de son langage, de son esthétique, de sa dimension symbolique. D'une part, l'affirmation des technologies numérique est en train de mettre en question le caractère physique du théâtre, en ouvrant à des formes de spectacle totalement virtuelles; de l'autre, par rapport au théâtre qui utilise le corps et les lieux réels, qui à mon avis ne disparaîtra jamais, elle est en train de créer les conditions pour contrôler totalement les outils et les techniques, avec des énormes possibilités de relation, variabilité, connexion [...]. On va vers des solutions de contrôle intégré de tous les éléments, gérables directement par les performeurs. Cela ne signifie pas que le numérique engendre, comme l'envisagent certains, automatiquement la possibilité de réaliser "enfin" l'utopie de l'œuvre d'art totale. C'est une hypothèse qui ne distingue pas bien entre l'art et ses transcription. <i>Ibidem.</i> |

12. De Angelis, Luigi → Fanny e Alexander

13. De Berardinis, Leo

| |
|--|
| Leo De Berardinis Gioi, Salerne 1939 – Rome, 2008 |
| Profil artistique et professionnel : Acteur-metteur en scène. |
| Profil biographique : Leo De Berardinis commence son activité théâtrale en 1959 et 1960 au Centro Teatrale Universitario de Rome, et en 1962 travaille avec Carlo Quartucci, et il joue dans ses mises en scène de <i>Fin de partie</i> (1963) et <i>En attendant Godot</i> (1964). En 1965, De Berardinis rencontre Perla Peragallo avec laquelle il entreprend une longue collaboration artistique. Ensemble, ils montent plusieurs spectacles impliquant l'usage d'images cinématographiques, et au début des années soixante-dix quittent Rome pour Marigliano un village près de Naples, où ils travaillent avec les habitants. En 1981, Leo et Perla, comme ils sont appelés dans le milieu théâtral, se séparent. De Berardinis continue son activité d'abord à Rome et ensuite à Bologne, où il mène une recherche sur Shakespeare. En 1987, il fonde la compagnie Teatro di Leo et monte <i>Novecento e mille</i> , une sorte de spectacle-manifeste qui se compose de plusieurs études sur l'art de l'acteur et sur la dramaturgie. Dans les années suivantes Leo poursuit son activité de recherche et de création, enrichie aussi par des initiatives pédagogiques et théoriques, dont par exemple le laboratoire sur l'écriture scénique organisé en 1991 en collaboration avec l'Università di Bologna, et par l'organisation de manifestations. De 1994 à 1999 il est directeur du Festival di Santarcangelo. |
| Propos : Il nous faut un lieu de la sérénité, de l'hygiène mentale, où le respect réciproque des individus devient un organisme qui dialogue avec soi-même : un lieu de réflexion, un miroir dans lequel se regarder. [...] Aujourd'hui plus que jamais il nous faut un Théâtre. Je ne parle pas d'un théâtre qui communique simplement des messages, qui donne des solutions, ou qui discute sur des sujets, même si fondamentaux, sociaux, politiques ou économiques. Parler de ces problèmes, chercher de solutions politiques, ne suffit pas pour faire, ou mieux être, du Théâtre. [...] Le Théâtre a une force complètement différente : la force de son langage, qui est une poésie directe, sans filtres ni falsifications. [...] Un théâtre qui forme un public nouveau avec des événements théâtraux nouveaux et sincères, avec des artistes qui s'adressent à la collectivité, à l'assemblée qui se réunit dans la salle, pour comprendre ensemble quelque chose, même si petite, et non pas pour faire carrière ou obtenir le consensus. [...] Je pense à un Théâtre Laboratoire, où la production, la distribution, la formation des acteurs et du public doivent être un organisme unique, en partant justement du patrimoine culturel que nous risquons de disperser, et qui au contraire il fallait considérer comme le fondement du nouveau théâtre. Par Laboratoire, j'indique un espace, un lieu mental et physique, dans lequel l'art scénique peut reconquérir sa dignité et sa vocation [...]. Le laboratoire est l'espace isolé du bruit quotidien et de l'intérêt personnel, l'espace où on expérimente l'événement et les acteurs et les spectateurs s'entraînent à la rencontre. DE BERARDINIS, Leo, "Per un teatro nazionale di ricerca", in <i>Culture Teatrali</i> , n° 1, autunno 1999, p. 149. |

14. Enriquez, Franco

| |
|--|
| Franco Enriquez Florence, 1927 – Rome, 1980 |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène |
| Profil biographique : Enriquez se forme en tant qu'assistant de Lucignani, Visconti, Strehler entre les années quarante et cinquante, pour débiter avec la compagnie Ricci-Magni en 1951 et avec la mise en scène de <i>Norma</i> en 1953 au Covent Garden de Londres. A la même époque, il est invité à la Rai par Sergio Pugliese à réaliser les premières émissions expérimentales de la télévision italienne. En 1961, il fonde la Compagnia dei Quattro avec Lele Luzzati, Glauco Mauri et Valeria Moriconi, et ensuite il dirige plusieurs théâtres publics. Après avoir été directeur des théâtres de Naples et Trieste, de 1970 à 1972 il dirige le Teatro Stabile di Torino, et de 1972 à 1976 le Teatro Stabile de Rome. Sa production suit trois lignes principales : la mise en scène de pièces classiques et contemporaines, en particulier anglophones, l'opéra, et la réalisation de mises en scène pour la télévision. |
| Propos : Franco se consacra à la télévision dès les premières années de celle-ci parce qu'il comprenait très bien de quoi il s'agissait et quoi elle serait devenu par la suite. Il avait tout de suite saisi la puissance de ce moyen de communication. D'ailleurs il avait bien compris les évolutions et les développements que la technologie aurait pris. Je me souviens que déjà dans les années soixante il parlait de l'Internet, des compact disks, de films qui auraient été contenus et diffusés par des micro-disques. [...] Il éprouvait beaucoup d'intérêt vers la technique, et il passait des heures avec les techniciens à inventer des prises de vue, des mouvements de la caméra, et si les techniciens lui faisaient remarquer certaines limites, il s'opposait avec énergie, il répondait, il se battait pour trouver la solution la meilleure. Pour lui tout était possible, il avait une vivacité mentale époustouflante, et de plus il aimait beaucoup la technique du tournage télévisuel. Lorsque je travaillais avec lui à la télévision, à partir de 1961, parfois j'étais impatient, mais ensuite je m'apercevais qu'il avait raison, il faut du temps pour obtenir certains effets d'image et de mouvement. Il a été le premier metteur en scène à avoir utilisé l'Eidophore au théâtre, dans le spectacle <i>Eloisa e Abelardo</i> au Festival de San Miniato. Il s'agissait d'une forme théâtrale mixte, puisque l'acteur qui jouait sur la scène était filmé par l' <i>Eidophor</i> et son image était projetée et amplifiée sur le plateau. Il choisit la même solution pour <i>Sipario ducale</i> , un spectacle inspiré du roman homonyme de Paolo Volponi. Témoignage de Valeria Moriconi recueillie par TABANELLI, Giorgio, <i>Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione. Primo volume</i> , Roma, RAI ERI, 2004 [2002], p. 34. |

15. Fadini, Edoardo

| |
|--|
| Edoardo Fadini |
| Profil artistique et professionnel : Critique, programmateur, metteur en scène. |
| Profil biographique : Importante figure de la culture de la ville de Turin, critique militant et animateur du collectif Unione culturale depuis 1962, Fadini participe au mouvement du Convegno di Ivrea et il essaie d'élaborer un langage critique nouveau, fondé sur la complicité et sur l'écoute des artistes. En particulier, il suit les parcours de Carmelo Bene, de Carlo Quartucci et du Living Théâtre. Collaborateur de Giuseppe Bartolucci pendant ses années turinoises, Fadini fonde en 1975 la compagnie Cabaret Voltaire, qu'il dirige jusqu'en 1983, en réalisant des spectacles et en organisant des ateliers, des colloques, des manifestations. Il collabore avec l'Université de Turin, où il enseigne, et il est parmi les fondateurs de la revue <i>Il castello di Elsinore</i> . Il dirige aussi l'association culturelle O.R.S.A. (Organizzazione per La Ricerca in Scienza e Arti). |

16. Falso movimento → Mario Martone

17. Fanny e Alexander

| Fanny e Alexander Ravenna, 1992- |
|---|
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Profil biographique : La compagnie Fanny e Alexander naît en 1992 à Ravenna de la rencontre entre Chiara Lagani et Luigi De Angelis , qui encore au lycée, commencent à réaliser ensemble des performances. De Angelis développe des compétences d'artiste éclectique (interprète, scénographe, graphiste, cinéaste, créateur des lumières et des sons, et ensuite metteur en scène), tandis que Lagani se spécialise dans le jeu, tout en étant aussi dramaturge, écrivaine, réalisatrice des costumes : le rapport dialectique entre ces deux personnalités différentes est au cœur des créations et des activités de la compagnie qui comprennent des spectacles de théâtre, des vidéos et des films, des installations, des performances, des festivals, des ateliers et des séminaires. D'autres personnes ont rejoint De Angelis et Lagani, en créant des collaborations durables et fondamentales pour le parcours de la compagnie : l'acteur Marco Cavalcoli depuis 1997, le photographe Enrico Fedrigoli depuis 1999, le collectif de vidéastes Zaprunder Filmmakersgroup depuis 2001. La compagnie se définit comme une <i>bottega d'arte</i> , où la recherche et l'artisanat se combinent pour créer des œuvres fascinantes et troublantes qui, dans des dispositifs spatiaux conçus spécialement pour chaque création, traitent le thème du double, de l'enfance, de l'innocence. Avec le projet <i>Ada</i> sur le roman éponyme de Nabokov, Fanny e Alexander ont systématisé la modalité de travail du "projet multithéâtral". De 2007 la compagnie a lancé un projet sur <i>Le magicien d'Oz</i> qu'elle terminera en 2010. |
| Propos : Maintenant que j'ai quitté travail sur le plateau, ce que j'essaie de faire de l'extérieur c'est de trouver une alchimie parmi les éléments et de suivre les indications qu'ils suggèrent eux-mêmes. [...] Je suis sortie [de la scène] parce que j'avais un problème de vision d'ensemble. J'ai compris l'importance de cela en faisant le <i>peep show</i> , où j'étais sur scène mais en même temps je pouvais avoir la vision globale dans un miroir. Cela au théâtre est impossible et il faut savoir renoncer à l'un des deux côtés. D'ailleurs in <i>et ultra</i> la gestion technologique en prise directe crée un contact entre moi et le corps du spectacle, et me conduit à être également acteur, en intervenant, surtout sur le son, pendant l'événement scénique. Luigi De Angelis cité par MOLINARI, Renata - VENTRUCCI, Cristina (dir.), <i>Certi prototipi di teatro</i> , Milano, Ubulibri, 2000, pp. 83-84. Notre manière de travailler, pour moi, est comme baroque; on y perçoit la possibilité d'une grande liberté dans l'absence d'une pensée centrale. Même s'il y a une pensée cohérente – il y a beaucoup de théorie – mais il n'est pas agencé selon un point de feu en perspectif et directeur à priori. Et la façon dont Luigi est en train de passer à la mise en scène fait partie de cette vision. En travaillant sur plusieurs éléments différent et toujours en dialogue, nous construisons une espèce de magma, une mer de choses qui ont des énormes possibilités de relation les une avec les autres, il s'agit ensuite de trouver la manière de transformer ce chaos dans une forme. Luigi De Angelis cité par MOLINARI- VENTRUCCI (dir.), <i>Certi prototipi di teatro</i> , cit., p. 83 Par le choix du nom de la compagnie, nous avons voulu souligner la question du double, car le numéro Deux est la matrice créatrice par excellence. Nous étions défavorables à l'idée de trouver un nom exprimant un sens théorique. Nous voulions un nom simple, concret, comme celui que l'on peut donner à un enfant. Néanmoins, notre nom est double et célèbre, puisque nous l'avons "volé" à un film de Bergman... La première personne qui a commenté ce choix a été Marco Belpoliti [critique littéraire] : "Ce nom est langoureux, rhétorique, léger : semble le nom d'un duo d'art, d'avant-spectacle... Pourtant, il a la force monolithique du Deux, du couple". En effet dans tous nos spectacles, l'idée du double est centrale. LAGANI, Chiara, "Il doppio fragile di Fanny e Alexander", in <i>Atti & Sipari</i> , n° 2, aprile 2008, p.25. Même si c'est moi qui signe les dramaturgies de nos spectacles, je ne m'en sens pas moins l'auteur absolu : il y a toujours une coopération très intense avec les acteurs et les autres collaborateurs, mais, surtout, je ne peux plus séparer l'idée de création de cette unité non partagée et en même temps double qu'est pour moi la substance de mon travail avec Luigi De Angelis. "Drammaturgie" est tout ce que, dans un spectacle, "raconte" : le réseau des actions, des mots, des lumières. Je considère comme texte tout élément sémantique d'un spectacle, donc comment pourrais-je m'attribuer le texte tout entier? Je me demande qui diable pourrait se définir l'auteur unique d'un tel texte... Oui, peut-être c'est vraiment correct de parler de dualité, ou mieux, dans notre cas spécifique, de dualité élargie... <i>Ibidem.</i> |

18. Gonella, Simona

| |
|--|
| Simona Gonella années soixante - |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène. |
| Profil biographique : Simona Gonella étudie les Lettres Modernes à l'Université de Pise, et ensuite obtient le diplôme de mise en scène de la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi à Milan, et elle commence son parcours avec le Teatro Settimo de Gabriele Vacis près de Turin et travaille ensuite avec la coopérative Moby Dick à Mira (VE). Elle s'intéresse surtout à la dramaturgie contemporaine, comme par exemple <i>4:48 Psychose</i> de Sara Kane, qu'elle monte en 2003, et au <i>teatro di narrazione</i> : avec Roberta Biagiarelli écrit et monte deux récits théâtraux, l'un sur le massacre de Srebrenica en ex-Yougoslavie (<i>A come Srebrenica</i> , 1998) et l'autre sur l'accident de Cernobil (<i>Reportage Chernobyl</i> , 2004), dans lequel, pour la première et unique fois, grâce à la collaboration avec Giacomo Verde, elle intègre la vidéo sur scène. En 2002, elle fonde avec Biagiarelli, Franco D'Ippolito et Andrea Soffiantini la compagnie Babelia & C., qu'elle quitte ensuite. Depuis 2007 elle dirige le théâtre Oda Teatro- Il Cerchio di Gesso à Foggia. |
| Propos : [Dans <i>Reportage Chernobyl</i>] Nous [Gonella et Biagiarelli] voulons que les deux plans [de la vidéo et de la dramaturgie] soient parallèles. Ce que nous n'aimons pas c'est la valeur d'explication et d'illustration que la vidéo peut assumer. Pour l'instant nous voulons vérifier si la dramaturgie et la vidéo peuvent s'intégrer, si l'histoire marche. L'écran n'est pas fixe, il bouge et il raconte de manière non didascalique mais allusive par rapport à ce qui Roberta Biagiarelli dit. C'est une tentative, c'est mon premier travail avec la vidéo, mais je suis intéressée par la contamination des techniques et des langages. GONELLA, Simona, "A come impegno", entretien avec Anna Maria Monteverdi, in <i>ateatro</i> , n° 68, 4 mai 2004, disponible sur : http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=68&ord=10 . |

19. *Il Carrozzone* → *Compagnia Lombardi-Tiezzi*

20. *Lagani, Chiara* → *Fanny e Alexander*

21. Krypton

| Krypton Florence, 1982 - |
|--|
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Profil biographique : Fondée en 1982 après la dissolution de la compagnie Marchingegno (1977-1982) par le peintre Giancarlo Cauteruccio (Marano Marchesato, Cosenza, 1956 –) et Pina Izzi, Krypton centre son activité sur les technologies : Cauteruccio crée des vidéos, des performances et des installations <i>in situ</i> , qui fonctionnent comme des environnements visuels et sonores caractérisés en particulier par des lumières laser en mouvement, programmées par ordinateur. Liée au milieu artistique alternatif de Florence, la compagnie Krypton collabore avec des groupes rock, des plasticiens, des vidéastes, des compositeurs, des techniciens spécialisés. Depuis 1989, la compagnie commence à mettre la construction sensorielle de l'événement scénique au service d'une structure dramaturgique, qu'elle découvre en particulier dans l'univers et dans les textes de Samuel Beckett. Cette ligne de recherche est creusée en particulier à partir de 1992, quand Krypton obtient la gestion du Teatro Studio à Scandicci, près de Florence. Cauteruccio monte <i>La dernière bande</i> (1993), <i>Ah, les beaux jours</i> (1995) et <i>Fin de partie</i> (1998). Dans ce spectacle, dans lequel il est également interprète avec son frère Fulvio, il traduit Beckett dans son dialecte de Calabre : la recherche d'une langue théâtrale originaire devient également une des axes du travail de la compagnie. Dans les dernières années Giancarlo et Fulvio Cauteruccio ont aussi abordé des sujets d'actualité traités par des auteurs contemporains. Avec leur théâtre, ils ont favorisé la naissance et le développement de jeunes compagnies. |
| Propos : Je fréquentais la dernière année du lycée artistique à Cosenza lorsque j'ai rencontré le Living Theatre. J'en ai été fasciné. Julian Beck nous avait fait répéter des actions le matin, pour le réaliser le soir dans les rues de la ville. Un an après, j'ai vu à Florence <i>Morte della geometria</i> [<i>Mort de la géométrie</i>] de Pier'Alli et la passion pour les nouveaux langages est augmentée, jusqu'au moment où j'ai vu à Cosenza <i>Luci della città</i> [<i>Lumières de la ville</i>] de Simone Carella, après m'être disputé avec Bartolucci que je ne connais pas et qui m'avait paru très antipathique puisqu'il ne voulait pas me faire entrer dans le gymnasium comble de monde où le spectacle était présenté. A ce moment-là, j'ai abandonné la peinture et j'ai commencé à penser à l'action dans l'espace. Giancarlo Cauteruccio cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in <i>Il Patalogo</i> , n° 7, 1984, p. 173. Dans mon travail, je ne commence que maintenant à établir une relation réelle avec l'acteur. Je ne peux pas imaginer le travail du metteur en scène comme une discipline définie. Je crois qu'expérimenter des nouveaux langages théâtraux signifie connaître et savoir manipuler toutes les disciplines que sont très souvent convoitées à composer l'œuvre d'art contemporaine. <i>Ibidem.</i> L'espace, la lumière et le son devenaient lentement les grands moyens du "théâtre" dans lequel je croyais. Les systèmes électroniques devenaient mes outils d'écriture scénique; ensuite le laser, mon grand amour, la synthèse parfaite de plusieurs années de travail sur l'énergie et sur l'information sensorielle. Aujourd'hui, avec la compagnie Krypton, née de la dissolution de Marchingegno, je voyage encore dans le même tunnel technologique, tout en continuant, en dépit de certains tournant théoriques, à expérimenter des machines de plus en plus sophistiqués, vers le théâtre que j'aime définir "électronique". [...] Je pense d'être aujourd'hui en Italie le seul têtard qui crois dans l'ordinateur en tant que grand protagoniste du théâtre contemporain. <i>Ibid.</i> |

22. Latini, Roberto

| |
|---|
| Roberto Latini Rome, 1970 - |
| Profil artistique et professionnel : Acteur-auteur-metteur en scène. |
| Profil biographique : Roberto Latini se forme à Il Mulino di Fiora, l'école que Perla Peragallo dirige à Rome, et il est également diplômé de l'Università La Sapienza de Rome, où il obtient une maîtrise en Méthodologie et Critique du Spectacle. Ensuite, il fonde les compagnies Teatro Es et CLesSIDRA TrEATRO, mais c'est avec Fortebraccio Teatro , qu'il forme avec le compositeur Gianluca Misiti et avec le créateur de lumières et technicien Max Mugnai en 1998 qu'il peut développer son identité artistique. Latini se considère comme un "acteur-auteur", et son œuvre se situe dans le sillon de Carmelo Bene , Leo De Berardinis et Perla Peragallo. En complicité avec Misiti et Mugnai conçoit et interprète des spectacles qui prévoient la résonance entre les éléments sonores et visuels de l'environnement scénique et l'acteur. La collaboration avec Rai Radio Tre pour la réalisation de l'émission <i>Appunti di volo</i> marque un tournant, avec la découverte des possibilités de l'amplification de la voix. L'amplification a été la clé de lecture pour interpréter et déconstruire les classiques de la dramaturgie occidentale : d' <i>Œdipe roi</i> (<i>BUIO RE da Edipo a Edipo in radiovisione</i> , 2003), à <i>Hamlet</i> (<i>PER ECUBA - Amleto, neutro plurale</i> , 2004), jusqu'à arriver à <i>Ubu enchaîné</i> d'Alfred Jarry (<i>Ubu incatenato</i> , 2005), où l'amplification concerne également le corps, dont les mouvements, captés par une <i>data suite</i> , déclenchent des sons et des images. Dans les créations actuelles, Latini a pris les distances des classiques en concevant des dramaturgies décousues, organisée en séquences séparées et autonomes. |
| Propos : L'école a été la partie la plus importante de mon parcours théâtral. Je me suis inscrit par hasard, poussé par une forte curiosité, mais je pense d'avoir réussi à transformer une intention en une activité professionnelle, mais pas seulement, grâce à la modalité et la capacité d'enseignement de mon Maître, Perla Peragallo. A l'école, on étudiait pour devenir "acteurs-auteurs", un concept très difficile pour l'expliquer en quelques lignes. [...] Sorti de l'école, j'ai participé à des spectacles que j'ai contribué à créer dès leur conception. Ainsi j'ai grandi et ainsi je me considère encore aujourd'hui lorsque je m'engage dans la conception et dans la réalisation d'un spectacle. Roberto Latini à Erica Magris, entretien par e-mail, décembre 2007. La fréquentation du théâtre en tant que spectateur a été et est pour moi fondamentale. Je crois que les hommes de théâtre dialoguent par les spectacles qu'ils proposent. Tous participent à quelque chose qui va au-delà de leur travail. Je me souviens, pour leur affinité avec mon travail, des spectacles de Leo De Berardinis, et de manière différente, de Carmelo Bene, mais aussi des créations plus récentes de la Societas Raffaello Sanzio, Eimuntas Nekrosius ou du Teatro Valdoca. Je pense que <i>Twin rooms</i> de Motus est parmi les meilleures propositions d'utilisation et intégration dramaturgique de la technologie. <i>Ibidem.</i> Pour moi, je dirais que les médias transforment complètement la technique de l'acteur et la présence scénique. [...] Mettre les acteurs dans une dimension potentiellement modifiée signifie les contraindre à considérer des éléments autres de ce qu'ils connaissent d'eux-mêmes. Cette interaction devient le véritable spectacle. Ma relation avec le microphone est physique. J'ai besoin que tout le corps assume des positions précises pour émettre les sons et la voix nécessaires. <i>Ibid.</i> Le théâtre est relation. Communication. Le théâtre est ensemble. La plupart des technologies développe des produits autour de ces concepts. <i>Ibid.</i> Je pense que le théâtre est en train de se transformer surtout dans la salle. Ce ne sont pas vraiment les spectacles qui changent, mais le public. Les spectateurs, nous les spectateurs sommes des personnes de plus en plus technologiquement avancées. Selon moi c'est plus difficile, même sur le plan théâtral, de renoncer aux technologies plutôt que de les utiliser. La communication a changé. Non pas ses règles, mais sa vitesse, ses possibilités. <i>Ibid.</i> |

23. Lombardi, Sandro → Compagnia Lombardi-Tiezzi

24. Magazzini Criminali, Magazzini → Compagnia Lombardi-Tiezzi

25. Martone, Mario

| |
|---|
| Mario Martone Naples, 1959 – |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène, réalisateur, programmateur. |
| Profil biographique : Mario Martone, passionné de cinéma et de musique, commence son activité théâtrale à dix-sept ans, et en 1978 fonde avec Angelo Curti, Licia Maglietta, Pasquale Mari, Andrea Renzi, Dagi Rondanini, la compagnie Falso Movimento. Les premiers spectacles, souvent présentés dans des galeries d'arts, reproduisent sur la scène le caractère bidimensionnel et les effets visuels du cinéma dans des performances décousues et presque chorégraphiques. <i>Tango glaciale</i> s'impose à l'attention de la critique en Italie, fait connaître la compagnie à l'étranger et devient le manifeste du mouvement de la <i>nuova spettacolarità</i> . Après cette phase de simulation du langage cinématographique et cette adoption du style des médias, Martone se tourne vers la narration. 1986 marque la fusion de Falso Movimento avec les compagnies de Toni Servillo et d'Antonio Neiwiller : naît ainsi la compagnie Teatri Uniti, dans laquelle Martone se consacre à la mise en scène de textes contemporains et de classiques, en particulier de la tradition napolitaine. Depuis 1992, Martone est aussi réalisateur de cinéma. Il dirige de 1999 à 2000 le Teatro Stabile di Roma à Rome, et, depuis 2007, du Teatro Stabile di Torino, à Turin. |
| Propos : La rencontre avec le théâtre a été presque occasionnelle. Ma formation a été tout à fait différente : partagé entre mes deux amours, la musique (je jouais des instruments à vent) et le cinéma [...], en 1977, à dix-sept ans, j'ai commencé à expérimenter le croisement de différents langages dans des performances qui ont ensuite abouti au théâtre. Parmi les spectacles qui ont contribué à ma formation, j'ai été profondément frappé par <i>Einstein on the beach</i> de Robert Wilson (et en général par toute l'avant-garde américaine des années soixante-dix). En Italie, je suivais le travail de Simone Carella, du Carrozzone, de la Gaia Scienza et de Perlini des débuts. Mario Martone cité par DI GIAMMARCO, Rodolfo – MANZELLA, Gianni – PONTE DI PINO, Oliviero (dir.), "Under 33. I giovani registi in Italia", in <i>Il Patalogo</i> , n° 7, 1984, p. 175-176. Je cherche de porter sur la scène les codes et les comportements contemporains, en égalisant tous les éléments constitutifs du théâtre : l'espace, la lumière, le son, la parole, le mouvement. A ceux qui pensent que tout cela n'est que du formalisme, je répond que la première révolution à accomplir est celles des langages, et que seulement par la mise à pointe d'une communication différente et sans frontières il va être possible de traiter des nouveaux sujets. Certes, notre génération est une génération de passage et à présent nous ne pouvons qu'avoir l'intuition des signes de cette transformation radicale. Mais il faut prendre le défi, même en envahissant le champ de la culture vidéo, s'il faut. Et il faudra. <i>Ibidem</i> , p 176. En général, le théâtre qui avait comme dénominateur commun la contamination, l'ouverture vers d'autres langages tels que la danse, la musique, la vidéo, le cinéma, la bande dessinée, l'architecture, etc. appartenait à un mouvement qui exprimait aussi une sensibilité politique. En Italie c'est la génération de 1977 qui a exprimé de genre de théâtre, et comme tout courant du XXe siècle avait une raison d'être très forte dans <i>le geste</i> . Cette manière de faire du théâtre était un geste : <i>contaminer</i> était surtout, avant toute autre considération esthétique, un geste, comme d'ailleurs l'étaient de manières tout à fait différentes tous les <i>gestes</i> du Dada. [...] Aujourd'hui au contraire c'est la télévision le royaume du geste, qui est radicalisé au maximum, comme par exemples dans les bagarres artificielles, dans la spectacularisation des tragédies personnelles, dans la représentation artificielle de la guerre. Il faut donc aller dans la direction opposée, par exemple vers l'approfondissement du lien avec ses racines. [...] Toutes ces réflexions m'ont éloigné du travail avec la vidéo et m'ont de plus en plus approché au théâtre [...]. MARTONE, Mario, "Mario Martone", in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), <i>La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia</i> , Torino, Rosenberg&Sellier, 1994, p. 147. |

26. Masque Teatro

| |
|---|
| Masque Teatro Bertinoro, Forlì-Cesena, 1992 – |
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Profil biographique : Masque Teatro naît de la rencontre entre Catia Gatelli et Lorenzo Bazzocchi, ingénieur. Ils proposent un théâtre qui prend comme point de départ des sources philosophiques et scientifiques. Ces recherches se concrétisant dans des machineries complexes, brutes et troublantes que le spectateur est invité à explorer, où l'homme devient une effigie immatérielle ou une sorte de marionnette. Depuis 1994, Masque Teatro organise le festival <i>Crisalide</i> , qui a constitué un lieu de rencontre et un tremplin pour de nombreuses jeunes compagnies. |
| Propos : Je veux dire tout de suite que je ne crois pas que le théâtre ne peut exister si outre la scène il y a au moins un spectateur. Peut-être il n'y a pas de spectacle sans spectateur, cela c'est vrai. Mais je sens que le théâtre peut vivre sans spectateur. C'est vrai qu'une forme de réalisation artistique, pour être définie ainsi, doit toujours avoir le confort d'une vision, et je ne sais pas comment cela puisse s'avérer s'il n'y a personne qui voit. Je ne sais pas. Mais je sens que l'homme n'est pas le propriétaire de la beauté. Lorenzo Mazzocchi cité par MOLINARI, Renata - VENTRUCCI, Cristina (dir.), <i>Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali</i> , Milano, Ubulibri, 2000, pp. 69-70. Notre travail n'est quasiment jamais rétribué. Le théâtre nous oblie à une précarité totale. Nous n'avons jamais eu de coproducteurs, ni de sponsors, ni des financements des collectivités locales. Pendant un certain temps, les discothèques nous ont permis de financer notre travail, mais ces "mises en scène" nous demandent une quantité d'énergies souvent incompatibles avec l'acharnement que le théâtre nous demande. [...] Notre survie est constamment en danger. [...] le problème c'est qu'en tant que chercheurs totalement occupés par notre recherche, nous ne considérons pas beaucoup le monde extérieur, ce qu'il faudrait faire pour améliorer cette situation. Nous ne sommes pas capables à faire cela, quelqu'un devrait le faire à notre place. <i>Ibidem</i> , p 75. L'étude théorique est composée de plusieurs phases de travail. Nous essayons d'impliquer tous les membres de la compagnie dans la recherche des matériaux d'étude sur n'importe quel plan : théorique, technique, pratique. C'est une phase très stimulante; il s'agit d'explorer des domaines parfois complètement inconnus et chacun adopte ses propres moyens pour le faire. L'étude des matériaux théoriques se fait individuellement et collectivement. La discussion et la réflexion sont partiellement collectives pour des raisons concernant la modalité même de la création. La création, cette phase si délicate et même féroce et impitoyable, ne peut pas être partagée; elle est trop intimement liée à la vie des personnes qu'elle domine. Moi et Catia, nous cherchons, autant que possible, de transmettre ce délire aux autres membres de la compagnie. <i>Ibidem</i> , p 77. |

27. Menni, Fiorenza → Teatrino Clandestino

28. Motus

| Motus Rimini, 1991 – |
|---|
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Profil biographique : La compagnie Motus est fondée par Daniela Nicolò (Rimini, 1966 –) et Enrico Casagrande (Gualdo Tadino, Perugia, 1965 –) en 1991 Rimini. Ils se rencontrent à l'université d'Urbino, où ils ont l'occasion de participer à des séminaires du Living Theatre, avec lequel ils décident de partir en tournée. Motus commence son activité par la création de performances et de petits événements, et, après quelques années commence à explorer par les spectacles et par la réalisation de vidéos et d'installations la question du regard, en s'inspirant de Christa Wolf et de Samuel Beckett. Le regard va longtemps rester au centre des recherches de la compagnie. Nicolò et Casagrande construisent alors des vitrines (<i>Catrame</i> , 1996), des passerelles (<i>OF Orlando furioso impunemente eseguito da Motus</i> , 1998), des parcours qui jouent avec l'exhibition du corps et la mie à distance du public. Avec <i>Orpheus Glance</i> (2000), ils se tournent au cinéma et créent un dispositif scénique qui vise à reproduire la syntaxe cinématographique sur le plateau. La référence au cinéma est développée dans les projets <i>Rooms</i> (2001-2003) et <i>L'ospite</i> (2003-2004), consacré à Pasolini. Ensuite, la compagnie s'est plongé dans l'univers de Fassbinder, et a ensuite abandonné les références littéraires et cinématographiques précises pour chercher un rapport plus direct avec le réel. Le projet <i>X-ics : racconti crudeli della giovinezza</i> (2007-2009) parle de la condition actuelle de la jeunesse. A partir de cette expérience, Nicolò et Casagrande ont à présent décidé de s'occuper du mythe d'Antigone. |
| Propos : La chose extraordinaire qui caractérise la vie de notre "groupe", ce sont les rencontres. Je m'explique : Enrico et moi, nous avons été là depuis toujours... nous avons fondé Motus et nous sommes totalement absorbés par ça. Mais dès le début, il y a eu des rencontres avec des figures qui ont partagé avec nous un bout de chemin et qui ont été fondamentales pour tout le parcours. Ces rencontres tombent sur des correspondances surprenantes : à chaque fois que nous avons l'exigence d'un nouveau venu, un nouveau référent dans notre dialogue créateur, ce troisième homme est arrivé. Il s'agit de figures qui ensuite sont sorties de la compagnie, mais l'abandon n'a jamais été un moment dramatique, nous n'avons jamais eu de disputes. A un certain moment... des intérêts différents... ou bien la nécessité de trouver son propre chemin, de manière plus individuelle et tournée dans une autre direction. Témoignage de Daniela Nicolò recueilli par MOLINARI, Renata - VENTRUCCI, Cristina (dir.), <i>Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali</i> , Milano, Ubulibri, 2000, p. 56 Nous avons toujours eu un échange très fort à l'intérieur du "groupe"; cela crée une entente, une complicité absolue entre les personnes. Pour moi c'est fondamental et justement c'est ce qui fait la différence par rapport à un <i>teatro di regia</i> pure. La complicité permet au groupe de travail de se créer un langage interne. Langage veut dire "nommer" les situations avec des termes inouïs. Il s'agit de créations de paroles et images liées au langage dramaturgique. Des termes qui naissent des lectures, des réflexions, mais aussi des plaisanteries. Ces codes sont ensuite assimilés jusqu'à constituer le seul sujet du dialogue, ils deviennent une espèce d'obsession Témoignage d'Enrico Casagrande recueilli par MOLINARI – VENTRUCCI (dir.), <i>Certi prototipi di teatro</i> , cit. p. 58. Faire du théâtre a du sens si l'on continue à réfléchir sur le sens même du faire du théâtre. C'est presque un prétexte pour t'occuper de tout ce qui intéresse ta personne, c'est comme un regard politique, artistique et de vie à la fois. La pratique du théâtre passe au tamis toutes tes obsessions, tes doutes, tes certitudes. C'est fondamental de ne pas s'autocélébrer. On ne peut pas s'étendre ou conserver ce que l'on a obtenu, et c'est le théâtre même avec ces dynamiques à suggérer des éléments de crise, en gardant la réflexion sur tout cela toujours vivante. Témoignage de Daniela Nicolò recueilli par MOLINARI – VENTRUCCI (dir.), <i>Certi prototipi di teatro</i> , cit. p. 59 Pour nous, c'est très important d'avoir tous les éléments au même niveau : la scénographie, les acteurs, le son, les objets, la lumière... Toutes les choses qui font le spectacle théâtral. Il n'y a pas de hiérarchie ni de centralité de l'acteur, ce qui est toujours la question du théâtre : à savoir si l'acteur est au centre de la scène ou bien si la scène, avec tous ces éléments, fait une composition où toutes les parties sont égales, avec des moments où la musique (ou un autre élément) est plus importante. Enrico Casagrande in PLASSARD, Didier (dir.), "L'integrazione dell'immagine video in scena : l'esempio di Motus. Una tavola rotonda su <i>L'ospite</i> ", texte français publié en ligne sur <i>ateatro</i> , n° 71, 12 juillet 2004 |

29. Nanni, Giancarlo

| |
|---|
| Giancarlo Nanni Rodi, 1941 – |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène, programmateur. |
| Profil biographique : Nanni se forme d'abord comme peintre, et se lie au mouvement dont Mario Schifano est le représentant principal. En 1968, il fonde avec Valentino Orfeo le collectif Gruppo Space Re(v)action l'espace du Teatro La Fede, où il réalisent des spectacles, des performances, organise des concerts et accueille des compagnies étrangères, en particulier américaines. Les compagnons de Nanni, dont Memé Perlini , Giuliano Vasilicò et Pippo Di Marca, viennent des activités les plus diverses : ce sont des peintres, des écrivains, des poètes, des acteurs. En 1975 il fonde un autre atelier, La fabbrica dell'attore dans un nouvel espace, le Teatro Trastevere, pour continuer ensuite, à partir de 1990, son activité au Teatro Il Vascello. Les spectacles de Nanni sont créés en collaboration avec la comédienne Manuela Kustermann. Le rôle de Nanni est aussi fondamentale en tant qu'organisateur et programmateur promoteur de jeunes artistes. |
| Propos : Les personnes qui m'ont aidé, soutenu, encouragé, stimulé : Jackson Pollock, Cy Twombly, Pino Pascali, Gianni Kounellis, Pepe Lenti, Manuela Kustermann, Carmelo Bene, Aldo Braibanti, Sylvano Bussotti, Fabio Mauri, Mario Ceroli, Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Paolo Milano, Kell et Piero Vida, Giorgio Maulini, Alfredo Leonardi, Jonh Cage, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Mario Ricci, Leo et Perla, Piero Panza, Emiliano Tolve, Tano Marcellino, i Bracamontes Big Band, Giuseppe Bartolucci, Giardano Falzoni et ses papillons, Michele Pottino, Dacia Maraini, Gian Maria Volonté et beaucoup d'autres dont je ne me souviens plus mais auxquels je dois beaucoup. NANNI, Giancarlo, "Intervista (1970)", in BARTOLUCCI, Giuseppe (dir.) <i>L'Azione, La scrittura scenica</i> , A. I, n° 1, gennaio 1971, p. 87. Faire du théâtre comme nous le faisons signifie déjà partir sans illusions. Tout ce qu'il y a à faire c'est d'entrer en contact avec le maximum de personnes pour tenter de modifier leur vision centrale en vision périphérique, pour démontrer que c'est possible de le faire. Et surtout, une utopie: un laboratoire permanent d'expérimentation. <i>Ibidem</i> , pp. 89-90. |

30. Nicolò, Daniela → Motus

31. Paolini, Marco

| |
|---|
| Marco Paolini Treviso, 1956 – |
| Profil artistique et professionnel : acteur, ensuite acteur-auteur-metteur en scène. |
| Profil biographique : Marco Paolini commence son activité théâtrale dans les années soixante-dix de manière désordonnée, en suivant plusieurs séminaires, théâtre de rue, étude du clown et de la Commedia dell'Arte, en agissant dans le milieu du <i>Terzo Teatro</i> . A la moitié des années quatre-vingt il entre dans la compagnie Laboratorio Teatro Settimo près de Turin et, après plusieurs expériences comme interprète et co-auteur, il choisit de poursuivre un chemin personnel, avec la fondation de la coopérative Moby Dick – Teatri della Riviera à Venise. Il travaille alors à un cycle de récits semi-autobiographiques qui racontent l'enfance et la jeunesse de son alter-ego imaginaire, Nicola. Il se spécialise dans le narration, et, en 1997, il devient célèbre lorsque son récit sur la tragédie du Vajont est diffusé par la télévision publique. Depuis, il n'a pas cessé de proposer des narrations engagées, sur de thèmes qui touche à l'histoire et aux problèmes de l'Italie, aux théâtres et à la télévision, et des spectacles solo inspirés d'écrivains de la Vénétie, comme Andrea Zanzotto, Luigi Meneghello. Il collabore avec des auteurs vivants, dont Francesco Niccolini, des musiciens et des vidéastes, comme Giuseppe Baresi. |

32. Peragallo, Perla

| |
|--|
| Perla Peragallo Rome, 1943 – Rome, 2007 |
| Profil artistique et professionnel : Acteur-metteur en scène, pédagogue. |
| Profil biographique : Perla Peragallo vient d'une famille de musiciens – elle est la fille du compositeur Mario Peragallo – et elle suit une formation d'interprète à l'école d'Alessandro Fersen. Elle est ensuite déçue par ses expériences décevantes dans le milieu théâtral officiel, et lors de sa rencontre avec Leo De Berardinis, elle commence une activité de recherche radicale et indépendante. Au début des années quatre-vingt, ils se séparent. En 1989, elle quitte les scène et se consacre alors à l'activité pédagogique, dans l'école qu'elle fonde et dirige à Rome, Il Mulino di Fiora, qui forme des acteurs importants comme Roberto Latini et Ascanio Celestini. |

33. Perlini, Memé

| |
|---|
| Memé Perlini Montecchio, Reggio Emilia, 1947 |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène, réalisateur, scénographe, acteur et auteur. |
| Profil biographique : Perlini grandit dans une famille de gérants ambulants de manèges. De formation artiste plastique, il étudie à l'Accademia delle Belle Arti à Rome, et entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix il se rapproche du théâtre, en travaillant en tant que créateur des costumes et acteur avec le Teatro La Fede de Giancarlo Nanni . En 1973, il fonde avec le plasticien-scénographe Antonello Aglioti la compagnie Teatro La Maschera. Son premier spectacle en tant que metteur en scène, <i>Pirandello chi?</i> , devient le manifeste du <i>teatro imagine</i> . Dans les créations suivantes, il continue de créer sur la scène des univers visuels oniriques et surréels, qui présentent des associations d'images énigmatiques et troublantes, parfois satiriques. Depuis 1979, il travaille au Teatro La Piramide, un lieu qu'il dirige. Dans les années quatre-vingt il élargit ses intérêts et il monte également des classiques, des opéras, des textes qu'il écrit par lui-même. Il réalise aussi des films, dont le plus important est <i>Cartoline italiane</i> (1987). |
| Propos : Le premier rapport, je ne l'ai pas eu avec le théâtre, mais avec le cirque, grâce aux visites fréquentes des cirques dans les villages. Ensuite, nous imitions ce que nous voyions dans ces cirques. [...] J'ai eu les premières expériences théâtrales par la suite, dans une ville de province où arrivaient des spectacles horribles que je ne pouvais pas suivre. [...] J'allais à Pesaro, au Teatro Rossini, dans les balcons les plus hauts, et il y avait les compagnies les plus importantes qui passaient, mais je ne me souviens de rien de tout cela [...]. J'allais dans les balcons pas pour le fait que le billet était moins cher, mais parce que je refusais de regarder ce qui se passait sur le plateau [...]. Evidemment j'éprouvais un refus instinctif de ce qui passait, le même qu'aujourd'hui je me suis expliqué de manière rationnelle. Par contre, j'ai eu un rapport important avec le cinéma [...]. D'ici un rapport obsessionnel avec l'image, parce que en la voyant et la revoyant, on arrivait à y faire des interventions personnelles. On montait sur un espèce d'appui face au plateau et on superposait à la projection des objets, les papiers des bonbons, par exemple. [...] Ensuite je suis allé à Rome, et là-bas je rencontre par hasard De Tollis, un napolitain qui était venu à Rome, et qui était avocat [...]. Nous avons loué un garage dans la place Bologne, dans la banlieue, où personne n'est jamais venu, il ne semblait pas que l'on faisait des spectacles. Je commençais à avoir des idées, mais je les brûlais, car je voulais imiter le Living Théâtre et Grotowski, j'avais des idées horribles que je croyais en relation avec ceux-ci. Finalement j'ai été viré à cause de ces idées, très mauvaises. Cela se passait en 1968, à la fin de 68. Ensuite, par un bizarre bouche à oreille du milieu théâtral, j'ai appris de l'existence d'un certain théâtre La Fede, où l'on était en train de monter quelque chose, et j'ai été en partie intrigué par ce mot, "foi". Je me présente [...]. Je trouve Giancarlo et Emanuela allongés par terre, désespérés, qui essaient de monter le travail, et un peintre, Ferruccio De Filippi qui leur donne des conseils. [...] Et j'ai éprouvé instinctivement de la sympathie envers tout cela. J'ai commencé tout de suite à travailler avec eux. Il y avait des groupes américains à La Fede, et ceux qui avaient déjà des rapports avec les Etats-Unis parlaient de Cage, et de toute une série d'idées à réaliser. C'était l'année de l'emprisonnement de Braibanti, ils faisaient des spectacles à la prison pour lui et ils lui faisaient des musiques. Il y avait Steve Lase, un jazziste extraordinaire, et des autres qui venaient à La Fede pour voir ce qui se passait et pour se nourrir. [...] Ensuite, j'en ai eu marre de La Fede et ainsi, même si avec beaucoup de nostalgie, j'a commencé à créer par moi-même. M. Perlini cité par MELE, Rino (dir.), <i>Il teatro di Memé Perlini</i> , Salerno, 10/17, 1982, pp. 29-32. |

34. Ponte Di Pino, Oliviero

| |
|--|
| Oliviero Ponte Di Pino Turin, 1957 – |
| Profil artistique et professionnel : Critique, éditeur, programmateur. |
| Profil biographique : Ponte Di Pino, diplômé du cours pour programmeurs de la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, commence son activité de critique en travaillant chez Ubulibri et en écrivant pour le quotidien <i>Il Manifesto</i> . Son parcours est éclectique et touche à plusieurs domaines : sur le plan critique, il publie un ouvrage important sur le théâtre expérimental italien de la moitié des années soixante-dix à la fin des années quatre-vingt; pour la radio, il réalise et il présente des émissions radiophoniques sur Rai Radio Tre; il organise des expositions et des manifestations théâtrales à Milan. Depuis 1991 il travaille pour la maison d'édition Garzanti et progressivement quitte la profession de critique théâtral Néanmoins, il continue de publier des articles et des ouvrages sur le théâtre contemporain. En 2001, il fonde la webzine de critique théâtrale <i>ateatro</i> . |

35. Puecher, Virginio

| |
|--|
| Virginio Puecher Lambrugo, Como, 1927– Milan, 1990 |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène. |
| Profil biographique : Puecher fait des études de philosophie. Il participe au mouvement de la Résistance, et, après la guerre s'occupe de la création d'émissions radiophoniques pour la Rai. En 1955 devient assistant de Strehler et il commence ensuite sa carrière de metteur en scène, engagé et cultivé, en travaillant pour le Piccolo et pour la Scala. Au début des années soixante collabore avec Josef Svoboda pour la mise en scène d'un opéra contemporain, <i>Atomtod</i> , dans laquelle il utilise un dispositif scénique complexe. Ses mises en scène présentent des solutions spatiales et scénographiques novatrices et elles partent souvent de la décomposition et du réassemblage critique des textes. En 1970 il fonde la compagnie Gli Associati, mais l'opéra devient de plus en plus important dans sa carrière. |
| Propos : Si je me suis arrêté sur la méthode de Svoboda, c'est non seulement parce qu'elle me paraît intéressante et personnelle, mais parce qu'elle correspond aussi à une conception de théâtre qui, tant sur le plan dramatique que sur le plan plastique, prélude à des interventions radicales dans le secteur de l'architecture des salles, à une novation des modèles narratifs du spectacle. A ce propos, Svoboda n'aime pas parler de théâtre total, pour des raisons historiques plus qu'esthétiques d'ailleurs. A l'en croire, une conception du théâtre total ne peut être prise en charge qu'après une longue expérimentation des moyens et techniques que le monde contemporain a créés. Dans ce domaine le théâtre en est encore à l'enfance, et ses méthodes demeurent strictement artisanales. Cela tient au caractère souvent fortuit des découvertes. Pour le rendre scientifique, des laboratoires et des chercheurs sont nécessaires, travaillant à un niveau d'information et de recherches, dégagé des limites représentées par l'ambition individuelle de tel ou tel théâtre. Le rapport qui lie actuellement Svoboda aux théâtres est encore un rapport instrumental de technicien qui prête son œuvre. L'idéal serait que, rencontrant un auteur, un metteur en scène, des acteurs et des techniciens, il puisse procéder à l'élaboration radicale d'un spectacle, partant de ses données fondamentales. C'est une expérience que nous ferons un jour ou l'autre, je l'espère. PUECHER, Virginio, "La mise en scène d' <i>Atomtod</i> et le travail de Svoboda", in BABLET, Denis, <i>Josef Svoboda</i> , Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004 [1970], p. 176. |

36. Quadri, Franco

| |
|---|
| Franco Quadri Milan, 1936 – |
| Profil artistique et professionnel : Critique, éditeur, programmateur. |
| Profil biographique : Franco Quadri commence son activité de critique très jeune, en devenant chef rédacteur de la revue <i>Sipario</i> en 1962, fonction qu'il va assumer jusqu'en 1970. Parmi les promoteurs des rencontres de Ivrea, il contribue à créer une nouvelle critique, proche des artistes et capable de transformer son langage et ses outils selon les créations analysées. Il travaille ensuite pour <i>Panorama</i> de 1967 à 1987, et depuis 1987 pour <i>La Repubblica</i> . En 1979 il fonde la maison d'édition Ubulibri, et invent <i>Il Patalogo</i> , l'annuaire du théâtre italien qui recueille des informations, des données et des réflexions sur chaque saison. Il publie des monographies et il édite des ouvrages fondamentaux sur le théâtre italien et international. Il est traducteur de Beckett, Copi, Genet et Koltès. Il a dirigé plusieurs manifestations théâtrales dont le <i>Festival internazionale del teatro</i> de la Biennale de Venise de 1983 à 1986; le <i>Premio Riccione Teatro</i> de 1983 à 1991, dans le cadre duquel il fonde en 1985 le festival <i>Riccione TTVV</i> ; le festival <i>Orestyadi di Gibellina</i> en Sicile de 1986 à 1991. Très attentif aux mouvements internationaux, Quadri, depuis 1987, est membre de la direction du Prix Europe pour le Théâtre, et, en 1991, fonde L'Ecole de Maîtres. Cette même année, il devient Chevalier des Arts et des Lettres de la République française. |

37. Quartucci, Carlo

| |
|---|
| Carlo Quartucci Messine, 1938 – |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène, réalisateur, scénographe et acteur. |
| Profil biographique : Quartucci grandit dans <i>compagnia di giro</i> : son père est en effet le <i>capocomico</i> d'une troupe qui fait des tournées dans le sud de l'Italie, sa mère est une actrice. Pour ses études, il déménage à Rome, où il intègre le Centro Sperimentale di Cinematografia, et il étudie en même temps l'architecture et la peinture. En 1959, il monte <i>En attendant Godot</i> , en poursuivant ensuite avec d'autres pièces du théâtre de l'absurde. Il quitte Rome, et à Gênes il précise son idée d'un théâtre politique, en se servant de matériaux divers, dont des films, des photographies, des enregistrements sonores. En 1971 il fonde avec l'actrice Carla Tatò le collectif nomade de création Camion, et commence à travailler pour la Rai pour la réalisation s'œuvres télévisuelles innovantes. En 1981, il fonde La Zattera di Babele qui réunit plusieurs plasticiens, musiciens, écrivains et réalisateurs, dont Jannis Kounelli, Giulio Paolini, Roberto Lerici, Germano Celant. Il creuse sa recherche d'une nouvelle langue de la scène par l'intégration des arts. Actuellement il dirige à Rome l'espace interdisciplinaire Teatr'Arteria. |
| Propos : Mon travail au théâtre est né sur le terrain de la recherche du "langage", avec l'objectif de contribuer au renouveau de la dramaturgie, de remettre en question le travail de l'acteur, du metteur en scène, du scénographe, de l'auteur, etc. Le premier résultat a été la naissance d'un "collectif de travail" dont la seule préoccupation a été de élaborer des données pour le renouveau du langage, même au prix de vérifier ses mises en scène dans une cave, face à quelques dizaines de spectateurs. [...] Très tôt, les difficultés de cette recherche complètement autonome sont devenues insurmontables. [...] Nous avons pensé de trouver une solution en nous transférant dans le domaine des institutions théâtrales à gestion publique. Je pensais à un "théâtre studio" du genre de celui de Meyerhold. Carlo Quartucci cité par QUADRI, Franco (dir.), <i>L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)</i> , Torino, Einaudi, 1977, p. 151. Je viens d'une histoire artistique personnelle : j'étais aussi peintre et architecte, mais je n'ai pas porté cela au théâtre. Je déteste contrefaire les cartes, c'est-à-dire de donner au théâtre des contributions différentes qui ne lui appartiennent pas véritablement. Cependant, pour moi les moyens propres au théâtre ne sont ni le texte ni le parole. Pour moi, faire du théâtre a toujours été travailler avec plusieurs matériaux. Mais il n'est pas question que la peinture change le théâtre, mais que le théâtre en soi est une vision complexe de l'écriture théâtrale, et pourtant voilà le cinéma, cinéma en termes théâtraux, voilà les audiovisuels, voilà le videotape, voilà la collaboration avec certains artistes. Kounellis a fait du théâtre. Cela vaut aussi pour le musicien : il n'a pas fait de la musique de scène, il s'agissait de sa propre contribution, car il y a de ma part une vision comprenant ces éléments. Carlo Quartucci cité par PAVANELLO, Giancarlo (dir.), "Audiovisivi a teatro: inchiesta (1)", in <i>Sipario</i> , n° 393, febbraio 1979, p. 5. |

38. Ricci, Mario

| |
|--|
| Mario Ricci Rome, 1936 – |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène, auteur et acteur. |
| Profil biographique : Au début de sa carrière, Ricci est plus intéressé par les arts plastiques que par le théâtre. Sa formation se déroule principalement à l'étranger, d'abord à Paris, où il est cadreur dans une galerie d'art de la Rive Gauche, et ensuite à Stockholm, où il travaille au Marionettentheatern de Michael Meschke. Lorsque il revient à Rome, il commence alors à créer des événements visuels qu'il obtient en manipulant des objets et qu'il présente d'abord dans le milieu des arts plastiques et ensuite dans un espace désaffecté qu'il transforme dans une salle de théâtre (le Teatro delle Orsoline 15). Au fil des années, il ajoute des éléments à ces créations simples qui deviennent ainsi de plus en plus riches, en développant l'idée d'un <i>teatro gioco-rito</i> , ludique et rituel : l'homme, les images cinématographiques, la fiction (dans les années soixante-dix), la parole et le mythe (dans les années autre-vingt). |
| Propos : Dans le cadre général et malheureusement généralisé de la recherche et de l'expérimentation de nouvelles formules pour le renouveau du langage théâtral, le travail que j'ai conduit jusqu'ici se situe dans le champ qui est couramment défini comme "technique". Il s'agit de renouveler le langage théâtral par des nouvelles techniques formellement extérieures à tout renouvellement des contenus, des significats, etc... Ce choix, dans son genre unique en Italie à présent (au moins il me semble), vient des expériences particulières et des considérations que j'allais développant pendant mes voyages dans l'Europe, d'un côté et de l'autre de la "cortine", et s'est imposée lorsque j'ai assisté à un spectacle de "théâtre mécanique" que Harry Kramer présentait au "Marionetteatern" de Stockholm. J'ai travaillé dans ce théâtre sous la direction de Michael Metschke pendant à peu près deux ans à des moments différents (1960-61, 1961-62). [...] Seul le constat de la grande possibilité de "communiquer" que le spectacle avait montrée me suggérait l'idée d'expérimenter à mon tour, en démarrant véritablement de zéro, les possibilités objectives de certains matériaux scéniques capables de "mouvement", même si non exactement mécanique comme dans le cas de Kramer. RICCI, Mario, "Teatro-rito e teatro-gioco", in QUADRI, Franco (dir.), <i>L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)</i> , Torino, Einaudi, 1977, p. 200. Cet exposé ne vise pas à présenter et démontrer un système ou une méthode. En effet notre recherche est avant tout expérimentale, c'est-à-dire contradictoire pour sa propre nature, bien qu'appuyée sur une tentative de cohérence qui, au-delà des spécificités théâtrales, concerne même notre manière d'être. [...] L'opération artaudienne du Living Theatre, sans doute la plus suggestive et importante jamais essayée, est ainsi justement parce qu'ils vivent Artaud. Et tout comme eux, nous croyons que seulement à travers une expérience directe, dans un sens existentiel, il est possible de parvenir, au moins, à la formulation de quelque chose que l'on puisse définir : un nouveau langage théâtral. RICCI, Mario, "Teatro-rito e teatro-gioco", cit., pp. 197 et 199. Comme je l'ai dit auparavant, après <i>I viaggi di Gulliver</i> (1966) je n'ai plus projeté les films sur des écrans fixes à deux dimensions, mais dans des environnements-écrans (plateau et objets scéniques, et, en tant qu'objets, sur les acteurs), qui ont donc trois dimensions : profondeur, largeur, hauteur. La quatrième dimension, est pour moi représentée par le mouvement inhérent au film projeté, superposé au mouvement scénique. La superposition et la simultanéité des deux mouvements, en particulier lorsqu'ils sont les mêmes, ou dans tout cas très ressemblants, provoquent celle que de manière générique je définis "quatrième dimension". L'effet est souvent extraordinaire parce que, parfois, on arrive au point de perdre complètement, le sens de l'orientation soit cinématographique que théâtral, pour obtenir une dimension très originale dans laquelle les figures, les objets, leurs couleurs, se mélangent dans un tout unique en engendrant ce que je ne suis capable de mieux définir que comme "mouvement multiple". P.229 RICCI, Mario, "Collage per una automitografia", QUADRI, Franco (dir.), <i>L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)</i> , Torino, Einaudi, 1977, p. 228-229. |

39. Ronconi, Luca

| |
|--|
| Luca Ronconi Susa, Tunisie, 1933 – |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène, acteur. |
| Profil biographique : Ronconi se forme comme interprète à l' Accademia Nazionale d'Arte Drammatica à Rome. Après quelques années d'activité, il décide de se consacrer à la mise en scène. Depuis, il a créé un nombre très élevé des spectacles, dont plusieurs ont fait beaucoup discuter et qui ont marqué l'histoire du théâtre italien et international, comme <i>Orlando furioso</i> (1969), <i>Orestea</i> (1972), <i>Le Baccanti</i> (1978), <i>Gli ultimi giorni dell'umanità</i> (1990) <i>Infinites</i> (2002). Ronconi renouvelle continuellement son approche, en montant des genres différents, en réalisant aussi des œuvres télévisuelles, des mises en scène d'opéra, tout en développant une poétique très cohérente et reconnaissable : il prédilige les textes complexes, considérés comme étant irréprenables, tend à traduire dans l'organisation de l'espace la structure de l'œuvre, et à dépouiller les personnages de tout mimétisme et de toute épaisseur psychologiques. Au fil du temps, il s'est créé ses propres acteurs (dont Massimo De Francovich, Marisa Fabbri, Annamaria Guarnieri, Mariangela Melato, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi), qui adoptent une diction particulière. Dans les années soixante-dix il a été directeur de la section théâtral de la Biennale de Venise et il a fondé le Laboratorio di Prato, ensuite il a dirigé le Teatro Stabile di Torino (1989-1994) et le Teatro Stabile di Roma (1994-1999). Depuis 1999, il est à la tête du Piccolo Teatro de Milan. |
| Propos : J'ai commencé très tôt [à m'occuper du théâtre]. A quinze ans j'avais déjà lu la plupart des auteurs dramatiques classiques et c'est alors que j'ai décidé de me consacrer au théâtre. J'ai commencé par être acteur, puis j'ai été adaptateur, enfin metteur en scène. RONCONI, Luca, "Entretien avec Dacia Maraini" [1973], in QUADRI, Franco, <i>Luca Ronconi ou le rite perdu</i> , trad. par Ornella Volta, Paris, Union Générale des Editions, 1974, p. 41. En tant que comédien, je n'avais pas le sentiment d'être à ma place. Je n'étais pas bien dans ma peau. Cela ne me disait rien de faire ce métier. Cela ne m'apportait absolument rien. Je n'aimais pas être sur scène. Je n'aimais pas interpréter des rôles. Je n'aimais pas fréquenter le milieu des comédiens (ce qu'ils peuvent être ennuyeux!). Enfin, il n'y avait presque rien de bon là-dedans. De plus, je n'ai jamais vraiment compris les problèmes de l'interprétation. En tous cas je les comprends beaucoup mieux aujourd'hui, de l'extérieur, que lorsqu'il me fallait jouer. Luca Ronconi cité par QUADRI, Franco, <i>Luca Ronconi</i> , cit, p. 27. Je suis un metteur en scène de théâtre et c'est en tant que metteur en scène de théâtre que je conçoit mes œuvres télévisuelles, tout en reconnaissant les spécificités de la technique et du langage propres du moyen que j'utilise. Probablement mon intérêt pour le théâtre à la télévision vient du fait qu'un texte écrit pour le plateau ne trouve pas dans l'écran son lieu naturel de représentation. Pour le théâtre, l'utilisation du médium télévisuel est anormale, et cela contraint le metteur en scène à trouver à des types d'écriture à chaque fois différents. La mise en scène pour la vidéo pose des problèmes très différents par rapport à celle que l'on monte face à un public en chair et en os, et l'invention de la mise en scène naît justement de la rencontre, du croisement entre les langages du théâtre et de la télévision. [...] Je ne suis pas du tout intéressé de prendre la télévision comme un objet dramaturgique, c'est-à-dire d'appliquer au théâtre la dramaturgie télévisuelle; je cherche plutôt de bouger vers un type de dramaturgie qui <i>passse</i> à travers la télévision, pour inventer des formes dramaturgiques spécifiques. Avec mes mises en scène j'ai donc essayé de ne pas réaliser des captations télévisuelles, mais des transcriptions télévisuelles de pièces écrites pour le théâtre. J'ai réécrit avec un autre langage ce qui avait été écrit pour le langage théâtral. En effet <i>transcrire</i> pour la télévision signifie mettre en relation avec un médium quelque chose qui a été écrit pour un médium complètement différent. C'est une difficulté majeure que celle que l'on rencontre lorsque l'on met en scène dans un théâtre du XVIII siècle avec des balcons et moulures. Il s'agit d'implanter dans un autre lieu et pour un autre public ce qui avait été conçu pour des lieux et des publics différents. D'une certaine façon, dans tout cas, le travail du metteur en scène reste essentiellement identique avec les deux médias expressifs. Il est avant tout le premier spectateur : il n'est pas forcément celui qui réalise les choses, mais celui qui les observe en premier, avec une attention particulière. RONCONI, Luca, "Luca Ronconi", in BALZOLA, Andrea - PRONO, Franco (dir.), <i>La nuova scena elettronica. Il video e la ricerca teatrale in Italia</i> , Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, pp. 116-117. |

40. Sambin, Michele

| |
|---|
| Michele Sambin Padoue, 1951 – |
| Profil artistique et professionnel : Musicien-metteur en scène, acteur, cinéaste. |
| Profil biographique : Sambin obtient le diplôme en musique électronique au Conservatorio Benedetto Marcello de Venise en 1975, et s'intéresse aussitôt au cinéma expérimental, en cherchant d'établir des liens entre l'image et le son. Il découvre ensuite le potentiel de la vidéo, et, dans la Galleria Il Cavallino, réalise des performances conceptuelles centrées sur le rapport son/image dans la durée, dans le flux du temps. Par la performance technologique, il arrive au théâtre : en 1980, il fonde avec Pierangela Allegro et Laurent Dupont la compagnie Tam-Teatromusica, dans laquelle il continue sa recherche sur les éléments sonores et visuels du spectacle tout en choisissant une approche moins conceptuelle et plus minimaliste. Tam-Teatromusica réalise aussi des ateliers dans les prisons et gère un espace théâtral à Padoue. Dans les dernières années, grâce au multimédia, Sambin a réactivé ses recherches synesthésiques en travaillant sur la création en temps réel d'effets, d'images et de sons qui entrent en interaction avec l'acteur. |
| Propos : [Dans les années 65-70], je poursuis la recherche sur le cinéma en totale autonomie. C'est un travail en solitaire comme celui de l'artiste dans son atelier. Je traverse dans mon parcours personnel toutes les phases et les compétences qui dans le cinéma conventionnel sont assumées par des sujets différents avec des rôles spécifiques : photographie, tournage, montage, sonorisation, musique. [...] A plusieurs occasions, la présentation de mes films prévoyait la sonorisation en direct. L'image qui évolue dans le temps devient la partition pour le musicien. Le même concept se trouve à la base de mes premières expériences avec la vidéo. Le nouveau médium est pour moi une révolution : facilité d'utilisation, coûts minimaux, temps réel, un travail agile, rapide, mais de baisse qualité. L'image est mauvaise par rapport à celle que l'on obtient avec la pellicule. Par sa propre nature, la spécificité du médium conduit donc à une approche plus conceptuelle : l'idée qui soutient le processus est plus importante que la recherche de la belle image. SAMBIN, Michele, "Segni nel tempo", in <i>Videotapes del Cavallino</i> , Venezia, Cavallino, 2004, p. 18. Les années quarante-vingt marquent un tournant fondamental dans mon parcours. D'une part, je considère l'expérience avec la vidéo épuisée, puisqu'il me semble qu'elle n'est plus capable de communiquer, que c'est un moyen qui parle avec lui-même. De l'autre, la performance m'a fait vivre le contact direct avec le spectateur. C'est justement cette expérience qui me conduit au théâtre. Au moment où les espaces ouverts de la nouvelle aventure de la performance (musées, galeries...) se ferment et beaucoup d'artistes reviennent à un travail conventionnel, mon choix est de poursuivre le parcours entrepris et le théâtre devient le lieu où réunir toute l'expérience menée jusqu'à ce moment-là et partager avec les spectateurs une recherche sur les langages de l'art. Les créations théâtrales que je réalise depuis plus que vingt ans avec le Tam Teatromusica fondé en 1980 avec Pierangela Allegro et Laurent Dupont sont des compositions pour la scène qui développent et creusent les thèmes de recherche d'où je suis parti. L'image, le son, auxquels s'ajoutent le corps, le geste, la lumière, l'espace scénique, etc., s'intègrent dans la recherche d'un théâtre total qui préfère la composition à la narration. Au début des années quatre-vingt-dix, l'utilisation de la vidéo devient à nouveau fondamentale dans mon parcours. En effet le Tam commence une nouvelle expérience artistique avec les détenus d'une prison de Padoue. Par la vidéo il est alors possible de combler une distance, de donner la voix et l'image à une humanité recluse, de communiquer à l'extérieur les résultats de nos parcours partagés entre l'art et la vie. SAMBIN, Michele, "Segni nel tempo", cit., p. 19. |

41. Societas Raffaello Sanzio

| Societas Raffaello Sanzio Cesena, 1981 – |
|--|
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Profil biographique : Fondé en 1981 par Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Chiara Guidi et Paolo Guidi, la Societas Raffaello Sanzio se distingue aussitôt pour son caractère familial, de tribu, qui au cours des années va s'élargir des nouveaux arrivées, et pour la nature radicalement expérimentale de ses créations. Dans un parcours cohérent qui est parti de l'idée du "théâtre iconoclaste" pour explorer ensuite l'univers de Shakespeare (<i>Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco</i> , 1992, <i>Giulio Cesare</i> , 1997), du mythe (<i>Oresteia</i> , 1992 <i>Genesi</i> , 1999, <i>Divina commedia</i> , 2008) et du tragique (cycle de la <i>Tragedia Endogonidia</i> , 2002-2003), la compagnie a décliné par des visions hallucinatoires et par des corps souffrants, l'impossibilité du langage, de la communication, de la représentation. Les images électroniques des vidéastes Cristiano Carloni et Stefano Franceschetti ont souvent accompagné leur œuvre, plus sur après la créations théâtrale que sur la scène. La rencontre avec le musiciens et compositeurs Scott Gibbons a été également fondamentale dans la structuration sonore des spectacles. |
| Propos : Au lieu d'éliminer la tromperie de la réalité optique, l'art la reproduisait, tentant en vain de la dépasser. Mais comment était-il possible de dépasser la réalité en faisant abstraction de ses phénomènes? Comment était-il possible de refaire le monde sans avoir entre les mains les éléments du monde, y compris nos propres mains? C'est ce paradoxe qui étranglait dans une contradiction l'art en tout semblable à l'existence : le théâtre, art de l'imitation par excellence. Alors notre première préoccupation fut de détruire ce qui existait, non pas par besoin d'espace vide, mais par besoin de rupture de la représentation du monde telle qu'elle nous était déjà proposée. CASTELLUCCI, Claudia, "La syndrome de Platon dans le théâtre des opérations", 20 juin 1995, in CASTELLUCCI, Claudia – CASTELLUCCI, Romeo, <i>Les Pelerins de la matière. Théorie et praxis du théâtre. Ecrits de la Societas Raffaello Sanzio</i> , Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001, p. 23 Il ne s'agit pas d'une influence [des arts visuels], mais d'une attitude. Pendant mon enfance, le théâtre n'a jamais été un choix, mais une façon de m'amuser en relançant les éléments de la réalité, me permettant d'être ce que je voulais au moment où je le voulais. Depuis lors, les choses n'ont pas vraiment changé. Je considère le théâtre comme le lieu physique des transmigrations des formes où toutes les possibilités sont ouvertes face au destin. Le théâtre, tel que je l'entends, ne sera pas la décoration prothétique de celui qui n'a pas de corps : l'auteur. Il ne sera pas le répétiteur de la tradition littéraire qui a déjà tout prévu dans son mécanisme consolateur de la confection lexicale et de la répétition des styles. Comme si l'inadéquation originelle de la scène n'existait pas; comme si l'aliénation par rapport à la scène n'était qu'un effet embarrassant à anesthésier et à dépasser. Alors qu'il faut justement faire de l'aliénation sa propre possibilité. Le parcours tracé par la tradition (les grands maîtres, les poètes, les avant-gardes et les écoles) ne présente aucune utilité pour moi, parce que je ne peux pas me tromper. Et je ne peux pas me tromper parce que je ne sais pas exactement ce que je suis en train de faire. Pour cette raison, il est possible de dire que ce théâtre est constitué d'éléments étrangers à la tradition théâtrale. CASTELLUCCI, Romeo, "Brise de théâtre", entretien avec Fabienne Anvers, in <i>Beaux Arts Magazine</i> , octobre 2000, p. 58 |

42. Strehler, Giorgio

| |
|--|
| Giorgio Strehler Barcola, Trieste, 1921 – Lugano, Suisse, 1997 |
| Profil artistique et professionnel : Metteur en scène, acteur. |
| Profil biographique : Strehler est le représentant le plus prestigieux de la mise en scène en Italie, considéré comme "le" metteur en scène par excellence. Grandi dans un milieu culturel européen, formé d'abord comme musicien et comme acteur, après la guerre, en 1947, il fonde à Milan, avec Paolo Grassi, le Piccolo Teatro. Il introduit ainsi en Italie une vision du théâtre – un "théâtre d'art pour tous" – un nouveau mode de création – la <i>regia</i> – et une institution théâtrale. Avec ces spectacles éblouissants, engagés, humanistes, Strehler a fait connaître en Italie le théâtre épique de Brecht, a exploré la tradition italienne, de la Commedia dell'Arte à Goldoni, la commedia dell'arte, et les classiques de la dramaturgie occidentale, de Shakespeare à Tchekhov. Justement à cause de sa grandeur et de son importance institutionnelle, Strehler – son œuvre, sa personne, son théâtre – ne pouvait qu'être très controversé : par d'autres hommes de théâtre, dont en premier ligne Carmelo Bene, et, par le milieu théâtral en général à de périodes précises. En 1968, alors qu'il décide de quitter le Piccolo pour essayer des formes coopératives d'organisation du travail théâtral, et surtout dans les années quatre-vingt-dix, où, il est à tort associé au système du pouvoir corrompu démasqué par l'enquête <i>Mani Pulite</i> . Dans ces dernières années, il a été plus aimé en France qu'en Italie, où, en complicité avec Jack Lang, il lance le projet de l'Union des Theatres d'Europe. |

43. Teatrino Clandestino

| |
|--|
| Teatrino Clandestino Bologne, 1989 - |
| Profil artistique et professionnel : Compagnie. |
| Profil biographique : Teatrino Clandestino est fondé à Bologne par Pietro Babina et Fiorenza Menni, qui s'étaient rencontrés à l'Accademia Antoniana pour interprètes. Dans leur relation créatrice, Babina tend à concevoir l'ensemble de la mise en scène, tandis que Menni s'occupe surtout du jeu des acteurs, en récupérant la définition de <i>capocomicato</i> . Ils créent des spectacles, des installations et des vidéos, dans lesquels ils se posent l'objectif d'explorer les formes et les langages du théâtre plutôt que d'exprimer des contenus explicites et évidents. En prenant des points de départ hétérogènes comme la dramaturgie occidentale (avec Shakespeare, Ibsen), le mythe, les sciences et les faits divers, ils construisent des dispositifs scéniques complexes qui déclinent de manière toujours différente la relation avec le spectateur. |
| Propos : Nous sommes anarchistes depuis toujours et je pense que nous sommes avons porté cette tension au théâtre. [...] je crois fortement dans l'idée anarchique originaire, l'idéologie, celle que tout le monde répète qu'elle n'existe pas. Mais pour moi, il serait très triste s'il n'y avait pas quelqu'un qui continuait à garder cette idée vivante. [...] Ainsi, en ce qui concerne notre organisation et les parties du monde où nous pouvons nous gérer de manière autonome, nous essayons d'agencer les choses selon cet idéal-là. Un exemple évident de comment nous avons toujours travaillé dans une direction anarchique sont les laboratoires avec les étudiants. [le procédé] est de discuter beaucoup sur tout. Qui a travaillé avec nous sait par exemple que nous ne posons que des questions, et cela peut mettre fortement en crise un jeune homme. Nous commençons avec une question, une autre encore...et nous avançons comme ça. Pietro Babina cité par MOLINARI, Renata - VENTRUCCI, Cristina (dir.), <i>Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali</i> , Milano, Ubulibri, 2000, p. 50 L'une des premières choses que nous avons fait après avoir terminé l'école a été un film. Nous l'avons entièrement tourné en vidéo. Nous avons travaillé longtemps avec la vidéo, ensuite nous l'avons abandonné pour nous concentrer sur le théâtre. Il ne s'agissait pas d'une prise de distance définitive, mais nous voulions avancer pas à pas et maintenant la vidéo est en train de ressortir. Pietro Babina cité par MOLINARI, Renata - VENTRUCCI, Cristina (dir.), <i>Certi prototipi di teatro. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali</i> , Milano, Ubulibri, 2000, p. 47 |

44. Verde, Giacomo

| |
|---|
| Giacomo Verde Naples, 1956 – |
| Profil artistique et professionnel : "technoartiste", vidéaste, conteur. |
| Profil biographique Le parcours artistique de Giacomo Verde se déroule dans un territoire d'expérimentation technologique où les frontières entre les arts plastiques et le théâtre sont perméables et peu définies. Né à Naples, il a grandi en Toscane. Il se diplôme à l'Istituto di Belle Arti de Florence et il se spécialise dans le travail des tissus. Pourtant, au débuts des années soixante-six il commence à participer en tant qu'acteur, auteur, musicien et " <i>cantastorie</i> " [conteur] à des groupes théâtraux (Bustric, Els commediants, Banda Osiris) agissant dans les rues et menant un travail d'animation théâtrale dans les écoles. Dix ans après, il commence à utiliser les nouvelles technologies et à mieux définir son propos artistique. Il mène donc un travail à 360 degrés: art vidéo, installations vidéo, performances, scénographie électronique et création de nouvelles formes théâtrales fondées sur l'hybridation du récit oral de la tradition populaire avec le langage numérique. Il développe un discours critique et théorique très cohérent et très polémique envers le système de production, de distribution et de consommation de la culture. Ses œuvres présentent beaucoup de raisons d'intérêt soit du côté esthétique soit du côté du processus de création et de la relation aux technologies. |
| Propos : Après un certain temps [de travail avec les groupes de rue] je me suis aperçu que les outils et les sujets de la culture populaire (les conteurs, les saltimbanques, les fables et les marionnettes) étaient utiles à ceux qui les utilisaient, pour survivre dans une "zone franche". Tout cela leur permettait de vivre leur différence par rapport à la culture dominante, mais ne leur donnait pas la possibilité de rencontrer une culture populaire vivante et de mener une action d'émancipation culturelle. Souvent (mais pas tout le temps) on risquait d'avoir une attitude nostalgique et conservatrice, jusqu'à arriver à une proposition de vides clichés stylistiques. Je me suis rendu compte que la culture populaire, surtout celle de ma génération, s'exprimait à travers les moyens de communication de masse: la télévision, le cinéma, les bandes dessinées et l'imaginaire de science-fiction lié aux technologies. C'est comme ça que j'ai commencé à m'occuper de la vidéo. VERDE, Giacomo, "Dalla strada al virtuale", in <i>Teatro da quattro soldi</i> , n° 4, 1997, publié ensuite in VERDE, <i>Artivismo tecnologico : scritti e interviste su arte, politica, teatro e tecnologia</i> , Pisa, BFS, 2007, pp. 101-102 |

C. Fiches des créations analysées

Avertissement

Signe * = lorsqu'une création présente plusieurs versions aux typologies diverses, nous l'avons utilisé pour signaler la version filmique ou vidéo et ses éléments qui sont différents par rapport à la version théâtrale.

Nous avons toujours indiqué la date de la première des spectacles, et, si possibles, également les représentations suivantes.

1. Gli Album

Gli album. Storie di certi italiani [Les albums. Histoires de certains Italiens], 2004 de Marco Paolini et Giuseppe Baresi

Typologie

Oeuvre vidéo originale élaborée à partir de plusieurs spectacles de théâtre réalisés entre 1987 et 1999 : *Adriatico* (1987); *Tiri in porta* (1990); *Liberi tutti* (1992); *Aprile '74 e 5* (1995); *Stazioni di transito* (1999), auxquels sont ajoutés des extraits de spectacles *Song n. 32* et *Binario illegale*.

Composée de 12 épisodes de 40' chacun :

1. *Don Bernardo e Barbino* [*Père Bernard et Barbino*]; 2. *Il Capodanno del '69* [*Le jour de l'an 1969*]; 3. *La compagnia* [*La compagnie*]; 4. *Un filo di pensieri* [*Un fil de pensées*]; 5. *Un mondo perfetto* [*Un monde parfait*]; 6. *I 400 folpi* [*Les 400 poulpes*]; 7. *Odor di botte e di limoni* [*Odeur de coups et de citrons*]; 8. *Notte d'agosto del '74* [*Nuit d'août 1974*]; 9. *La comune di Gemona* [*La commune de Gemona*]; 10. *Americhe 1984* [*Amériques 1984*]; 11. *La cortina di ferro* [*Le rideau de fer*]; 12. *Teatro Tenda del Popolo* [*Théâtre Châpiteau du Peuple*].

Générique

Mise en scène Giuseppe Baresi, Marco Paolini

Auteurs du texte théâtral d'origine Marco Paolini, Michela Signori, Gabriele Vacis

Mise en scène du spectacle théâtral *Liberi tutti* Gabriele Vacis

Sujets, textes et dessins Marco Paolini

Images, mixage des matériaux et indicatifs Giuseppe Baresi

Musiques Gualtiero Bertelli, Gianmaria Testa, Mercanti di Liquore, Francesco Sansalone

Montage Francesco Lupi Timini

Directeur de production Michela Signori

Chargé de production Francesco Bonsembiante

Captations cinématographiques STILO

Captations IMX-Digitalbetacam SEDICINONI, ASA AUDIOVISIVI

Responsable technique Luca Morelli

Contrôle des caméras Francesco Lo Gullo

Opérateur cinématographique Simone De Rosa

Opérateurs vidéo Roberto Beccatini, Milco Fabbri, Marco Landini, William Moretti, Salvatore Barbaro, Andrea Zoli

Finalisation audio MEZZANIMA

Mixage audio Lorenzo Caperchi

Postproduction ASA AUDIOVISIVI, STILO

Service audio et lumières MORDENTE MUSICSERVICE, NANE CINENOLEGGI

Avec Marco Paolini

et la participation amicale de Gualtiero Bertelli, Mario Brunello et Gianmaria Testa

Production

Jolefilm

Productions des spectacles : Jolefilm, Associazione Teatrale Pistoiese, Moby Dick – Teatri della Riviera, Produzioni Fuoriviva

Diffusion

Captations: Mira, Teatro Villa dei Leoni, 1998; Ferrovia del Ramo Secco, 1998-2004; Pistoia, Dépôt Locomotives de la Gare, 2003; Bologne, Teatro Duse, 2004; Racalmuto, Teatro Regina Margherita, 2004; Verona, Teatro Romano, 2003; Padoue, terrain de rugby Memo Geremia, 2003; Mira Buse, gare, 2004.

Publication : deux livres + Dvd, Torino, Einaudi Stile Libero Dvd, 2005

Diffusion télévisuelle : hebdomadaire à partir du jeudi 17 février 2006 pendant trois mois, 23h30, Rai Tre.

Dispositif

Vidéo numérique

2. Ardis

Ardis I (Les Enfants maudits), 2003 et Ardis II, 2004 de Fanny e Alexander d'après Ada de Vladimir Nabokov

Typologie

Spectacles de théâtre dans le cadre du projet *Ada, cronaca familiare* d'après le roman de Vladimir Nabokov

Générique

Traduction Margherita Crepax

Projet Luigi de Angelis, Chiara Lagani

Mise en scène, scénographie et lumières Luigi de Angelis

Dramaturgie et costumes Chiara Lagani

Machines du son Mirto Baliani

Images vidéo Zapruder Filmmakersgroup

Photographies Enrico Fedigroli

Consultant littéraire Luca Scarlini

Ardis I. Cinema da camera per voci, pianoforte, ondes Martenot e macchine del suono [Cinéma de chambre pour voix, piano, ondes Martenot et machines du son]

Réalisation scénographie Marco Cavalcoli, Sara Masotti, Marco Molduzzi, Andrea Mordenti

Avec Luigi De Angelis, Marco Cavalcoli, Chiara Lagani, Sara Masotti, (ondes Martenot) Bruno Perrault, (piano) Matteo Ramon Arevalos

Ardis II. Scrabble for 6 players, pianoforte, ondes Martenot e macchine del suono [Scrabble pour 6 joueurs, piano, ondes Martenot et machines du son]

Effets spéciaux vidéo p-bart.com

Consultant pour les jeux d'esprit Stefano Bartezzaghi

Réalisation scénographie Giovanni Cavalcoli, Antonio Rinaldi, Aniko Ferreira Da Silva, Simone Gardini, Sara Masotti, Rosa Anna Rinaldi

Avec Paola Baldini, Marco Cavalcoli, Luigi De Angelis, Chiara Lagani, Sara Masotti, Francesca Mazza, (ondes Martenot) Bruno Perrault, (piano) Matteo Ramon Arevalos.

Production

Ardis I : Fanny e Alexander et Ravenna Festival, en partenariat avec Santarcangelo dei Teatri, Cineteca di Bologna e Xing, avec le soutien de Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Ardis II : Fanny e Alexander, KunstenFestivaldesArts, Bruxelles, La Rose des Vents – Scène Nationale de Villeneuve d'Asq, Festival delle Colline Torinesi, Espace Malraux-Scène Nationale de Chambéry et de la Savoie, avec le soutien de Eni Power, Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna.

Diffusion

Ardis I: Ravenna, Ravenna Festival, A.p.a.i. Casa dell'Arte, 23 juin 2003

Ardis II: Bruxelles, KunstenFestivaldesArts, Aegidium, 11 mai 2004

Dispositif

Vidéo numérique enregistrée

Ardis I : écran LCD

Ardis II : 2 projecteurs, 2 écrans

3. *Bene! Quattro modi diversi di morire in versi*

Bene! Quattro modi diversi di morire in versi. Blok, Majakovskij, Esènin, Pasternak [Bien ! Quatre manières différentes de mourir en vers], 1977
De Carmelo Bene d'après des textes des poètes russes cités dans le titre

Générique

Réalisation Carmelo Bene

Traductions Ignazio Ambrogio, Bruno Carnevali, Renato Poggioli, Angelo Maria Ripellino

Adaptation des textes Carmelo Bene, Roberto Lerici

Musique originale Vittorio Gelmetti

Scénographie Mario Fiorepino

Lumières Giorgio Abballe

Délégué à la production Roberta Carlotta

Avec Carmelo Bene, Vittorio Gelmetti

Production

Rai, Secondo Programma.

Durée

Deux épisodes de 45' chacun.

Diffusion

Filmé en 1974.

Diffusé le 27 et 28 janvier 1977, Secondo Programma.

Dispositif

Bande magnétique couleur avec procédé de *chroma-key*.

4. *La camera astratta*

La camera astratta [La chambre abstraite], 1987 de Giorgio Barberio Corsetti et Studio Azzurro

Typologie

Spectacle théâtral défini par les auteurs opera videoteatrale [oeuvre vidéo-théâtral].
Vidéo inspirée su spectacle*.

Générique

Projet et réalisation Studio Azzurro et Giorgio Barberio Corsetti

Scénario Paolo Rosa, Giorgio Barberio Corsetti, Gennaro Fucile

Textes Giorgio Barberio Corsetti, Lara Fremder, Gennaro Fucile

Direction théâtrale Giorgio Barberio Corsetti

Direction vidéo Fabio Cirifino, Paolo Rosa, Leonardo Sangiorgi

Photographie Fabio Cirifino

Musique Daniel Bacalov, Piero Milesi

Lumières Luca Storari, Alberto Chinigò

Costumes Stefania Sordillo

Réalisation scénographie Tecnospazi Roma

Régie Mariano Lucci

Techniciens vidéo Mario Coccimiglio, Flavio Zennaro

Montage Cinzia Rizzo

Organisation Marilisa Amante

Réalisation Studio Azzurro*

Avec Anna Paola Bacalov, Giorgio Barberio Corsetti, Benedetto Fanna, Philippe Barbut, Massimo Boriello, Irene Grazioli, Giovanna Nazzaro.

Production

Studio Azzurro et Compagnia Giorgio Barberio Corsetti.
CRT.

Diffusion

Kassel, Documenta 8, Salzmannfabrik, 13 juin 1987.

Milan, CRT, Teatro dell'Arte, 18 juin 1987.

Dispositif

Dispositif télévisuel en circuit fermé composé de 20 moniteurs, 13 caméras;
2 magnétoscopes.

1 mixeur électronique.

5. *Come è*

Come è, [Comment c'est] 1987 *des Magazzini d'après Comment c'est de Samuel Beckett*

Typologie

Spectacle théâtral.

Elaboration vidéo inspirée du spectacle.

Générique

Traduction, adaptation et dramaturgie Franco Quadri

Mise en scène Federico Tiezzi

Scénographie Manola Casale

Costumes Giovanna Buzzi

Bande sonore Sandro Lombardi

Lumières Raffaele Perin

Avec

Avant Pim Marion D'Amburgo

Avec Pim Rolando Mugnai

Après Pim Sandro Lombardi

Film "Avec Pim" à l'intérieur du spectacle

Photographie Enzo Quaia

Montage Rainbow Films

Avec Vera Bemoccoli, Mario Cygielman, Susanna Fabbrucci, Guglielmo, Mandra Gadda, Liu Tzi

Réalisation Agata Guttadauro*

Production

Compagnie I Magazzini

CRT – Centro di Ricerca per il Teatro

Centro Teatrale San Geminiano di Modena

Edilight*

Diffusion

Modena, Teatro Storchi, 10 janvier 1987

Milan, Crt, Teatro dell'Arte, du 28 janvier au 8 février 1987

Durée*

31'

Dispositif

Deux moniteurs de télévision

Un dispositif en circuit fermé avec 1 caméra

Magnétoscope sonore et magnétoscope vidéo

Bande vidéo couleur et en noir et blanc*.

6. *Faust*

Faust, 1995
de Giorgio Barberio Corsetti et Attilio Lolini d'après l'oeuvre éponyme de Johan
Wolfgang Goethe

Générique

Réduction et adaptation Giorgio Barberio Corsetti, Attilio Lolini

Mise en scène [regia] Giorgio Barberio Corsetti

Scénographies Giorgio Barberio Corsetti, Beatrice Scarpato

Musiques Daniel Bacalov

Installation vidéo Fabio Massimo Iaquone

Assistant à la mise en scène Nicoletta Guidotti

Techniciens Luigi Grenna, Mariano Lucci

Organisation Marilisa Amante, Martina Gualandi

Direction technique Marco D'Andrea

Collaborateurs techniques Marco Brandirali, Giuseppe Baleno, Tito Di Silvestro, Massimo Mariano, Deqa Muridi, Nando Paganoni, Gianluigi Verderio

Avec Giorgio Barberio Corsetti, Gabriele Benedetti, Milena Costanzo, Irina Dalle, Emanuela Grimalda, Roberto Rustioni

Production

Compagnia Giorgio Barberio Corsetti

CRT

Diffusion

Milan, Teatro Gnomo, mars 1995; Prato, Fabbricone, 9-11 mars; Palerme, Teatro Biondo, 14-19 mars; Salerne, 23 mars; Cosenza, Teatro Acquario, 25 mars; Gubbio, Teatro Comunale, 28 mars; Bari, Teatro Kismet, 1-2 avril; Sassari, Teatro Ferroviario, 5 avril; Cagliari, Teatro delle Saline, 7-9 avril; Macerata, Teatro Lauro Rossi, 12 avril; Ancona, Teatro in Fiera, 13 avril; Rome, Teatro Acquario, 19 avril-14 mai.

Dispositif

7 moniteurs mobiles sur des rails ou accrochés aux cintres.

7. *Futur-realtà*

Futur-realtà [Futur-réalité], 1968 *de Gabriele Oriani d'après Giacomo Balla*

Typologie

Spectacle de théâtre.

Générique

A partir d'une idée de Gabriele Oriani

Organisation Giuseppe Bartolucci, Gabriele Oriani avec la collaboration de Gualtiero Rizzi

Mise en scène Gabriele Oriani

Bande sonore, élaborations électroniques et matériaux audio Roberto Musto

Avec la collaboration de Miranda Turati

Avec Tonino Bertorelli, Silvana De Bernardi, Franco Ferrarone, Marisa Gilberti, Giuliano Petrelli, Lorenzo Rapazzin-Rapsen, Rosemarie Stangherlin, Carlo Uberton; au Musicron Riccarco Venturati

Production

Tecnoteatro du Teatro Stabile di Torino

Diffusion

Biennale de Venise, XXVII Festival Internazionale del Teatro di Prosa, Teatro del Ridotto 10 octobre 1968; Turin, Teatro Gobetti, 13 octobre 1968; Francfort, Experimenta 3, 4 et 5 juin 1969; Bruxelles, Palais des Beaux Arts, 23 septembre 1969.

Dispositif

asservisseur électronique de lumières "Musicron", Revac

générateur de lumière stroboscopique "Strobodelic"

système d'amplification et de manipulation des sons

deux magnétoscopes sonores

couple aérostatique, Aerostatica Veneta

8. *L'istruttoria*

L'istruttoria [L'instruction], 1967 et 1970 *de Peter Weiss*

Typologie

Spectacle de théâtre.

Adaptation télévisuelle du spectacle*.

Générique

Traduction Giorgio Zampa

Mise en scène [regia] et dispositif cinématographique [impianto cinematografico] Virginio Puecher

Interventions cinématographiques [inserti cinematografici] Cioni Carpi

Intervenstions musicales [Inserti musicali] Luigi Nono

Organisation Fulvio Fo

Assistant à la mise en scène Umberto Troni

Régie Salvatore Cafiero

Chefs techniciens Umberto Borello, Enrico Quaglia, Carlo Tortorella,

Techniciens Giorgio Valenti, Marcello Vazzoler

Réalisation Lyda C. Ripandelli*

Décor Ludovico Muratori*

Lumières Alberto Savi*

Avec Edda Albertini, Gastone Bartolucci, Ugo Bologna, Giorgio Bonora, Fernando Caiati, Gino Centanin, Giulio Giralà, Gianni Mantesi, Bob Marchese, Mario Mariani, Milly, Giancarlo Sbragia, Umberto Troni, Marcello Tusco, Remo Varisco

Production

Piccolo Teatro de Milan

en collaboration avec Rai

remerciements à la direction et aux techniciens de Philips Reparto Radioprofessionale de Milan, à Film Polski de Varsovie et à la direction du Musée de Auschwitz

Rai*

Diffusion

Pavia, Palais des Expositions, 27-28 février 1967; ensuite : Alessandria, 2 mars 1967; Gênes, 6-12 mars 1967; Turin, Palais du Sport, 14-19 mars 1967; Prato, Teatro Politeama; Milan, Ferrara, Naples, Bergame, 1970.

Rai, 1970*

Dispositif

Dispositif télévisuel en circuit fermé Philips : 5 caméras, table de régie avec 5 moniteurs, système de projection "eidophore"

Dispositif sonore Bosoni : microphones et installation stéréophonique

Cabine de projection cinématographique

Ecran de projection de 6 x 8,5 mètres

9. *Lolita, sceneggiatura*

Lolita, sceneggiatura [Lolita, scénario], 2001 *de Vladimir Nabokov*

Typologie

Spectacle de théâtre

Générique

Traduction Ugo Tessitore

Mise en scène Luca Ronconi

Scénographie Margherita Palli

Costumes Jacques Reynaud

Musiques Paolo Terni

Lumières Gerardo Modica

Images Studio Due Effe

Avec Franco Branciaroli, Franco Coltella, Giovanni Crippa, Igor Horvat, Manuela Mandracchia, Elif Mangold, Fernando Maraghini, Laura Marinoni, Stefano Moretti, Franca Penone, Valentina Picello, Massimo Popolizio, Sergio Raimondi, Galatea Ranzi, Valentino Villa, Antonio Zanoletti

Production

Piccolo Teatro de Milan

Diffusion

Milan, Teatro Strehler, 22 janvier - 4 mars 2001

Dispositif

Images de synthèse enregistrées

Multivision sur 3 écrans

Microphones radio

10. Madre e assassina

Madre e assassina [Mère et assassine], 2004 de Teatrino Clandestino

Typologie

Spectacle de théâtre dans le cadre du projet Madri e assassine

Générique

Projet Fiorenza Menni, Pietro Babina

Mise en scène, dramaturgie et musiques Pietro Babina

Direction des acteurs ("Capocomicato") Fiorenza Menni

Vidéo Pierpaolo Ferlino

Directeur de la photographie Gigi Martinucci

Assistant réalisation vidéo Marco Migliavacca

Costumes Michela Montanari

Régie Giovanni Brunetto

Chargées de production Marcella Montanari, Chara Fava, Francesca Lionelli

Avec Fiorenza Menni, Angela Presepi, Barbara Flochitto, Pietro Pilla; (vidéo) Flavio De Marco, Francesca Lionelli, Biagio Forestieri, Ludovico Pasquali, Giacomo Pizzi, Maria Chiara Pizzi, Eva Geatti, Daniele Quadrelli, Ettore Mariottino.

Production

Teatrino Clandestino

Emilia Romagna Teatro Fondazione

Théâtre Garonne Toulouse

avec le support de Mairie de Bologne, Province de Bologne, Région Emilia Romagna, Ministère de la Culture italien,

Diffusion

Modena, Teatro delle Passioni, 10 février 2004

Dispositif

Vidéo numérique enregistrée.

3 projecteurs

2 écrans de projection.

11. Orlando furioso

Orlando Furioso [Roland Furieux], 1975 D'Edoardo Sanguineti d'après le poème de Ludovico Ariosto

Typologie

Version télévisée originale inspirée du spectacle théâtral éponyme présenté au Festival de Spoleto en 1969.

Générique

Mise en scène et réalisation Luca Ronconi

Scénario Edoardo Sanguineti, Luca Ronconi

Scénographie et costumes Pierluigi Pizzi

Photographie Vittorio Storaro, Arturo Zavattini

Montage Paolo Giomini

Musique Giancarlo Chiaramello

Avec Miriam Acevedo, Edmonda Albini, Peter Chatel, Pierangelo Civera, Orazio Costa, Luigi Diberti, Silvia Dionisio, Maria Fabbri, Massimo Foschi, Enzo Garinei, Paola Gassman, Claudia Giannotti, Ettore Manni, Marzio Margine, Mariangela Melato, Carlo Montagna, Sergio Nicolai, Ottavia Piccolo, Michele Placido, Vittorio Sanipoli, Rosa Bianca Scerrino, Maria Grazia Spina, Marilù Tolo, Carlo Valli

Production

Rai, Secondo Programma, NOC Nuovi Orientamenti Cinematografici.

Durée

5 épisodes de 62' environ chacun.

Diffusion

Première diffusion les 16, 23 février, et les 2, 6, 16 mars 1975, Secondo Programma.

Dispositif

Pellicule couleur 35 mm transférée sur bande magnétique.

Diffusé initialement en noir et blanc.

12. L'ospite

Progetto L'ospite, 2003-2004 de Motus d'après l'œuvre de Pasolini

Typologie

Projet "multithéâtral" composé de deux spectacles :
Come un cane senza padrone (d'après *Pétrole* de Pier Paolo Pasolini)
L'ospite (d'après *Théorème* de Pier Paolo Pasolini)

Générique

Projet et mise en scène Enrico Casagrande, Daniela Nicolò
Dramaturgie Daniela Nicolò
Montage sonore Enrico Casagrande
Tournage et montage vidéo Simona Diacci
Assistant technique Michele Altana
Consultant littéraire Luca Scarlini
Chargés de production Sandra Angelini, Marco Galluzzi, Roberta Celati en collaboration avec Giorgio Andriani.

Come un cane senza padrone

Consultant musical Daniele Quadrelli
Avec Dany Greggio, Franck Provvedi, Emanuela Villagrossi

L'ospite

Infographie p.bart.com
Scénographie Fabio Ferrini
Son Carlo Bottos
Costumes Ennio Capasa

Avec Dany Greggio, Eanuela Villagrossi, Franck Provvedi, Caterina Silva, Daniele Quadrelli, Catia Della Muta

Production

Motus
Théâtre National de Bretagne
Come un cane senza padrone : en partenariat avec Teatro Mercadante di Napoli, Santarcangelo dei Teatri, Teatro Lauro Rossi di Macerata, Teatro Sanzio di Urbino
avec le support de Province de Rimini, Région Emilia Romagna
L'ospite : en partenariat avec Ferme du Buisson – Scène Nationale de Marne-La-Vallée/Santarcangelo dei Teatri, Teatro Lauro Rossi di Macerata, Teatro Sanzio di Urbino
avec le support de Province de Rimini, Région Emilia Romagna

Diffusion

Come un cane senza padrone : *Progetto Petrolio*, Naples, Ex-Italsider di Bagnoli, 29-30 novembre-1 décembre 2003
L'ospite : Rennes, Théâtre National de Bretagne, 20 avril 2004

Dispositif

Come un cane senza padrone :
3 pistes vidéo numériques enregistrées
5 projecteurs
5 écrans de dimensions différentes
3 microphones à tige
L'ospite :
3 pistes vidéos numériques enregistrées
5 projecteurs
5 écrans de dimensions différentes
microphones invisibles dans l'espace scénique

13. Pirandello chi?

Pirandello chi?, 1973 et 1986

de Memé Perlini d'après Six personnages en quête d'auteur de Luigi Pirandello

Typologie

Spectacle de théâtre (1973 et 1986).

Version télévisée (1986)*.

Générique

de Memé Perlini

scènes et costumes Antonello Aglioti

musiques Philip Glass

directeur de la photographie Poldo Piccinelli*

réalisation Memé Perlini*

assistante à la réalisation Maria Teresa Busco*

techniciens vidéo Leonardo Casalino, Antonio Lezzi, Giovanni Magno*

technicien son Vito Morgese*

opérateurs Toni Luceri, Franco Rossi, Enzo Chiurlia, Carmelo Narsete, Gianfranco Carmazzi*

directeur de production Renato Traversa*

Avec (1973) Franco Bullo, Rossella Or, Ivan Gali, Johna Mancini, Ornella Minetti, Franco Piacentini, Edmondo Zanolini; (1986) Franco Piacentini, Rossella Or, Lidia Montanari, Alessandro Genesi, Isabella Martelli, Roberto Pagliari, Giuseppe Barbizi.

Production

Beat 72 (1973).

Teatro La Piramide (1986).

Rai, Rai Due*.

Diffusion

Rome, Beat 72, 3 janvier 1973.

Rome, Teatro La Piramide, 1986.

Dispositif

Un projecteur pour diapositives vide

Deux projecteurs de lumière mobiles et manipulables

Bande sonore enregistrée

14. La rappresentazione della terribile caccia alla balena bianca Moby Dick

***La rappresentazione della terribile caccia alla balena bianca Moby Dick
[La représentation de la terrible chasse au caleçon blanc Moby Dick], 1973
De Roberto Lerici d'après Moby Dick de Hermann Melville***

Typologie

Programme télévisé originale.

Générique

Réalisation Carlo Quartucci

Scénario Roberto Lerici

Scénographie et costumes Eugenio Guglielminetti

Musiques Fiorenzo Carpi

Montage et effets spéciaux électroniques Carlo Quartucci

Éclairages Ludovico Negri Della Torre

Assistant à la mise en scène Carla Fava

Régie Primo Somà

Assistant musical Vito Griva

Décor Giuseppe Orlandi

Assistant au décor Walter Tibaudi

Accessoiriste Silvestro Calamo

Chef équipe technique Giorgio Violino

Premier contrôleur des caméras Giulio Alberti

Technicien audio Gianni Binello

Premier cameraman Franco Pignocchino

Cameraman Nicola Miraglia, Valerio Moggio, Ezio Torta

Mixeur vidéo Gianfranco Piras

Avec (interprètes principaux) Alessandro Barrera, Luciano Casasole, Walter Cassani, Alfredo Dari, Sandro Dori, Carlo Enrici, Carlo Hintermann, Roberto Lerici, Antonio Manganaro, Gianfranco Mauri, Lex Monson, Lando Noveri, Enrico Ostermann, Franco Parenti, Joseph Persaud, Osiride Pevarello, Roberto Pistone, Gianni Pulone, Sergio Reggi, Claudio Remondi, Alberto Ricca, Givaraj Subramanjam, Rino Sudano, Santo Versace.

Les chansons sont interprétées par Gigi Proietti.

Production

Rai, Secondo Programma – Sede Regionale Piemonte.

Durée

Cinq épisodes de 60' chacun.

Diffusion

Filmé en novembre 1972.

Diffusé les samedis à 21h30 du 17 mars au 14 avril 1973, Secondo Programma.

Dispositif

Bande magnétique couleur avec procédé de *chroma-key*.

15. *Storie mandaliche*

Storie mandaliche [Histoires du mandala], 1998-2005 de Giacomo Verde et Andrea Balzola avec ZoneGemma

Typologie

Spectacle de théâtre développé par étapes, réalisé en trois versions : 1.0, 2.0, 3.0.

Générique

Dramaturgie Andrea Balzola

Sons et musiques Mauro Lupone

Collaboration théorique Anna Maria Monteverdi

avec Giacomo Verde

1.0 :

Système informatique Massimo Cittadini

Scénographie Elisabetta Ajani

2.0

Animations Flash MX Lucia Paolini

3.0

Direction et scénographie Giacomo Verde, Fabrizio Cassanelli

Lumières Giuliano De Martini

Construction du décor Luigi Di Giorno, Mundino Macis

Assistante Alice Guadagni

Production

ZoneGemma

en partenariat avec Armunia Festival Costa degli Etruschi (LI), Città del Teatro di Cascina (PI).

Diffusion

Ripatransone (AP), Festival Scantafavole, juillet 1998 (en forme de workshop); Pise, colloque Mediamorfosi-Arte tra azione e contemplazione, octobre 1998; Prato, Festival Contemporanea, Museo Pecci, juin 1999; Radicondoli (SI), Festival teatrale estivo, août 1999; La Spezia, festival d'art vidéo Visioni elettroniche, décembre 1999; Turin, Teatro Piccolo Regio, février 2000; Casalecchio del Reno, avril 2000; Padoue, Tam Teatromusica, mai 2000 (en forme de workshop); Livorno, Nuovo Teatro delle Commedie, 2001 (en forme de conférence-spectacle); Castiglioncello, Castello Pasquini, août 2003 (répétition ouverte après résidence de création); Castiglioncello, Castello Pasquini, Giornate dell'etica-Teatro e tecnologia, décembre 2003; Prato, Teatro Fabbrichino, février 2004; Cascina, Città del Teatro, Teatro Rossini, février 2005.

Dispositif

1.0 : Mandala System, 1 caméra vidéo, 1 projecteur, 1 écran de projection, head-mounted-display.

2.0 : Animations Flash MX, ordinateur portable, souris sans câble, 1 projecteur, 1 écran de projection.

3.0 : Animations Flash MX, ordinateur portable, souris sans câble, 4 projecteur, 4 écran de projection, système de spatialisation du son IMEASY.

16. *Tango glaciale*

Tango glaciale [Tango glacial], 1982 et 1984 de Falso Movimento

Typologie

Spectacle théâtral.

Version télévisée originale inspirée du spectacle*.

Générique

*Projet scénographique, mise en scène et réalisation** Mario Martone

Interventions figuratives et design Lino Fiorito

Ambientazioni grafiques, cartoons Daniele Bigliardo

Bande sonore Daghi Rondanini

Costumes Ernesto Esposito

Parties cinématographiques et assistants à la mise en scène Angelo Curti, Pasquale Mari

*Photographie** Mario Corcione

*Montage RVM** G. Cocos

Avec Tomas Arana, Licia Maglietta, Andrea Renzi.

Production

Compagnie Falso Movimento

Mickery Teater de Amsterdam

Rai, Terzo Programme – Sede Regionale Campania*

Diffusion

Les spectacle débute en 1982 et est présenté à Amsterdam; Rome; Turin; Bologne; Naples; Milan, CRT, juin 1982; New York, Café La Mama, mai 1983.

Première émission télévisuelle: 31 mars 1984.

Durée

45'

Dispositif

Diapositives

Bande vidéo couleur avec procédé de *chroma-key**

17. Twin rooms

Twin rooms [Pièces jumelles], 2002 de Motus

Typologie

Spectacle de théâtre dans le cadre du Progetto Rooms

Générique

Projet et mise en scène Enrico Casagrande, Daniela Nicolò

Montage sonore Enrico Casagrande

Son Carlo Bottos

Lumières Daniela Nicolò en collaboration avec Luigi Biondi

Opérateurs Barbara Fantini, Daniele Quadrelli

Scénographie Fabio Ferrini

Chargées de production Sandra Angelini, Elisa Bartolucci en collaboration avec Cronopios

Avec Vladimir Aleksic, Renaud Chauré, Eva Geatti, Dany Greggio, Caterina Silva, Damir Todorovic

Production

Motus

Biennale di Venezia

en partenariat avec Teatro Sanzio de Urbino, Kampnagel Internazionale Kulturfabrik d'Hambourg, Santarcangelo dei Teatri, Galleria Infinito ltd de Turin.

avec le support de Eti, Mairie de Rimini, Province de Rimini, Région Emilia Romagna

Diffusion

Venise, Teatro Piccolo Arsenale, Biennale di Venezia et Festival Temps d'images, 9-10 février 2002; Urbino, Teatro Sanzio, 16-17 février 2002; Milan, Crt, 12-14 mars 2002; Florence, Teatro Studio di Scandicci, 22-24 mars 2002; Hambourg, May Kampnagel, 23-26 mai 2002; Rome, Teatro Valle, Festival Cercando i Teatri, 30 mai, 2-4 juin 2002; Gênes, Piazza delle feste – Porto Antico, 24 juin 2002; Santarcangelo, Festival Santarcangelo dei teatri, 5-7 juillet 2002; Bari, Teatro Kismet, 26-27 septembre 2002; Rennes, TNB, Festival Mettre en Scène, 14-16 novembre 2002.

Dispositif

Vidéo en circuit fermé, images enregistrées, live electronics son et vidéo

2 écrans montés dans un cadre de 3m x 6m

1 projecteur vidéo Plus U2-811

1 projecteur vidéo Plus U3-880

2 caméras

1 caméra de surveillance

1 audio mixeur

1 vidéo mixeur

1 table d'éclairage

2 microphones: 1 à tige, 1 radio

18. Ubu incatenato

Ubu incatenato [Ubu enchaîné], 2005 d'après Alfred Jarry

Typologie

Spectacle de théâtre.
Vidéo inspiré du spectacle*.

Générique

Projet Roberto Latini, Gianluca Misiti
Adaptation et mise en scène Roberto Latini
Musiques et assistanat à la mise en scène Gianluca Misiti
Environnements numériques interactifs Andrea Brogi
Assistant à la captation du mouvement Paolo Pasteris
Eclairage et direction technique Max Mugnai
Direction de scène Dario Palumbo
Vidéo Pierpaolo Magnani
Organisation Esmeralda Villalobos

Avec Roberto Latini; (régie numérique) Paolo Pasteris.

Production

Fortebraccio Teatro
Avec le soutien de Armunia Festival Costa degli Etruschi, CSS Teatro Stabile di Innovazione, Florian Teatro Stabile di Innovazione.
En collaboration avec Art Mama Factory, Blue Cheese Project, ass. Cult dn@, Xlab Digital Factory.

Diffusion

Rome, Teatro Il Vascello, 19-22 décembre 2005.

Dispositif

Système de captation numérique du mouvement data suite
Logiciel MaxMSP pour le traitement des données (mouvement, son)
Images de synthèse animées en temps réel
1 microphone radio
3 projecteurs
3 écrans
Vidéo numérique avec effets de chroma-key*.

19. Il Vangelo secondo Borges

Il Vangelo secondo Borges [L'Evangile selon Borges], 1972 de Domenico Porzio

Typologie

Spectacle de théâtre.

Générique

Mise en scène Franco Enriquez

Dispositif scénique d'après une idée de Josef Svoboda

Costumes Angelo Dalle Piane

Musiques Giancarlo Chiaramello

Consultant cinématographique Ezio Muzii

Photographie Alfieri Canavero

Avec Corrado Pani, Umberto Cerini, Andrea Bosis, Franca D'Agostino, Edgar De Valle.

Production

Teatro Stabile di Torino

Diffusion

Turin, Teatro Gobetti, 2 février 1972.

Dispositif

Écran cinématographique d'environ 3 x 2,4 mètres.

Film en noir et blanc tourné en 16 mm.

Projecteur cinématographique.

INDEX SÉLECTIF DES NOMS CITÉS

ad. = administrateur (administrateur, directeur, organisateur)

art. = artiste (individu, collectif)

au. = auteur

com. = comédien(ne)

cie = compagnie

cr. = critique

cin. = cinéaste

comp. = compositeur

l. = lieu (manifestation, institution, théâtre)

mouv. = mouvement (groupe, association, rencontres)

m.sc. = metteur en scène

pol. = homme politique

sc. = scénographe

th. = théoricien (chercheur, scientifique, penseur)

vid. = vidéaste (individu, collectif, vidéaste, technoartiste)

Accademia degli Artefatti, *cie* 347, 348, 692, 737

Accademia Nazionale d'Arte Drammatica *l.* 20, 56, 459, 460, 462, 738, 739, 757

Albertazzi, Giorgio *com.* 38, 366, 565, 605, 674

Aliverti, 18, 178, 475, 518, 547, 550, 551, 581, 582, 727, 734

Apollonio, Mario *cr.* 20, 569, 603, 723

Appia, Adolphe *sc. m.sc.* 24, 75, 518, 545, 730

Ariosto, Ludovico *aut.* 173, 174, 175, 176, 179, 630, 774

Armunia *l.* 367, 387, 390, 778, 781

Artaud, Antonin *com. m.sc.* 55, 75, 311, 331, 493, 508, 510, 582, 612, 666, 721, 740, 756

Auslander, Philip *th.* 162, 496, 498, 499, 506, 547, 596, 597, 598

Babina, Pietro *com. m.sc.* 431, 432, 435, 463, 473, 482, 490, 622, 737, 760, 773

Bablet, Denis *th.* 23, 77, 86, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 117, 119, 365, 497, 499, 510, 545, 546, 547, 548, 583, 618, 628, 754

Baliani, Marco *com. m.sc.* 11, 265, 342, 375, 602, 685, 726, 728, 765

Balla, Giacomo *art.* 121, 123, 124, 125, 129, 635, 770

Balzola, Andrea *th. aut. m.sc.* 13, 178, 241, 302, 303, 314, 360, 361, 364, 365, 374, 393, 394, 396, 450, 451, 478, 483, 485, 486, 488, 489, 500, 502, 524, 590, 599, 601, 607, 614, 618, 619, 620, 621, 633, 636, 670, 671, 672, 674, 718, 720, 725, 732, 740, 749, 757, 778

Barba, Eugenio *m.sc.* 41, 60, 63, 64, 65, 67, 68, 80, 81, 82, 83, 84, 226, 318, 346, 464, 480, 547, 580, 582, 585, 654, 677, 678, 679, 680, 719, 729, 734

Barilli, Renato *cr. aut.* 22, 158, 159, 348, 552, 553, 590, 593, 594, 595, 652

Barrault, Jean-Louis *m.sc.* 24, 652

Barthes, Roland *th.* 51, 76, 79, 506, 513, 543, 548, 739

Bartolucci, Giuseppe *cr. ad.* 16, 22, 23, 24, 30, 39, 40, 41, 42, 52, 62, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 85, 102, 106, 107, 108, 120, 121, 124, 125, 126, 129, 130, 135, 141, 142, 143, 146, 150, 174, 203, 204, 207, 213, 214, 217, 229, 230, 231, 236, 272, 273, 295, 302, 457, 471, 476, 477, 502, 515, 529, 561, 566, 567, 570, 571, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 602, 612, 613, 617, 619, 624, 630, 631, 634, 639, 650, 653, 654, 657, 658, 659, 662, 663, 677, 698, 730, 732, 735, 739, 744, 747, 752, 770, 771, 780

Baruchello, Gianfranco *cin.* 96, 134, 647

Bauhaus *mouv. l.* 24, 240

Beat 72 *l.* 141, 143, 203, 214, 217, 442, 653, 701, 776

Beck, Julian *com. m.sc.* 47, 61, 62, 465, 480, 580, 582, 648, 677, 727, 740, 747

Beckett, Samuel *aut.* 23, 233, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 312, 313, 605, 618, 626, 647, 666, 740, 747, 751, 755, 768

Bellocchio, Marco *cin.* 48, 169, 552, 698

Bene, Carmelo *com. aut. m.sc.* 9, 13, 16, 23, 43, 47, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 69, 74, 83, 84, 134, 169, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 262, 265, 269, 270, 271, 272, 273, 303, 331, 332, 333, 346, 407, 449, 458, 462, 464, 470, 477, 488, 489, 491, 494, 495, 496, 499, 500, 501, 504, 512, 516, 519, 521, 526, 541, 542, 569, 578, 607, 608, 609, 625, 641, 648, 650, 655, 659, 667, 698, 704, 720, 739, 740, 744, 748, 752, 760, 766

Benedetti, Carla *th. cr.* 48, 51, 52, 54, 360, 372, 553, 567, 592

Berio, Luciano *comp.* 95, 571

Berlusconi, Silvio *pol.* 32, 158, 277, 287, 298, 314, 357, 553, 556, 669, 673

Biagiarelli, Roberta *com.* 375, 386, 387, 389, 671, 674, 740, 746

Biennale de Venise *l.* 18, 24, 29, 38, 39, 61, 64, 79, 95, 125, 133, 202, 266, 271, 359, 368, 403, 459, 464, 477, 647, 648, 651, 654, 655, 657, 662, 667, 673, 738, 755, 757, 770

Bignardi, Umberto *cin.* 134, 135, 139, 648

Blok, Alexandre *aut.* 182, 183, 184, 187, 625, 766

Böhm, Michel *vid.* 227, 247, 248

Boldrini, Renzo *com. m.sc.* 374, 385, 386, 390, 391, 392, 441, 672, 674

Bolter, Jay David *th.* 13, 358, 419, 475, 533, 588

Bonito Oliva, Achille *cr.* 201, 657

Borsa di Arlecchino *l.* 23

Bragaglia, Anton Giulio *m.sc.* 18, 163

Braunschweig, Stéphan *m.sc.* 322

Brecht, Bertolt *aut. m.sc.* 20, 75, 76, 77, 133, 139, 155, 231, 493, 503, 510, 550, 563, 580, 582, 584, 586, 656, 677, 679, 760

Brook, Peter *m.sc.* 24, 64, 124, 232, 298, 344, 345, 493, 545, 549, 581, 582, 583, 584, 585, 678

Bruni, Ferdinando *m.sc.* 308, 668

Burian, Emil Frantisek *m.sc.* 10, 23

Bussotti, Sylvano *comp.* 23, 95, 182, 698, 739, 752

Cage, John *comp.* 85, 92, 132, 650, 740, 752, 753

Calvino, Italo *aut.* 23, 48, 51, 54, 133, 174, 176, 179, 189, 553

- Camion *cie l.* 134, 190, 191, 192, 193, 467, 471, 519, 542, 625, 626, 652, 755
- Capanna, Roberto *cin.* 135, 648
- Capitta, Gianfranco *cr.* 37, 210, 300, 568, 605, 641, 736
- Caporossi, Riccardo *m.sc. com.* 233, 242, 683
- Capriolo, Ettore *cr.* 23, 30, 94, 129, 221, 566, 568, 579, 634, 635, 698, 730
- Carella, Simone *m.sc.* 75, 143, 203, 204, 208, 209, 210, 217, 218, 219, 623, 701, 704, 747, 749
- Caronia, Antonio *th.* 230, 236, 291, 292, 591, 592, 659, 662
- Carpi, Cioni *cin.* 115, 118, 139, 647, 771
- Casagrande, Enrico *m.sc. com.* 399, 400, 401, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 436, 437, 440, 465, 471, 472, 473, 482, 490, 520, 615, 631, 632, 719, 740, 751, 775, 780
- Castellucci, Romeo *m.sc. com.* 38, 72, 241, 242, 331, 332, 333, 334, 467, 469, 470, 489, 525, 562, 620, 621, 681, 682, 683, 719, 740, 759
- Castri, Massimo *m.sc.* 38, 561, 569, 574, 583, 720
- Cauteruccio, Giancarlo *m.sc. com.* 246, 312, 313, 465, 467, 483, 484, 502, 623, 659, 740, 747
- Celant, Germano *cr.* 101, 102, 214, 545, 581, 585, 586, 593, 623, 755
- Centro di Ricerca per il Teatro *l.* 14, 37, 235, 323, 654, 768
- Chéreau, Patrice *m.sc.* 298
- Chiesa, Ivo *ad.* 29, 38, 40, 561, 651, 731
- Città del Teatro (di Cascina) *l.* 15, 367, 396, 633, 778
- Clementi, Aldo *comp.* 24, 637
- Convegno di Ivrea *mouv.* 29, 697, 730, 744
- Cooperativa del Cinema Indipendente Italiano *mouv.* Jacques 18, 19, 75, 80, 163, 459, 545, 546, 581, 582, 730
- Correnti Magnetiche *vid.* 227, 291
- Corsetti, Giorgio Barberio *m.sc. com.* 9, 16, 37, 38, 43, 48, 49, 203, 213, 234, 236, 240, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 254, 255, 256, 262, 298, 303, 310, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 328, 329, 331, 335, 359, 368, 370, 459, 460, 462, 464, 470, 471, 472, 474, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 486, 487, 508, 509, 515, 517, 519, 522, 531, 541, 609, 610, 625, 626, 627, 640, 655, 663, 665, 666, 670, 672, 673, 681, 682, 683, 701, 713, 738, 767, 769
- Cotugno, Marcello *m.sc. aut.* 442, 443, 444, 445, 673
- Craig, Edward Gordon *m.sc.* 18, 24, 72, 75, 86, 110, 248, 271, 493, 494, 495, 501, 518, 521, 546, 549, 550, 551, 581, 583, 730
- Craxi, Bettino *pol.* 201, 277, 661
- Crisafulli, Fabrizio *m.sc. art.* 339, 340, 450, 467, 502, 541, 612, 637, 692, 742
- D'Amburgo, Marion *com.* 141, 203, 210, 212, 243, 258, 259, 260, 261, 312, 313, 611, 653, 740, 768
- D'Amico, Silvio *ad. cr.* 19, 21, 83, 345, 353, 459, 618, 640
- DAMS *l.* 66, 190, 226, 337, 347, 348, 652, 716, 717, 720, 721, 733
- De Angelis, Luigi *m.sc. com. art.* 214, 412, 413, 414, 415, 417, 418, 419, 466, 473, 614, 742, 745, 765
- De Berardinis, Leo *m.sc. com.* 37, 43, 64, 74, 134, 136, 137, 138, 139, 347, 464, 477, 480, 494, 495, 496, 504, 561, 612, 613, 648, 698, 720, 721, 730, 734, 743, 748, 753
- De Bosio, Gianfranco *m.sc.* 20, 107, 165, 166, 570, 650
- De Capitani, Elio *m.sc.* 301, 308, 668
- De Filippo, Eduardo *m.sc. aut. com.* 58, 165, 231, 303, 458, 603, 654, 655
- Debord, Guy *th.* 92, 94, 588
- Debray, Régis *th.* 91, 95, 543, 588
- Diaghilev, Serge de *ad.* 123, 125
- Duchamp, Marcel *art.* 96, 351, 413, 752
- Dumb Type *cie* 286, 474
- Eco, Umberto *th. aut.* 22, 95, 155, 200, 202, 638, 658
- Enriquez, Franco *m.sc.* 16, 37, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 162, 163, 296, 461, 526, 541, 569, 613, 636, 638, 652, 653, 654, 655, 744, 782
- Eruli, Brunella *th.* 11, 12, 572, 585, 597
- Essenine, Serguei *aut.* 182, 183, 184, 186, 187
- Fadini, Edoardo *cr. ad. m.sc.* 30, 132, 136, 169, 173, 193, 240, 272, 466, 556, 577, 580, 613, 625, 626, 628, 641, 720, 744
- Falso Movimento *cie* 61, 213, 214, 219, 221, 231, 236, 262, 263, 303, 310, 471, 477, 515, 516, 615, 633, 634, 637, 656, 659, 661, 662, 749, 779
- Fanny e Alexander *cie* 11, 43, 347, 350, 353, 374, 399, 413, 414, 415, 417, 418, 419, 420, 430, 452, 466, 473, 504, 507, 512, 523, 532, 541, 569, 613, 631, 674, 742, 745, 746, 765
- Ferreri, Mario *cin* 169
- Festival di Santarcangelo *l.* 38, 49, 257, 347, 532, 563, 568, 743
- Fluxus *mouv.* 92, 359, 740
- Fo, Dario *com. aut. m.sc.* 11, 58, 157, 166, 169, 187, 188, 189, 231, 265, 341, 342, 376, 377, 498, 516, 569, 570, 571, 583, 603, 655, 671, 771
- Fura dels Baus *cie* 287, 474
- Gaia Scienza *cie* 43, 61, 75, 203, 204, 205, 214, 216, 240, 241, 247, 248, 252, 262, 323, 459, 460, 470, 471, 472, 474, 611, 655, 662, 701, 704, 707, 708, 710, 738, 749
- Gallina, Mimma *th.* 18, 31, 32, 34, 36, 42, 554, 555, 556, 560, 568, 718, 725, 735
- Gelmetti, Vittorio *comp.* 182, 766
- Génération 90 *mouv.* 42, 347, 352, 353, 364, 368, 374, 442, 465, 476, 478, 489, 504, 517, 520, 693, 737
- Giaccari, Luciano *th. vid.* 158, 160, 161, 236, 239, 594, 602, 650, 653, 654, 659
- Giallo Mare Minimal Teatro *cie* 340, 385, 390
- Giardini Pensili *cie* 337, 338, 623, 670, 692
- Gibson, William *aut.* 281
- Giovanotti Mondani Meccanici *vid* 227, 228, 231, 291
- Gonella, Simona *m.sc.* 386, 387, 389, 671, 674, 740, 746
- Grassi, Paolo *ad.* 19, 20, 32, 42, 108, 133, 167, 182, 194, 241, 262, 460, 461, 569, 590, 760
- Grifi, Alberto 96, 137, 139, 593, 647
- Gropius, Walter *sc.* 23
- Grotowski, Jerzy *m.sc.* 60, 61, 63, 65, 66, 67, 68, 74, 80, 82, 83, 84, 226, 235, 346, 459, 464, 480, 491, 510, 546, 547, 580, 581, 583, 584, 648, 654, 655, 677, 678, 679, 721, 729, 732, 734, 738, 742, 753
- Gruppo 63 *mouv.* 22, 24, 49, 51, 158, 552
- Grusin, Rochard *th.* 13, 358, 419, 475, 533, 588
- Honzl, Jindrich *m.sc. th.* 10
- Iaquone, Fabio Massimo *vid.* 319, 320, 321, 477, 509, 522, 610, 769
- Il Carrozzone *cie* 43, 141, 204, 207, 210, 611, 653, 740, 746
- Infante, Carlo *cr.* 218, 219, 229, 231, 236, 239, 247, 248, 301, 303, 304, 362, 368, 481, 489, 577, 600, 601, 602, 604, 623, 662, 663, 721, 725, 728, 730, 732

- Kandinski, Wassily *art.* 78, 339, 502
Kantor, Tadeusz *m.sc art.* 24, 232, 235, 344, 518, 546, 580, 581, 582, 583, 584, 585
Kaprow, Allan *art.* 92, 544, 730
Kostelanetz, Richard *cr.* 62, 67, 93, 545, 548, 549, 650, 730
Krypton *cie* 246, 247, 248, 262, 263, 303, 310, 312, 313, 314, 483, 624, 640, 659, 662, 663, 665, 682, 692, 740, 747
La Piccionaiia – I Carrara *cie* 340
Laboratorio di Comunicazione Militante *vid.* 159, 160, 227, 249, 593, 659
Laboratorio Teatro Settimo *cie* 43, 681, 726, 740, 752
Labororium (Teatr) *cie l.* 61, 63, 64, 74, 82, 655, 678
Lagani, Chiara *com. aut.* 412, 413, 414, 415, 419, 466, 745, 746, 765
Lanier, Jerome *th.* 280, 661
Latini, Roberto *com, m.sc.* 447, 448, 449, 450, 464, 486, 500, 523, 637, 676, 692, 748, 753, 781
Laurel, Brenda *th.* 282, 596
Leonardi, Alfredo *vid.* 134, 159, 593, 594, 752
Lepage, Robert *m.sc. com.* 73, 286, 346, 364, 474, 493, 494, 520, 530, 548, 549, 581, 669, 671
Lerici, Roberto *aut.* 133, 169, 192, 309, 618, 639, 651, 668, 698, 755, 766, 777
Lévy, Pierre *th.* 284, 589
Ligeon Ligeonnet, André *m.sc. art.* 231
Living Theatre *cie* 47, 60, 62, 63, 64, 66, 75, 142, 173, 344, 464, 465, 491, 580, 581, 582, 583, 586, 647, 648, 651, 655, 670, 677, 727, 747, 751, 756
Lombardi, Sandro *com.* 141, 159, 203, 204, 210, 211, 212, 243, 258, 260, 261, 312, 508, 541, 593, 611, 652, 653, 683, 740, 746, 749, 768
Luzzati, Lele *sc.* 23, 698, 744
Lyotard, Jean-François *th.* 199, 215, 544, 657
Mabou-Mines *cie* 225
Maeterlink, Maurice *aut.* 18
Magazzini (Criminali) *cie* 43, 49, 61, 75, 207, 210, 211, 212, 214, 228, 230, 234, 236, 243, 244, 256, 258, 259, 261, 262, 310, 311, 314, 458, 472, 477, 508, 515, 541, 611, 612, 626, 637, 638, 641, 657, 658, 659, 666, 681, 682, 683, 692, 740, 749, 768
Mařakovski, , Vladimir *aut.* 182, 183, 186, 219
Malina, 47, 61, 62, 66, 480, 580, 581, 582, 677, 734
Manovich, Judith *com. m.sc.* 13, 358, 359, 390, 391, 420, 421, 524, 589
Manzella, Gianni *cr.* 37, 300, 324, 431, 465, 469, 472, 481, 483, 568, 585, 600, 605, 610, 612, 614, 627, 632, 639, 659, 663, 717, 730, 735, 738, 740, 747, 749
Manzoni, Giacomo *comp* 29, 559, 607, 647, 658
Marleau, Denis *m.sc.* 500, 507, 671
Martone, Mario *m.sc. cin.* 38, 43, 47, 48, 49, 69, 219, 220, 221, 234, 262, 303, 310, 311, 314, 359, 371, 372, 467, 469, 477, 480, 481, 522, 541, 560, 561, 605, 614, 637, 656, 672, 673, 674, 681, 682, 745, 749, 779
Masque Teatro *cie* 43, 347, 348, 351, 353, 466, 671, 750
Mauri, Fabio *art.* 49, 50, 96, 106, 585, 593, 647, 734, 744, 752, 777
McLuhan, Marshall *th.* 13, 85, 91, 92, 94, 101, 102, 283, 339, 587, 589, 655
Mekas, Jonas *cin.* 96, 380
Menni, Fiorenza *com.* 431, 432, 435, 463, 482, 490, 750, 760, 773
Metastasio (Teatro) *l.* 38, 692, 740
Metz, Christian *th.* 148, 149
Meyerhold, Vsevolod *m.sc. com.* 10, 23, 29, 80, 105, 139, 219, 248, 493, 503, 521, 546, 549, 729, 755
Mickery Theater *l.* 231
Mignonneau, Laurent *vid.* 286
Moholy-Nagy, Lazslo *art.* 339, 484
Monk, Meredith *comp. com. m.sc.* 64, 68, 235, 584, 585, 586, 654, 655, 738
Monteverdi, Anna Maria *th. ad.* 13, 15, 86, 223, 361, 362, 363, 364, 365, 390, 391, 394, 396, 402, 403, 450, 451, 453, 500, 502, 581, 582, 590, 596, 600, 624, 632, 633, 637, 671, 672, 674, 677, 718, 725, 746, 778
Moscato, Italo *cr.* 102, 152, 193, 214, 217, 488, 566, 568, 572, 579, 600, 603, 604, 607, 617, 624, 626, 630, 636, 641, 724, 730, 732
Mostra internazionale del Nuovo Cinema (di Pesaro) *l.* 52
Motus *cie* 11, 38, 43, 49, 54, 347, 350, 351, 353, 373, 374, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 419, 420, 436, 437, 439, 440, 452, 458, 465, 471, 472, 473, 482, 490, 504, 508, 509, 516, 517, 523, 531, 541, 576, 615, 631, 632, 672, 673, 674, 693, 740, 748, 751, 752, 775, 780
Musto, Renato *comp.* 95, 121, 770
Nabokov, Vladimir *aut.* 399, 411, 412, 413, 414, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 631, 745, 765, 772
Nanni, Giancarlo *m.sc ad.* 11, 22, 37, 43, 75, 134, 135, 143, 169, 174, 208, 218, 233, 309, 343, 345, 346, 452, 477, 478, 490, 553, 555, 569, 574, 583, 605, 622, 623, 653, 668, 671, 692, 718, 752, 753
Negroponte, Nicholas *th.* 282, 283, 284, 589
Nicolò, Daniela *m.sc com.* 174, 399, 400, 401, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 436, 437, 440, 465, 471, 472, 482, 490, 520, 615, 631, 632, 651, 719, 751, 752, 775, 780
Nono, Luigi *comp.* 23, 24, 95, 110, 114, 115, 544, 771
Odin (Teatret) *cie l.* 61, 63, 64, 65, 74, 80, 580, 582, 583, 585, 648, 651, 652, 655, 678, 679, 680, 719
Oklopkov, Nikolai *cin. m.sc.* 23
Oriani, Gabriele *cin. art. m.sc.* 16, 107, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 139, 140, 272, 273, 467, 502, 634, 650, 770
Paci Dalò, Roberto *comp. m.sc.* 337, 338, 452, 458, 467, 623
Paik, Nam June *vid. art.* 92, 740
Paolini, Marco *com. m.sc. aut.* 9, 11, 341, 342, 373, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 391, 397, 458, 464, 465, 512, 516, 520, 521, 541, 616, 617, 671, 674, 685, 686, 687, 688, 689, 692, 752, 755, 764, 778
Pasolini, Pier Paolo *aut. cin.* 13, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 69, 94, 96, 100, 189, 311, 369, 371, 372, 373, 377, 378, 382, 399, 436, 437, 438, 439, 440, 552, 553, 569, 573, 574, 614, 632, 647, 648, 650, 654, 674, 740, 751, 775
Peragallo, Parla *com. m.sc.* 37, 43, 74, 131, 134, 136, 137, 138, 447, 464, 477, 494, 496, 504, 541, 612, 613, 648, 692, 743, 748, 753
Perilli, Achille *art. sc.* 23, 24, 123, 214, 623, 637, 639
Perlini, Memé *m.sc. cin.* 11, 43, 61, 75, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 208, 209, 218, 233, 250, 458, 470, 477, 480, 507, 532, 541, 617, 618, 630, 631, 653, 665, 681, 704, 720, 749, 752, 753, 776
Pesce Delfino, Italo *cin. vid.* 241, 318, 477, 610, 682, 683

- Peyret, Jean-François *m.sc.* 287
- Piccola Scala (de Milan) *l.* 29, 105, 150, 647, 652
- Piccolo Teatro (de Milan) *l.* 14, 19, 20, 38, 65, 105, 107, 108, 118, 120, 168, 305, 394, 413, 423, 424, 460, 491, 560, 561, 562, 569, 572, 575, 621, 627, 628, 629, 648, 653, 654, 656, 666, 668, 672, 673, 693, 736, 757, 760, 771, 772
- Picon-Vallin, Béatrice *th.* 9, 10, 11, 73, 164, 234, 251, 255, 282, 287, 297, 322, 357, 365, 505, 518, 521, 525, 546, 549, 572, 596, 610, 734
- Pirandello, Luigi *aut. m.sc.* 18, 19, 143, 144, 145, 146, 186, 195, 466, 507, 542, 618, 630, 631, 653, 665, 677, 720, 753, 776
- Piscator, Erwin *m.sc.* 10, 23, 105, 110, 139, 503, 583, 656
- Pizzo, Antonio *th.* 344, 345, 362, 363, 364, 385, 386, 442, 446, 596, 720
- Planchon, Roger *m.sc. com.* 75, 76, 550
- Poliéri, Jacques *sc.* 24, 596, 597, 601, 732
- Ponte Di Pino, Oliviero *cr.* 31, 32, 41, 42, 43, 232, 240, 252, 262, 306, 307, 317, 341, 360, 362, 365, 424, 430, 453, 465, 469, 472, 481, 483, 532, 554, 555, 556, 563, 567, 568, 571, 574, 576, 601, 605, 610, 614, 616, 625, 629, 640, 701, 718, 725, 730, 735, 738, 740, 747, 749, 754
- Prampolini, Enrico *art. sc.* 122, 123
- Puecher, Virginio *m.sc. 29.* 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 119, 120, 139, 150, 165, 458, 461, 503, 509, 512, 517, 526, 541, 618, 628, 647, 648, 652, 754, 771
- Quadri, Franco *cr. ad.* 30, 36, 39, 40, 41, 43, 55, 62, 64, 79, 98, 101, 132, 135, 136, 137, 156, 174, 175, 210, 228, 229, 231, 232, 257, 258, 262, 299, 300, 301, 307, 308, 309, 319, 324, 370, 409, 431, 462, 463, 476, 479, 480, 554, 560, 562, 566, 568, 569, 571, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 605, 607, 608, 619, 620, 626, 627, 630, 638, 639, 640, 641, 659, 663, 673, 697, 698, 699, 730, 731, 732, 735, 755, 756, 757, 768
- Quartucci, Carlo *m.sc. com.* 16, 23, 29, 37, 43, 74, 75, 131, 132, 133, 134, 135, 139, 169, 170, 171, 173, 181, 182, 190, 191, 192, 193, 195, 200, 208, 262, 303, 458, 466, 467, 468, 469, 470, 479, 480, 487, 488, 503, 512, 519, 522, 526, 541, 570, 618, 619, 625, 626, 633, 647, 651, 652, 653, 683, 698, 743, 744, 755, 777
- Rag-Doll *cie* 344, 670
- Rai *l.* 94, 95, 97, 99, 100, 103, 105, 107, 109, 120, 146, 157, 158, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 174, 175, 181, 186, 188, 189, 190, 218, 219, 227, 233, 234, 270, 287, 298, 300, 341, 378, 381, 461, 496, 498, 522, 526, 593, 594, 603, 607, 613, 615, 619, 620, 622, 625, 628, 630, 633, 652, 653, 654, 655, 657, 671, 681, 682, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 744, 748, 754, 755, 764, 766, 771, 774, 776, 777, 779
- Reaney, Marc *sc.* 286
- Reinhardt, Max *m.sc.* 18
- Remondi, Claudio *m.sc. com.* 38, 133, 233, 242, 683, 777
- Rheingold, Howard *th.* 284
- Ricci, Mario *m.sc.* 11, 24, 37, 43, 61, 74, 75, 101, 102, 131, 134, 135, 136, 150, 169, 208, 233, 339, 458, 467, 477, 502, 569, 623, 624, 636, 638, 639, 641, 647, 648, 652, 744, 752, 756
- Riccione TTVV *l.* 14, 15, 143, 241, 251, 301, 352, 353, 354, 368, 410, 413, 442, 452, 453, 605, 625, 626, 630, 631, 670, 671, 672, 673, 674, 693, 737
- Riccione TTVV *l.* 231, 232, 236, 251, 299, 300, 301, 302, 338, 352, 353, 605, 663, 670, 699, 755
- Ripellino, Angelo Maria *th.* 23, 24, 29, 156, 566, 582, 639, 647, 723, 766
- Roca, Marcel-li Antúnez *com. m.sc. art.* 364, 367
- Ronconi, Luca *m.sc.* 16, 37, 48, 49, 64, 83, 169, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 262, 271, 296, 298, 300, 301, 302, 303, 311, 334, 335, 361, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 435, 459, 462, 463, 470, 477, 488, 489, 519, 521, 526, 541, 552, 560, 561, 584, 605, 619, 620, 629, 630, 651, 654, 655, 667, 669, 672, 673, 698, 720, 738, 757, 772, 774
- Rotella, Mimmo *art.* 96
- Ruiz, Raoul *m.sc. cin.* 297, 298, 605
- Sambin, Michele *m.sc. comp. cin.* 222, 441, 458, 467, 468, 502, 518, 522, 623, 657, 692, 718, 758
- Sanguineti, Edoardo *aut.* 22, 95, 121, 130, 173, 174, 175, 311, 312, 613, 630, 656, 774
- Sapienza, Anna Maria *th.* 1, 13, 166, 251, 302, 317, 318, 537, 599, 610, 619, 633, 719, 720, 748
- Scabia, Giuliano *m.sc. com. aut.* 29, 75, 190, 191, 340, 347, 479, 568, 623, 624, 654, 698, 724, 726, 730
- Scaparro, Maurizio *m.sc.* 38, 166, 296
- Schifano, Mario *art.* 96, 123, 211, 469, 752
- Sciaccaluga, Marco *m.sc.* 307, 458, 668
- Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi *l.* 14, 460, 625, 633, 746, 754
- Sellers, Peter *m.sc.* 38, 63, 286, 364, 530, 549, 581, 669, 670, 671, 718
- Shakespeare, William *aut.* 56, 136, 137, 138, 333, 345, 370, 493, 494, 495, 518, 549, 607, 608, 639, 640, 648, 653, 656, 669, 673, 740, 743, 759, 760
- Shaw, Jeffery *vid.* 285
- Societas Raffaello Sanzio *cie* 9, 11, 38, 43, 72, 236, 262, 331, 333, 347, 350, 452, 458, 465, 489, 515, 517, 525, 532, 577, 620, 621, 662, 671, 674, 740, 748, 759
- Sommerer, Christa *vid.* 286, 670
- Squarzina, Luigi *m.sc.* 20, 21, 29, 166, 167, 297, 307, 558, 569, 570, 725
- Stanislavski, Konstantin *com. m.sc.* 29, 82, 493
- Stein, Peter *m.sc.* 232, 298, 370, 584
- Stravinsky, Igor *comp.* 123, 125
- Strehler, Giorgio *m.sc.* 19, 20, 58, 105, 156, 163, 166, 167, 168, 218, 297, 298, 303, 305, 306, 307, 321, 423, 458, 461, 541, 546, 569, 572, 621, 622, 640, 653, 654, 656, 666, 667, 668, 671, 720, 736, 744, 754, 760, 772
- Studio Azzurro *vid.* 16, 227, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 262, 263, 291, 292, 303, 317, 318, 319, 321, 322, 326, 329, 335, 338, 477, 478, 482, 483, 508, 519, 522, 624, 625, 633, 659, 663, 665, 666, 670, 671, 708, 709, 713, 767
- Sutherland, Ivan E. *th.* 279, 647
- Svoboda, Josef *sc.* 11, 23, 24, 29, 75, 85, 86, 105, 110, 150, 305, 306, 307, 369, 370, 373, 477, 493, 547, 581, 582, 584, 600, 618, 647, 652, 653, 655, 658, 659, 666, 667, 668, 673, 674, 693, 732, 754, 782
- Teatrino Clandestino *cie* 11, 43, 347, 353, 374, 431, 432, 434, 435, 463, 473, 490, 523, 531, 541, 622, 637, 673, 674, 737, 750, 760, 773
- Teatro d'Arte *l.* 18, 585
- Teatro del Carretto *cie* 11
- Teatro delle Albe *cie* 38, 43, 347, 465
- Teatro delle Arti *cie l.* 18, 650

Teatro di Piazza e d'Occasione *cie* 385, 386, 390, 509, 674
 Teatro Gioco-Vita *ciel* 1
 Teatro La Fede *l.* 134, 143, 752, 753
 Teatro Laboratorio *cie l.* 56, 83, 678
 Teatro Regionale Toscano *l.* 41, 727
 Teatro Sperimentale degli Indipendenti *l.* 18
 Teatro Stabile di Bologna *l.* 106
 Teatro Stabile di Genova *l.* 21, 29, 38, 62, 307, 560, 561, 570, 668
 Teatro Stabile di Napoli *l.* 371, 674
 Teatro Stabile di Roma *l.* 37, 38, 155, 156, 359, 361, 376, 442, 562, 654, 655, 673, 739, 749, 757
 Teatro Stabile di Torino *l.* 37, 38, 39, 52, 106, 107, 108, 120, 121, 122, 150, 151, 300, 561, 562, 627, 628, 634, 653, 739, 744, 749, 757, 770, 782
 Teatro Stabile di Trieste *l.* 106
 Tecnoteatro *l.* 16, 108, 120, 121, 123, 124, 129, 130, 139, 272, 273, 363, 502, 542, 634, 635, 650, 770
 The Builders Association *cie* 364
 Tiezzi, Federico *m.sc com. ad.* 11, 37, 38, 43, 141, 203, 204, 210, 211, 212, 243, 244, 257, 258, 259, 260, 261, 303, 311, 312, 467, 472, 486, 487, 522, 541, 611, 612, 626, 653, 681, 682, 701, 734, 740, 746, 749, 768
 Tondelli, Pier Vittorio *aut.* 202, 221, 222, 226, 228, 552, 634, 658
 Tosi, Virgilio *cr.* 20, 569
 Trionfo, Aldo *m.sc.* 23, 131, 569, 698
 Turi, Giorgio *cin.* 135, 648
 Valentini, Valentina *th. ad.* 13, 60, 61, 164, 165, 166, 203, 229, 237, 251, 262, 284, 289, 460, 550, 566, 567, 577, 581, 582, 583, 586, 592, 594, 599, 610, 624, 625, 626, 666, 719, 720, 728, 735
 Vascello (Teatro II) *l.* 309, 312, 343, 344, 345, 346, 446, 478, 577, 668, 670, 671, 676, 692, 752, 781
 Vasilicò, Giuliano *m.sc.* 11, 141, 208, 218, 638, 653, 742, 752
 Venturini, Davide *m.sc.* 385, 386, 392, 393, 441, 469, 470, 484
 Verde, Giacomo *vid. com. m.sc.* 15, 222, 223, 224, 266, 267, 268, 269, 291, 292, 340, 341, 342, 360, 361, 362, 364, 366, 374, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 441, 445, 446, 451, 452, 458, 466, 467, 478, 481, 485, 486, 504, 521, 522, 542, 592, 622, 633, 667, 671, 672, 674, 682, 683, 684, 692, 718, 740, 746, 761, 778
 Vilar, Jean *m.sc.* 24
 Viola, Bill *vid.* 285, 592
 Volli, Ugo *cr.* 33, 34, 221, 245, 298, 555, 556, 559, 564, 575, 613, 634, 637, 640, 735
 Vostell, Wolf *vid. art.* 92, 129
 Wagner, Richard *comp.* 24, 77, 502, 518, 550, 590
 Weiss, Peter *aut.* 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 117, 118, 120, 628, 629, 648, 771
 Wilson, Robert *m.sc. art.* 61, 62, 68, 141, 235, 346, 493, 494, 549, 582, 584, 585, 586, 652, 654, 655, 656, 742, 749
 Wooster Group *cie* 63, 225, 597
 Xlab Videofactory *cie vid.* 15, 500, 674
 Youngblood, Gene *th.* 93, 126, 352, 592
 Zaffiri, Enore *comp.* 95
 Zanussi, Krzysztof *m.sc.* 308, 309, 640, 668
 ZoneGemma *cie vid.* 360, 361, 362, 363, 367, 390, 393, 395, 398, 446, 450, 451, 509, 672, 673, 674, 778