

Riccione TTV Festival – La scena e lo schermo
Bologna 3/14 maggio 2006



Riccione TTV Festival – La scena e lo schermo
18ª edizione, Bologna
3-14 maggio 2006

comitato promotore

Riccione Teatro

associazione promossa da

Comune di Riccione

Provincia di Rimini

presidente

Giorgio Galavotti

consiglio di amministrazione

Stefania Achilli

Enrico Carlini

Francesco Cavalli

Gianpaolo Giulietti

Roberto Naccari

Stefania Parmeggiani

con il contributo di

Ministero per i Beni e le Attività Culturali,

Dipartimento dello Spettacolo

Regione Emilia Romagna, Assessorato alla Cultura

Provincia di Rimini, Assessorato alla Cultura

con il sostegno di

Reale Ambasciata di Norvegia a Roma

Forum Austriaco di Cultura a Milano

Ambasciata di Francia a Roma

Fondazione Carim

Carim Spa

Romagna Acque

con il patrocinio di

Comune di Bologna

Ambasciata di Danimarca a Roma

in collaborazione con

Cineteca del Comune di Bologna

Assessorato alla Cultura del Comune di Bologna

Galleria TA MATETE

Il Cassero-Gay and Lesbian Center

LUO-Libera Università Omosessuale

Bologna Festival

Biblioteca Sala Borsa Ragazzi

Fieri di Leggere

Bologna per Mozart

Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici

dell'Emilia Romagna

Galleria Neon

Biblioteca Renzo Renzi

Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-

Cineteca Nazionale di Roma

Maison Française de Bologne, Délégation française

Alliance Française di Bologna

direzione

Fabio Bruschi

cura artistica

Luca Scarlini

organizzazione

Antonella Bacchini, Elisabetta Ceconi,

con la collaborazione di Cristiana Agostini

e Teodora Cosmidis

**promozione e coordinamento organizzativo
e tecnico a Bologna**

Francesca Divano, Adele Cacciagrano

con la collaborazione di Raffaella Cenni,

Elena Gentilini, Tomas Kutinjac, Luca Romanelli

ufficio stampa

Pepita Promoters snc

media partner

Alias/Il Manifesto

Città del Capo RAdio Metropolitana

Videoblitz a cura di Effettica

traduzioni

Maura Vecchietti, Manuela Angelini, Luca Scarlini,
Simonetta Enrico

cura catalogo

Andrea Nanni, Luca Scarlini
Le sezioni "Danza in video, "Premio Riccione TTV"
e "Concorso Italia" sono a cura di Andrea Nanni.
Le sezioni "Musica in video", "Luci del Nord" e
"Teatro in video" sono a cura di Luca Scarlini.
La sezione "Arti visive in video" è a cura di Andrea
Nanni e Luca Scarlini, tranne la parte dedicata
a Pierre Coulibeuf, curata da Silvia Fanti.

progetto grafico

Studio Jellici

TTV/Concorso Italia 9ª edizione

cura del Concorso Italia

Elisabetta Ceconi

giuria

Giuseppe Baresi
Felice Cappa
Luisa Ceretto
Motus: Daniela Nicolò, Enrico Casagrande
Paolo Ruffini

segretarie di giuria

Cristiana Agostini
Teodora Cosmidis

commissione di selezione

Adele Cacciagrano
Piersandra Di Matteo
Enrico Pitozzi
Annalisa Sacchi

Associazione Riccione Teatro

Indirizzo postale
Viale Vittorio Emanuele II, 2
47838 Riccione (Rn) – Italia

sede operativa e archivi

Viale delle Magnolie, 2
47838 Riccione (Rn)
tel. 0541 694425-695746
fax: 0541 475816
ttv@riccioneteatro.it
www.riccioneteatro.it
Orari: lunedì – venerdì dalle 8 alle 14

L'Associazione Riccione Teatro dichiara di aver fatto quanto possibile
per rintracciare i detentori dei diritti delle immagini pubblicate anonime
e si dichiara disponibile a contattare gli eventuali aventi diritto.



Riccione TTV Festival ringrazia

Else L'Orange
Siri Neergard
Stella Avallone
Pierre Jalladeu
Renée Jeansollen
Gianluca Farinelli
Andrea Morini
Luisa Ceretto
Annalisa Sacchi
Enrico Pitozzi
Piersandra Di Matteo
Adele Cacciagrano
Angelo Guglielmi
Cheti Corsini
Monica Pederzini
Maddalena Rusconi Da Lisca
Marco Zanzi
Elena Zanesi
Tiziana Roversi
Tiziana Nanni
Daniele Del Pozzo
Paolo Salerno
Walter Rovere
Pierangelo Bellettini
Jenny Servino
Rosina Franzè
Marion Mangeng
Gabriele Niessner
Franz Patay
Christiana Galanopoulou
Alla Kovgan
Miranda Pennell
John Smith
Pupi Avati
Mario Canetti
Chantal Delanoe
Pierre Coulibeuf
Isabelle Dupuy-Chavanat
Sarah Moon
Gitte Neergard Delcourt
Carlo Freccero
Cristina De Zanna
Claudio Molinari
Daniele Abbado
Susi Davoli
Fendal
Sandra Barrere
Danielle Londei
Nicoletta Elmi
Eugenia Casini Ropa
Claudio Longhi
Massimo Marino
Giovanni Azzaroni
Mario Gamba
Stefano Boni
Giordano Montecchi
Gerardo Guccini
Piero Mioli
François Nemer
Debora Pisano
Umberta Brazzini
Maria Valeria D'Avino
Alessandro Fambrini
Fulvio Ferrari
Anna Gilardi
Carla Chiti
Fabrizio Arcuri
Fabio Grassadonia
Antonio Piazza
Emanuela Bufacchi
Roberta Colombi
Carola Scanavino
Paul Willis
Stefano Casi
Luisa Cortesi
Eva Geatti
Ninachaos
Francesca Proia
Raffaella Cenni
Elena Gentilini
Tomas Kutinjac
Luca Romanelli
Mara Serina
Antonella Leo
Partizia Burnacci
Francesco De Grande
Zo Café
La Linea
Stile Libero
La Scuderia
Sugar Babe
Carhaart
Artigianarte
Zanarini
Legambiente
Eleonora Bigoni
Cooperativa MAS Trasporti Bologna
Fabio Regazzi
BORSARI, Strumenti musicali
a Bologna dal 1881
Un ringraziamento particolare
a Stefano Cuppi
e all'Associazione 2 agosto
per la gentile collaborazione

Bene comune

Da anni un festival mobile come il Riccione TTV si pone, in Italia e fuori, come ambiente, luogo della comunicazione, nodo della rete.

D'altra parte, cosa può essere un festival qui (la parte ricca e dominante del pianeta) e oggi (nel tempo della guerra permanente come strumento ordinario di governo del mondo)?

Ci chiediamo cosa ci sia da festeggiare: da tempo non distinguiamo tra tempo festivo, tempo di lavoro, tempo di consumo.

Qui e oggi noi cerchiamo soprattutto di essere utili alla produzione di ricchezza sociale, di essere aperti all'imprevisto, di guardare alla bellezza solo di sbieco dopo che, da tempo, spettacolarità e provocazione sono la modalità media della pubblicità.

Cerchiamo di essere bene comune, *commons*, opportunità, flusso in divenire: a Bologna, dai vari ambienti che attraversiamo, riportiamo immagini ed esperienze *al presente*; in questo senso il TTV in forma di festival è, rispetto alla tessitura molto ampia da cui nasce, solo "il rilievo della parte emersa", per citare un'installazione di Studio Azzurro che fa parte della nostra storia.

Fabio Bruschi

Direttore di Riccione Teatro

Indice

8 Luci del Nord:

Henrik Ibsen tra film e video

a cura di Luca Scarlini

- 11 Una lingua per Nora: le traduzioni di Ibsen in Italia, di Maria Valeria D'Avino
- 12 Ibsen vs Nietzsche, di Alessandro Fambrini
- 14 Ibsen al cinema, di Fulvio Ferrari

Ibsen tra film e video

- 15 *Hedda Gabler* di Paul Willis
- 15 *Hedda Gabler* di Thomas Ostermeier
- 16 *Nora* di Thomas Ostermeier
- 16 *John Gabriel Borkman* di Luca Ronconi
- 17 *Nora Helmer* di Rainer Werner Fassbinder
- 17 *Stützen der Gesellschaft* di Douglas Sirk
- 18 *Terje Vigen* di Victor Sjöström
- 18 *Sì prega di non discutere di Casa di bambola* di Pietro Babina
- 19 *Hedda Gabler* di Pietro Babina

Teatro in video

- 22 *Le bourgeois gentilhomme* di Martin Fraudreau
- 22 *Harold Pinter: Art, Truth and Politics* di Illuminations Tv

Danza in video

Belgio

- 23 *Au quart de tour* di Antonin de Bemels
- 23 *Blush* di Wim Vandekeybus
- 24 *Ma Mère L'Oye* di Thierry De Mey

Canada

- 26 *A Day at the Office: The Baby Shower, The Clockwatcher, The Custodian, The Gymnast, The Runner* di Robert DeLeskie
- 27 *Adéla* di Jocelyn Barnabé
- 28 *The Score* regia di Kim Collier

Germania

- 29 *Damen und Herren ab 65* di Lilo Mangelsdorff
- 30 *Dido and Aeneas* di Peter Schönhofer

India

- 31 *Kalamandalam Ramankutty Nair* di Adoor Gopalakrishnan

Regno Unito

- 31 *Taut* di Charlotte Darbyshire
 - 32 *The Cost of Living* di Lloyd Newson
- Stationary Dances
una selezione di recenti film di danza
a cura di Miranda Pennell:
- 33 *Double Edge* di Sue Smith
 - 33 *Fisticuffs* di Miranda Pennell
 - 34 *Gold* di Rachel Davies
 - 34 *Nascent* di Gina Czarnecki
 - 35 *Stationary Music* di Jayne Parker
 - 36 *The Incomplete Autobiography* di Rajyashree Ramamurthi
 - 36 *Tra La La* di Magali Charrier
 - 37 *You Made Me Love You* di Miranda Pennell

Ungheria

- 38 *A csodálatos mandarin* di Márta Mészáros

Teatro, danza, arti visive in video

Arti visive in video

- 39 Pierre Coulibeuf
Il demone del passaggio
a cura di Silvia Fanti
- 40 *Klossowski, peintre exorciste*
- 40 *Balkan Baroque*
- 41 *Les guerriers de la beauté*
- 41 *Somewhere in Between*
- 42 Sarah Moon
Incontro ad Andersen
L'effraie
Circuss
- 44 Peter Rosen
uno sguardo sull'arte nella New York
anni '60
Who gets to call it art?

Real Fiction

i film sperimentali di John Smith

- 45 *The Girl Chewing Gum*
- 45 *Worst Case Scenario*
- 46 *Hotel Diaries: Frozen War*
- 47 *Hotel Diaries: Museum Piece*
- 48 *Hotel Diaries: Throwing Stones*

Luci del Nord: Henrik Ibsen tra film e video

a cura di Luca Scarlini

Che altro ti ho da dire, Enrico? Coloro che leggeranno questa vita scritta da me, diranno che della tua vita si dice ben poco e si fanno invece molte divagazioni. Perché non sanno. Non sanno che queste “divagazioni” sono invece le cose che tu stesso ti ripromettevi di dire quando la morte ti rapì, e ora finalmente hai potuto dire per mezzo mio. Non mi ringraziare, Enrico: tra colleghi ci si aiuta. E ora addio, Enrico: addio, per ora. Sbrigo queste quattro faccende ancora, poi verrò a raggiungerti. Dovunque tu sia, anche nell'inesistente. Anzi meglio lì. Quando ci si capisce, che importa inesistere?

Alberto Savinio, *Vita di Enrico Ibsen* (1943)

La centralità dell'opera di Henrik Ibsen nella definizione della modernità non è mai stata messa in discussione: moltissimi sono i fili che si sono dipanati dalla sua opera, con esiti spesso sorprendenti. Se in Sudamerica, infatti, la sua produzione è stata punto di riferimento a un tumultuoso incrocio tra arte e anarchia, di cui parlano le opere teatrali, straordinarie e praticamente sconosciute da noi delle indomite Alfonsina Storni e Salvadora Medina Onrubia (nota al più come amatissima nonna di Copi), a Londra non poche suffragette si riferirono in modo evidente al mondo ibseniano e una di loro, che rimane una delle maggiori voci del giornalismo di lingua inglese del Novecento, scelse di riferirsi a *Rosmersholm*, adottando come “nome di battaglia” Rebecca West, a cui rimase fedele per tutta la vita. Dopo la prima della pièce più conosciuta, la fama era esplosa in modo così evidente che nei ricevimenti era usanza far circolare dei biglietti che recavano la scritta “si prega di non discutere di Casa di bambola”, onde non scaldare gli animi e non suscitare risse tra gli astanti, come spesso accade nel corso degli anni. Per quel che concerne l'Italia, l'episodio maggiore di questa conoscenza fu

senz'altro nel lavoro di Eleonora Duse, che divenne interprete per antonomasia di questo repertorio, cui restò legata fino alla morte, in tutto il mondo, anche se, per la cronaca, non fu la sua, al Teatro dei Filodrammatici di Milano il 9 febbraio 1891, la prima incursione nel Belpaese: già si era data una assai più oscura versione al Gerbino a Torino, con la compagnia di Emilia Aliprandi e Vittorio Pieri. Niente conveniva di più alle parole scabre dello scrittore che la scelta dell'attrice di presentarsi in scena senza trucco, bianco fantasma di un dolore compreso. Non pochi furono gli intellettuali di primo piano che sentirono il bisogno di fissare sulla carta quell'immagine ossessionante: Hugo von Hoffmannstahl, in un celebre testo critico che ha un titolo altisonante: *Leggenda di una settimana teatrale viennese*, analizzava la gestualità delle mani, affermando: “le sue dita narrano l'esitare di una decisione, l'imbarazzo, l'inquietudine, l'irritazione, l'odio, il disprezzo”. Hermann Bang, direttore di scena e *agitprop*, dichiara nel 1910 nel libro di saggi *Masker og Mennesker*: “non è solo il suo corpo a parlare, e le sue mani. Ma anche ciò che il suo corpo sfiora e le sue mani toccano, immediatamente comincia a parlare. Lei lo sa e se ne serve come nessun'altro si impossessa degli attrezzi di scena”. Il filosofo Ortega y Gasset, poi, in una nota de *Lo spettatore* ricorda che l'interprete “sprigionava nei suoi occhi e nelle sue labbra un movimento di uccello ferito”. Unanime fu il parere positivo sulla partitura musicale che l'interprete aveva realizzato in una dinamica esplicita di “poesia scenica”. Eppure molti erano stati coloro che si erano opposti a questa sua adozione radicale di un autore e delle sue ragioni: come è noto Arrigo Boito, amante e mentore, dette un parere destinato a passare alla storia (“una gofferia”) inciso in un'incomprensione evidente di ragioni teatrali e estetiche. Al ritorno alle scene nel 1921 al Teatro Carignano, l'attrice aveva cercato la collaborazione di Natalia Gončarova, celebrata per un'edizione del *Gallo d'oro* dei Ballets Russes, per

allestire la versione de *La donna del mare*, che segnava il suo ritorno alle scene dopo dodici anni di assenza. La sua *allure* è rimasta memorabile: lo shock dei capelli bianchi sul volto invecchiato, la voce tenuta bassa, di cui tutti rimasero ossessivamente la “naturalizza”; su quella performance memorabile, a cui era presente anche un giovanissimo Luchino Visconti, scrissero i maggiori intellettuali italiani e tra di essi Piero Gobetti, che, ventenne, trasse da quell'interpretazione una cartina di tornasole alla sua idea del fare teatro.

Ben presto il lavoro dello scrittore venne fruito con modalità antitetiche: tra coloro che privilegiavano l'elemento di riflessione e chi tirava direttamente al *feuilleton*, se non anche dichiaratamente alla *novela*, trasformando i rovesci esistenziali dei personaggi in una dimensione in primo luogo sentimentale. Il cinema muto attinse a Ibsen, come a ogni altro repertorio disponibile, e la data di inizio di una vera e propria presenza del drammaturgo sul grande schermo è a ridosso della prima guerra mondiale. Nel 1911 a Hollywood vengono realizzati *I pilastri della società* e *Casa di bambola* (entrambi opera della casa di produzione Tanhauser), seguono poi *L'anitra selvatica* (produzione Morosco, 1915) e *Hedda Gabler* (regia Frank Powell, 1917), mentre nel 1915 in Russia (dove si declina un ibsenismo di marca prettamente simbolista vengono realizzati *Brand* (Pavel Orlenev), *Spettri* (Vladimir Rostislavovich Gardin) e due anni dopo *Casa di bambola* (Tsjeslav Henrikovitsij Sabinskij). Anche l'Italia ha contribuito in modo non secondario con produzioni decisamente *melò* come la versione della storia di Nora firmata da Febo Mari (cui si deve anche l'unica incursione della Duse sul grande schermo con *Cenere* nel 1915), *Gli spettri* di A. A. Caldiera (1917), *Hedda Gabler* di Giovanni Pastrone (1919), che qui si presentava con lo pseudonimo simildannunziano di Piero Fosco.

Se a Ibsen non ha certo arriso la fortuna che è toccata a Shakespeare, la sua presenza è continua (con l'eccezione delle ultime opere dalla più alta

temperatura simbolista, decisamente poco frequentate, con una sola edizione per lo schermo di *Quando noi morti ci destiamo* ad opera del russo Jalik Poselskij, 1919) e i suoi titoli riappaiono in specie nei momenti di crisi sociale, perfetto specchio per qualsiasi discorso critico. Victor Sjöström, maestro del cinema muto, in *Terje Vigen* (1917), presentato a Bologna con una colonna sonora di Daniela Cattivelli, narra un'epopea di lotta contro le trappole del vivere civile, che è allo stesso tempo occasione di un straordinario poema della natura. Il testo lirico da cui il lavoro è tratto disegna la tragica figura di un pescatore di Grimstad, schiacciato da una realtà più forte di lui, che decide alla fine di rinunciare alla propria vendetta. Douglas Sirk, straordinario maestro del *melò* hollywoodiano, di cui ha disegnato le fattezze con un capolavoro come *Lo specchio della vita*, nel 1935, a due anni dalla presa del potere nazista, racconta *I pilastri della società*, riferendosi alla lezione del cinema scandinavo, ma è difficile non sentire un'atmosfera di calunnia e maldicenza che si sparge nel corso di tutto il film, che, a differenza di quanto accade nel testo teatrale, svela immediatamente l'identità del *villain*. Mancano documentazioni video dei numerosi affondi di Ingmar Bergman, che spesso allude a Ibsen nei suoi film, mentre nella lunga sua carriera teatrale ha diretto *Peer Gynt* (1957 e 1991), *Hedda Gabler* (1964 e 1970), il montaggio *Nora* e *Julie* (1981), *John Gabriel Borkman* (1985), *Casa di bambola* (1991) e *Spettri* (2002). Non per caso il ritorno alle opere dello scrittore norvegese sarà con il percorso a cavallo tra anni '60 e '70, quando il femminismo ridarà immediata attualità a un percorso che si riteneva tramontato. Perciò nel 1972 compare il discusso *Casa di bambola* di Joseph Losey, in cui Jane Fonda rappresenta soprattutto il proprio personaggio sociologico e che, sia pure tra non poche verbosità, rivela spunti interessanti. L'anno dopo giunge la *Nora Helmer* di Rainer Werner Fassbinder, “originale televisivo” di rarissima visione, prodotto per la televisione

della Saar, in cui i personaggi sono ripresi sempre in una rifrazione dello sguardo, tra specchi, grate e altri ostacoli. In scena molti dei volti noti del cinema del regista tedesco, tra cui Margit Carstensen, da poco immortalata memorabilmente ne *Le lacrime amare di Petra von Kant*. Se gli anni '80 hanno visto una stasi di temi ibseniani, essi ritornano fortissimi con gli anni '90 fino all'attualità. Dariush Mehrjui in *Sara* (1993) sposta *Casa di bambola* in un Iran diviso tra fondamentalismo e modernità e il gioco è perfettamente credibile, con una mimesi millimetrica di movenze e moventi. Thomas Ostermeier trionfa in tutta Europa con le sue *Nora* e *Hedda Gabler* attualizzate, portate in televisione da Hannes Rossacher (entrambe presentate in prima italiana da TTV), mentre il regista di Seattle Paul Willis disegna una convincente *Hedda* in perfetto stile *Sundance*, raccontando una famiglia disfunzionale nell'America di oggi.

Dopo il precedente dusiano il repertorio italiano per lungo tempo si adagia in una interpretazione decisamente "borghese" e non è difficile verificarne le tracce nella vasta attività produttiva della Rai, che testimonia abbastanza fedelmente il passaggio tra modalità di rappresentazione diverse. Prendendo ad esempio *La donna del mare*, spesso portata sul piccolo schermo, nella prima edizione (1956) c'è una Evi Maltagliati in versione "grande attrice", intenta a evocare un improbabile fantasma della Duse, mentre Wangel tocca a Memo Benassi, che era stato interprete dello straniero con la Duse al momento del memorabile ritorno sulle scene a Torino nel 1921 e Paolo Carlini, eroe delle prime epopee dello sceneggiato italo, con un debole per i film in costume, disegna uno straniero estremamente roboante nel parlato, quanto fisso nell'espressione. La regia di Franco Enriquez, protagonista assoluto delle prime stagioni di performance televisiva, è iperclassica ed evidentemente limitata da un mezzo ancora per molti aspetti rudimentale, che altera non poco anche i tratti del volto dei protagonisti. La seconda

(1961) propone il terzetto Proclemer-Albertazzi-Girotti, per una edizione che guarda un po' più al cinema, ma che non è molto diversa dalla precedente nell'impianto. Poi sempre più si diffonde una visione psicanalitica dei lavori ibseniani, di cui in Italia è momento basilare il *Peer Gynt* di Aldo Trionfo (1972), tempestiva revisione ambientata su un enorme letto, elaborata a partire dalle suggestioni di Georg Groddeck, con Corrado Panni e Franca Nuti protagonisti di una *pièce* che sarà assolutamente centrale per gli anni '70, in un ampio arco creativo tra Peter Stein (1971) e Patrice Chéreau (1981). Lo spettacolo torinese, hélas, non giunse in video, ma *La donna del mare* del 1973, allestita da Sandro Sequi, con Ileana Ghione e un incisivo Virginio Gazzolo, risente in pieno di una temperie espressiva precisa: con un bianco labirinto analitico a rappresentare il momento traumatico della scelta per Ellida, in una dimensione che sta a metà tra la sequenza daliniana di *Io ti salverò* di Hitchcock e una sequenza d'epoca di Mario Ceroli. Infine l'ultima versione, già dalla prima presentazione delle due bambinacce del professor Wangel, le introduce come *en deshabillée* in una scena della nevrosi al cui centro sta la performance di Marina Malfatti, dimessa e continuamente in grembiule da cucina, che viene ripresa mentre cucina e dialoga allo stesso tempo con il professor Arnholm. Solo in due casi la Rai, che spesso ha usato in circostanze ibseniane un regista notevole come Vittorio Cottafavi (*Casa di bambola*, 1957; *Gli spettri*, 1963) ha dato spazio a tensioni più innovative, producendo la revisione di Carlo Quartucci *Nora* (con Carla Tatò, Luigi Mezzanotte e Franco Branciaroli) e la bella versione firmata da Luca Ronconi di *John Gabriel Borkmann* (1982), memorabile soprattutto per la scena finale della morte del protagonista (un intenso Omero Antonutti) nella morsa del gelo, di fronte agli occhi delle sorelle, che assumono quasi tratti da Norne della tradizione nordica. Negli ultimi anni in Italia il Teatrino Clandestino ha proposto, infine, un personalissimo itinerario con *Si prega di*

non discutere di Casa di bambola e Hedda Gabler, due lavori complessi che utilizzano il video come scenografia, ma anche come elemento drammaturgico principale, spostando l'ambientazione a un oggi inquieto, in luoghi riconoscibili dell'Emilia, con una precisa attenzione a una ricerca sulla forma come portatrice di contenuto.

Maria Valeria D'Avino

Una lingua per Nora: le traduzioni di Ibsen in Italia

Chiedersi che ruolo abbiano avuto – e abbiano ancora – le traduzioni nella ricezione italiana di Ibsen significa chiedersi per quali vie sia passata la straordinaria novità rappresentata da Ibsen nel teatro e nella cultura dell'Ottocento, quella forza che emanava dai palcoscenici di tutta Europa sorprendendo, sconcertando e scandalizzando.

Si afferma spesso che nei drammi di Ibsen l'azione è secondaria, almeno nel senso che tutta l'attenzione è rivolta allo studio del personaggio, il quale rivela se stesso per mezzo di dialoghi in cui – generalmente – ciò che si tace è almeno altrettanto importante di ciò che si esprime. Tutto, in Ibsen, passa attraverso la parola – o quello che vi sta intorno. Una lingua dunque. E una lingua che l'autore fu costretto per molti versi a inventare, o a costruire daccapo, in una Norvegia che usciva da quattro secoli di dominio, di letteratura e di amministrazione danese. Una lingua che un norvegese moderno, in molti casi, può faticare a capire del tutto e che perciò in genere nelle rappresentazioni nazionali è “leggermente modernizzata”, secondo la formula d'uso.

È consuetudine dei nostri tempi filologicamente accorti invocare la proprietà del testo: una lettura aderente, integrale, rigorosa dell'opera è sentita come irrinunciabile. Ma chi prenderebbe il rischio di proporre una simile operazione senza avere accesso alle opere originali nel caso – poniamo – di un testo di Molière o di Shakespeare? Ep-

pure, dato che il povero Ibsen scriveva in una lingua la cui ignoranza – nei tempi in cui i suoi drammi si affacciavano alle scene italiane – era giustificata, nel suo caso (comune ad altri grandissimi della sua area linguistica, primo fra tutti Hans Christian Andersen) si è sempre ammesso il ricorso alla traduzione indiretta, da lingue più comunemente conosciute e praticate, in mancanza di alternative.

Dopo il celebre esordio legato a Eleonora Duse, i drammi di Ibsen sono largamente diffusi in Italia dall'accorto agente teatrale Polese Santarnecchi, il quale non esita a piegare l'opera del drammaturgo ai suoi interessi di critico e impresario. Lavorando in coppia con il germanista Paolo Rindler, che dunque traduceva dal tedesco, Polese sceglie e sfronda, elimina e riadatta, con un occhio al gusto del pubblico e l'altro ai palcoscenici stranieri (specie quelli francesi). Il teatro di Ibsen viene così privato della sua indole corale, in cui ogni personaggio assolve a una precisa funzione drammatica, a tutto vantaggio del grande attore che domina allora sulla scena italiana.

Tradito in nome del grande attore, Ibsen è dal grande attore riscattato. Dalla più grande di tutti. Eleonora Duse. Fu di nuovo lei, con sicura intuizione, a sentire il bisogno di riappropriarsi del testo originale, fino ad affrontare di persona – per l'unica volta nella sua vita teatrale – l'impegno di una traduzione: per *Rosmersholm*, nel 1905. La Duse traduceva dal francese, la lingua con cui aveva maggiore familiarità, e nella quale esisteva una traduzione “ufficiale e autorizzata”, quella del diplomatico russo Moritz Prozor, traduttore nonché curatore degli interessi di Ibsen per la Francia e altri paesi latini. Non contenta, la Duse si preoccupa di controllare, con l'aiuto di amici, la versione inglese, tedesca e naturalmente norvegese. Sarà lei a spezzare gli indugi sull'obiettiva difficoltà di traduzione del titolo: la prosaica *Fattoria Rosmer* di Polese-Rindler diviene *Rosmersholm* e *Rosmersholm* entra nella storia del teatro italiano, anche se quindici anni dopo, con Emma Grama-

tica, il dramma torna a chiamarsi *Fattoria Rosmer*. Tra i delusi dal ripiegamento agreste c'è Silvio D'Amico il quale, oltre a condannare l'improprietà ("la nostra fattoria non ha nulla a che vedere con quella specie di ridotto della virtù austera e tradizionale che è il vecchio nido dei Rosmer"), invoca la necessità di ritradurre tutto il dramma, e tutto Ibsen, per non lasciare "i nostri disgraziati attori" alle prese con la sola vecchia edizione Treves: il copione della Duse è purtroppo perduto.

Com'è perduto l'adattamento della *Donna del mare* che Luigi Pirandello approntò per Marta Abba nel 1926: si sa solo che adoperò la traduzione dall'originale di Astrid Ahnfelt, una scrittrice svedese che viveva in Italia. E si sa che è dopo una replica della *Donna del mare*, nel 1928, che la compagnia Pirandello si disfa, e con essa il progetto di un Teatro d'Arte stabile e indipendente. Non sorprende che Ibsen sia stato legato a tanti progetti di radicale rinnovamento del teatro, e al loro fallimento: Pirandello, Duse, Craig. Ma stupisce che ancora oggi i problemi di adattamento e rappresentazione siano nel suo caso particolarmente pressanti. È come se ogni spettacolo ibseniano rimandasse di continuo a un "oltre" che non può essere mai raggiunto, esaurito nell'ambito della singola messinscena.

Anche se i progressi degli studi nordici in Italia renderebbero meno necessario, e dunque meno accettabile, il ricorso a traduzioni di seconda mano, alcune di queste versioni sono tuttora in uso (magari con pretesti di speditività ottocentesca). La pratica teatrale, peraltro, apre già in sé vasti spazi all'elaborazione testuale, a tutte le immaginabili gradazioni tra traduzione e adattamento, a trasposizioni e trasposizioni di ogni genere più o meno giustificate e sostenute dai diversi talenti. E così che – per venire a tempi più recenti – la scelta di ricorrere a nuove traduzioni si è affiancata a quella di adattare traduzioni già esistenti nel percorso di Luca Ronconi, che pure per il suo esordio ibseniano, la memorabile *Anitra selvatica* del

1977, utilizza la versione della scandinavista Marcella Rinaldi. Su un diverso versante, quello della riflessione letteraria, si collocano le felici intuizioni traduttorie di Claudio Magris, i cui esiti non hanno però mancato sostenere diverse rappresentazioni. E se è vero, come afferma proprio Magris, che Ibsen è "uno di quei poeti il cui significato va aldilà della stessa perfezione poetica, perché implica le grandi domande sulle cose ultime, sull'identità di un individuo e di un'epoca, sulla forma dell'arte ma anche della vita", questo è forse anche il motivo per cui quel significato è riuscito a imporsi non solo attraverso traduzioni (o anche ritraduzioni) ottime, ma anche aldilà del gran numero di quelle medie o mediocri, (dirette e indirette) purché sostenute da intuito teatrale e sensibilità linguistica. Ma, soprattutto, fa pensare che l'opera di Ibsen – affrontata di nuovo nella sua integrità – possa rappresentare ancora un paesaggio intatto, aperto alle domande e alla ricerca di un teatro della parola.

Alessandro Fambrini **Ibsen vs Nietzsche**

È discussione antica se l'ombra di Nietzsche, fenomeno di culto negli anni '90 dell'Ottocento, si sia proiettata sull'ultimo Ibsen, e ancora più antica se i due giganti, quello nordico e quello tedesco, avessero qualcosa in comune. Sembra gelare ogni convergenza possibile il celebre, lapidario giudizio di Nietzsche in *Ecce homo*: "Un intero genere del più maligno "idealismo" – che, per altro, si ritrova anche fra gli uomini, per esempio in Henrik Ibsen, questa tipica vecchia zitella – ha come suo scopo di *avvelenare* la buona coscienza, la natura nell'amore sessuale..."¹. Ibsen come "vecchia zitella", quindi, il suo impegno in difesa della donna come capitolo ulteriore della borghesizzazione dell'uomo, del suo allontanamento dalla terra e dalla sua pienezza. E, tuttavia, vi era stato chi, ottimo conoscitore e anzi

amico di entrambi, aveva cercato di gettare un ponte tra il drammaturgo e il filosofo: Georg Brandes, il critico danese che era stato tra i primi estimatori di Ibsen e le cui conferenze dell'aprile-maggio del 1888 avevano dato il via alla fortuna di Nietzsche unitamente al successivo saggio, *Aristokratisk Radikalisme. En Afhandling om Friedrich Nietzsche*, che uscì su "Tilskueren" nell'agosto 1889 e – ben presto tradotto in tedesco – ne decretò la definitiva dimensione europea.

A Brandes che il 7 marzo 1888, inviandogli una copia del suo *Moderne Geister*, gli scriveva "La figura di Ibsen dovrebbe interessarVi"², Nietzsche non diede alcuna risposta, né tantomeno replicò quando, il 23 novembre dello stesso anno, Brandes gli lanciava l'ipotesi di un'affinità tra lui e il drammaturgo norvegese: "Appena la settimana scorsa ho suggerito seriamente a Henrik Ibsen di studiare le Vostre opere. Anche con lui avete qualcosa in comune, seppur solo molto alla lontana".³

Se non abbiamo testimonianza delle eventuali reazioni di Ibsen agli stimoli di Brandes (nemmeno le lettere di Brandes a Ibsen che confermino il suo fervore pro-Nietzsche ci sono conservate), siamo invece certi del silenzio di Nietzsche, un silenzio che equivale a una risposta eloquente: e in realtà il giudizio di Nietzsche su Ibsen sembra essere già solidamente formato all'epoca di questi tentativi di – invero timido – proselitismo epistolare, e il giudizio di *Ecce homo* sembra confermarlo.

Il ponte non funzionò dunque sul piano umano (non ve ne fu neppure il tempo), ma Brandes non rinunciò, anche negli anni seguenti, a cercare di stringere in un unico cerchio due autori che gli sembravano campioni della stessa battaglia, come quando, nel 1906, in occasione della morte di Ibsen, pubblicò su "Det ny Aarhundrede" un ampio studio celebrativo che riprendeva gli argomenti del volume monografico *Henrik Ibsen*, uscito nel 1898. Qui Brandes chiude la sua riflessione ormai quasi ventennale: Nietzsche e Ibsen sono accostati come rappresentanti della rivolta

contro le convenzioni, immoralisti radicali, "aristocratici" nel senso di culmini estremi dell'individualismo, ma su una linea sovversiva che va nella direzione dell'anarchismo di fine Ottocento (è in questa prospettiva che hanno luogo i tentativi di Brandes – altrimenti insensati e del resto senza alcun esito – di suscitare la simpatia di Nietzsche per Kropotkin, così come emergono dalla corrispondenza), intenti a scagliare contro la società bombe che in questo caso sono fatte di parole. I contrasti, anche là dove appaiono (come nel caso della diversa concezione della donna), non sembrano capaci di intaccare la profonda convergenza del connubio Nietzsche-Ibsen, testa di ponte intellettuale per l'instaurazione di una società e di una condizione di vita più autentiche, in cui gli istinti sono rimessi in prima linea contro l'ipocrisia di una società borghese che paralizzava gli individui e li irretisce in un viluppo di comportamenti convenzionali e di valori mediocri.

È, quella di Brandes, la risposta alla visione di chi, come Max Nordau (ad esempio in *Entartung*, 1892-93, la grande enciclopedia tardo-positivista dei fenomeni "degenerativi" della civiltà di fine Ottocento) vede in Nietzsche e Ibsen due facce della stessa decadenza, due concrezioni altrettanto esecrabili della stessa anima nichilista dei tempi, tanto che entrambi vengono fatti a pezzi nei capitoli a loro dedicati (rispettivamente *Der Ibsenismus* e *Friedrich Nietzsche*). In questo suo accostamento, la visione di Nordau non è tanto distante quanto sembra da quella di Brandes, che pure attacca duramente e dal quale viene attaccato: solo che, mentre Nordau individua in loro due sintomi e due agenti della stessa malattia epocale, per Brandes, Ibsen e Nietzsche rappresentano due diversi vettori della stessa tensione verso un superamento radicale delle condizioni dell'esistente, due rivoluzionari che individuano la crisi e offrono, ciascuno a proprio modo, le coordinate di un suo possibile superamento.

La direzione mostrata da Brandes rimase lettera morta, soprattutto in ambito tedesco. Pochi furo-

no coloro che raccolsero il testimone lasciato dal critico danese e Nietzsche e Ibsen continuarono a venire contrapposti come grandi antagonisti, capofila di due opposti movimenti di letteratura e di pensiero. Alla luce della storia successiva, sarebbe stato auspicabile che fosse andata altrimenti.

1. *Ecce Homo*, trad. di R. Calasso, in *Opere di Friedrich Nietzsche* a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, 1965 -, VI, 3, p. 316.

2. Questa e le successive citazioni dall'epistolario Nietzsche-Brandes sono tratte dal volume: Georg Brandes, *Radicalismo aristocratico e altri scritti su Nietzsche*, a cura di Alessandro Fambri, di imminente pubblicazione nella collana "I Labirinti" del Dipartimento di scienze filologiche e storiche dell'Università degli Studi di Trento. Il testo originale è basato su *Correspondance de Georges Brandes*, cit., vol. III, *L'Allemagne*, Copenhague 1966.

3. Ivi, p. 127.

Fulvio Ferrari Ibsen al cinema

Quanto Ibsen c'è nella storia del cinema? Domanda subdola e ingannevole. Le risposte, infatti, possono essere assai diverse a seconda di come la si intende. Le trasposizioni cinematografiche dei drammi ibseniani non sono centinaia, ma nemmeno poi così scarse né del tutto marginali: il sito ufficiale dei festeggiamenti per il centenario della morte (www.ibsen.net) ne conta cinquantotto dal 1911 al 2004, di cui ben venti di produzione americana e quattordici di produzione tedesca (quattro sono i film italiani, tutti risalenti all'epoca del cinema muto). Modesto – quasi a sottolineare la rilevanza internazionale di questo gigante della drammaturgia nordica – appare a una prima occhiata il contributo scandinavo: solo quattro film, di cui uno, una trasposizione di *Un nemico del po-*

polo, uscito nelle sale appena due anni fa, nel 2004. Anche una rapida scorsa alla lista dei registi e degli interpreti rivela il significativo impegno di figure di primo piano in questa operazione di traduzione dal teatro al cinema: a partire dall'Oswald Alving di Ermete Zacconi nell'italiano *Gli spettri*, del 1918, passando per la Nora impersonata da Jane Fonda nel film di Losey del 1973 (*A Doll's House*) e per il Gregers Werle di Bruno Ganz (*Die Wildente*, 1976), fino alla partecipazione di Bibi Andersson e Steve Mc Queen in *A Enemy of the People* (1977) diretto da George Schaefer.

E tuttavia, forse, l'Ibsen cinematografico non va ricercato tanto nei film che dalle sue opere sono state tratte, quanto nella cinematografia che al suo linguaggio teatrale e ai suoi congegni narrativi si è ispirata: un cinema di dialogo e di scavo psicologico, che mette in scena un gioco di disvelamenti spesso spietato e che – coniugando la lezione ibseniana con quella del rivale svedese August Strindberg – non rifugge dalla crudeltà, dall'aggressione psicologica. E allora, naturalmente, balza alla mente il nome di Ingmar Bergman, e con lui la scia di allievi, imitatori e ammiratori, alcuni geniali (il Thomas Vinterberg di *Festen*), altri sorprendenti (il Woody Allen di *Interiorse di September*). Ma Ibsen si insinua, con i suoi meccanismi di costruzione dialogica di una storia e dei suoi abissi, anche in film che apparentemente non c'entrano nulla, che prendono le mosse da altri autori, come il recente *Gabrielle* di Patrice Chéreau, tratto da Conrad. Grande tessitore di tele narrative che alludono più che raccontare, Ibsen imprigiona nel suo mondo tanta parte del cinema che delle psicologie, del loro incontro e del loro scontro fa il proprio argomento. Perché stupirsi allora se l'ultimo film "ibseniano" in ordine di tempo, il *Planet Ibsen* di Jonathan Wyche (Usa 2006) racconta la storia surreale e claustrofobica di un August Strindberg che si ritrova prigioniero dell'universo narrativo di *Casa di bambola*, catturato nella costruzione linguistica, poetica e ideologica del suo peggior nemico?

Ibsen tra film e video



Hedda Gabler

Hedda Gabler

di Paul Willis
 sceneggiatura Aaron Thomas, Paul Willis,
 Kristin Newbom da *Hedda Gabler* di Henrik Ibsen
 direttore della fotografia Lila Javan
 musiche Herbert Bergel
 montaggio Lynn Sheton
 con Heidi Schreck, Matt Ford, Deron Bos,
 John Abramson, Tricia Rodley, Rod W. Bailey,
 Herbert Bergel, Sherry Chastain Schreck,
 Dorothy Lemoult, Louis Gevasee
 prodotto da Michael Seiwera e Paul Willis
 produzione Northwest Film Forum, Wiggly World
 Studios

Stati Uniti 2004, 90'

distribuzione Northwest Film Forum

Paul Willis, da Seattle, è regista di teatro e cinema; dopo aver realizzato un'apprezzata versione di *Hedda Gabler* per la scena con la compagnia Devil's Printer, firma con gli stessi attori questo film, creato in una dimensione da collettivo artistico allargato. L'ambientazione è spostata all'America contemporanea, nel quadro di un *ménage* familiare in profonda crisi, e trova l'elemento di maggiore interesse nella performance della protagonista Heidi Schreck.



Hedda Gabler

Hedda Gabler

di Hannes Rossacher
 dallo spettacolo omonimo di Thomas Ostermeier
 scene Jan Pappelbaum
 costumi Nina Wetzel
 musiche Malte Beckenbach
 sceneggiatura Marius von Mayenburg
 montaggio Meike Klingenberg
 con Lars Eidinger, Katharina Schüttler,
 Lore Stefanek, Kay Bartholomäus Schulze,
 Annedore Bauer, Jörg Hartmann
 produzione Zdf Theaterkanal, Arte

Germania 2006, 120'

Distribuzione Zdf

Thomas Ostermeier torna a Ibsen dopo il successo di *Nora*, con una versione rigorosissima di *Hedda Gabler*, acclamata al Theatertreffen e presentata nei giorni scorsi da Zdf, incentrata su una protagonista dall'aria quasi infantile, una splendida Katharina Schüttler che provoca continuamente, esprimendo un eros quasi astratto. Il *tedium vitae* che soffoca l'inquieta signora avviene sempre più soffocante, usando l'efficace *décor* inventato da Jan Pappelbaum, che ironizza sulla compostezza di un troppo perfetto interno borghese.



Nora

Nora

di Hannes Rossacher
dallo spettacolo omonimo di Thomas Ostermeier
su testo di Henrik Ibsen
scene Jan Pappelbaum
costumi Almut Eppinger
musica Lars Eidinger
con Jorg Hartmann, Anne Tismer, Lars Eidinger,
Jenny Schily Kay, Bartholomäus Schulze,
Agnes Lampkin
produzione 3Sat-Zdf Theaterkanal

Germania 2003, 120'
distribuzione Zdf

Casa di bambola torna prepotentemente sulle scene europee degli ultimi anni rivelando un'attualità notevolissima di tematiche e percorsi (come ha dimostrato anche da noi il Teatrino Clandestino nella sua versione a due del *plot: Si prega di non discutere di Casa di bambola*). Thomas Ostermeier, regista principale della Schaubühne am Leniner Platz di Berlino, ha al suo attivo soprattutto un cospicuo numero di incursioni nel repertorio contemporaneo, che gli hanno dato la popolarità in tutta Europa (da *Shopping & Fucking* a *Disco Pigs*, passando per *Crave*).

John Gabriel Borkman

di Luca Ronconi
adattamento televisivo Luca Ronconi
scene Eugenio Guglielminetti
costumi Vera Marzot
con Franca Nuti, Marisa Fabbri, Claudia Giannotti,
Stefano Madia, Omero Antonutti,
Gabriella Zamparini, Gianni Bonagura,
Susanna Maronetto
produzione Rai

Italia 1981, 65'
distribuzione Rai

Dopo l'approdo a Ibsen con *L'anitra selvatica*, Luca Ronconi dirige un adattamento per la televisione di una delle pièce più complesse del drammaturgo norvegese. La rappresentazione è incentrata su una serie di primi piani e carrelli circolari che raggruppano le scolpite figure femminili (Marisa Fabbri, Claudia Giannotti, Franca Nuti) contro il protagonista, in un crescendo di non comunicazione, fino all'esito tragico, quando le tensioni si placano alla morte del protagonista, interpretato da un intenso Omero Antonutti.

Nora Helmer

di Rainer Werner Fassbinder
sceneggiatura Rainer Werner Fassbinder
da *Casa di bambola* di Henrik Ibsen
assistenti alla regia Fritz Müller-Scherz,
Rainer Langhans
luci Willi Raber, Winfred Mier, Peter Weyrich,
Gisela Loew, Hans Schugg
montaggio Anne-Marie Bornheimer, Friedrich Niquet
scenografia Friedhelm Boehm
costumi Barbara Baum
con Margit Carstensen, Joachim Hansen,
Barbara Valentin, Ulli Lommel, Klaus Löwitsch,
Lilo Pempeit, Irm Hermann
produzione Telefilm Saar per SR

Germania 1974, 101'
distribuzione Telefilm Saar

Fassbinder all'inizio degli anni '70 torna su una serie di storie coniugali in cui mogli oppresse si ribellano ai mariti e all'autorità che rappresentano (o tentano di farlo), secondo un diagramma che corre da *Libertà a Brema* fino a *Fontane Effi Briest* e a *Marta*. L'adattamento di *Casa di bambola*, di rara visione, sposta la rappresentazione verso una definizione dell'ambiente domestico come gabbia: gli attori sono infatti ripresi tra le grate di una decorazione ornamentale o nel riflesso di uno specchio a muro, per raccontare una costruzione sociale da cui la protagonista cerca in ogni modo di fuggire.

Stützen der Gesellschaft

di Douglas Sirk
sceneggiatura George C. Klaren, Peter Gilman
da *Le colonne della società* di Henrik Ibsen
fotografia Carl Drews
scene O. Gullstorf, H. Minziöff
musiche Franz R. Friedl
montaggio Friedel Buckow
con Heinrich George, Maria Krahn, Horst Teetzmann,
Albrecht Schoenhals, Suse Graf, Oskar Sima,
Hansjoachim Büttner, Karl Danneman,
Walter Süssenguth, Paul Beckers, Franz Weber,
Maria Hofen, S.O. Schoening, Tony Tetziaff,
Gerti Ober
produzione Kruger-Ulrich per R.N. Film der Ufa

Germania 1935, 85'
distribuzione Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Douglas Sirk è il massimo maestro del *melò*, di cui ha stabilito chiaramente i contorni con *Lo specchio della vita* (1958). Interessato alla cultura scandinava, aveva portato sullo schermo anche un romanzo di Selma Lagerlöf (*Das Mädchen vom Moorhof*, 1935) e qui compie un adattamento evidente della pièce che aveva messo in scena nel 1923, svelando immediatamente come *villain* l'armatore Bernick, decisamente conservatore, ma con non pochi fantasmi nel suo passato; il racconto è teso, concitato e trova i momenti migliori nelle scene *en plein air*.

Terje Vigen

di Victor Sjöström
sceneggiatura Gustav Molander e Victor Sjöström
dal poema omonimo di Henrik Ibsen
scene Axel Esbensen
costumi Jan Bloch
immagini Julius Jaenzon
con Victor Sjöström, Edith Erastoff, August Falck,
Bergliot Husberg
produzione Svenska Biografteatern

Svezia 1917, 65'

distribuzione Svenska FilmInstituet
commento musicale a cura di Daniela Cattivelli

*La natura non indifferente: la natura
non indifferente.*

Il cinema svedese di Victor Sjöström
Rassegna promossa dal Centro La Soffitta
del Dipartimento di Musica e Spettacolo-
Alma Mater Studiorum-Università di Bologna,
in collaborazione con
Cinematéket-Svenska FilmInstituet
e con Museo Nazionale del Cinema

Terje Vigen, uno dei capolavori del cinema scandinavo, venne realizzato da Victor Sjöström nella città di Grimstad, dove Ibsen aveva vissuto e dove si ambientava la storia narrata dal poema dello scrittore, incentrata su uomo ribelle alle regole della società. Il protagonista sfida il blocco navale inglese al tempo delle guerre napoleoniche per procurare cibo alla propria famiglia; l'amaro destino di un titano che sfida la storia è narrata in immagini memorabili legate a una natura selvaggia, con una drammaturgia di grande finezza.

Teatrino Clandestino/Ibsen

Bologna, Chiesa di San Mattia
11, 12, 13 maggio ore 21
durata 20'

Si prega di non discutere di Casa di bambola

di Pietro Babina
soggetto da *Casa di bambola*
scenografia Pietro Babina
drammaturgia Fiorenza Menni, Pietro Babina
riprese e montaggio Gigi Martinucci,
Francesco Borghesi, Pietro Babina
con Pietro Babina, Fiorenza Menni,
Giorgio Porcheddu
macchinista Giovanni Brunetto
organizzazione Marcella Montanari, Chiara Fava
amministrazione Francesca Leonelli
produzione Teatrino Clandestino per Prototipo,
in collaborazione con Interzona, Biennale di Venezia
si ringraziano Ravenna Teatro, Teatro Comunale

In questo lavoro la necessità principale è quella di confrontarsi con una forma, una forma che nel suo essere è portatrice di contenuti altrimenti difficilmente esprimibili, quando parlo di contenuti non mi riferisco ai contenuti narrativi (della storia narrata), bensì ai contenuti che la forma stessa nella sua specifica natura, porta in sé.

La forma in questo caso, la struttura principe, è il dialogo ed è proprio sulla struttura dialogica che ci interessa indagare.

Il dialogo come forma precisa, nella sua struttura a relazioni è portatore di contenuti, crea un dinamismo di sostanza diverso dal monologo o dal lirico, la sua potenzialità sembra rivelarsi nel sistema di relazioni che va creando nel suo dipanarsi; questo sistema è peculiare e con esso lo sono i suoi contenuti ed è questo che ci interessa indagare.

Più che dire qualche cosa di preciso ci interessa far affiorare (evocare) i significati che questa forma ha in sé, "l'Enrik Ibsen, all'infuori di poche li-

riche, non ha scritto mai altro che drammi tanto il drammatizzazione gli era spontaneo, naturale e necessario”.

In queste brevi righe Croce (forse anche non ponendosi questo fine) rileva la necessità del contenuto intrinseco della forma ancor prima del contenuto esprimibile con la forma, evidenziando che essa possiede già un suo contenuto ed è questo che ci interessa indagare.

Teatrino Clandestino

Hedda Gabler



Bologna, Chiesa di San Mattia,
6 maggio ore 21.00
una videoinstallazione da

Hedda Gabler

scritto e diretto da Pietro Babina
scenografia Pietro Babina (ideazione),
Federico Babina (design),
Luca Piga (realizzazione)
costumi e decori Fiorenza Menni
musiche Recoil, Pietro Babina
realizzazione video Francesco Borghesi
con Fiorenza Menni, Angela Presepi,
Renata Salmini, Michele Cipriani, Pietro Pilla,
Giorgio Porcheddu
capocomicato Fiorenza Menni
organizzazione Marcella Montanari, Chiara Fava
amministratore Francesca Leonelli
produzione Teatrino Clandestino,
in collaborazione con
La Biennale di Venezia, Emilia Romagna Teatro

Pianoforte fornito da Borsari,
strumenti musicali a Bologna dal 1881,
via Massarenti, 6G,
www.borsarionline.it.

*Fateci dunque sperimentare,
fateci rimanere saldi ai miei progetti.*

Henrik Ibsen

- per riavvicinarsi ad Ibsen... bisogna avere un'anima eroica.
- le rappresentazioni teatrali non sono interpretazioni, come si dice e crede, ma variazioni: ossia creazioni di nuove opere d'arte. L'interpretazione di un dramma è, dunque, un'opera d'approssimazione.
- ogni generazione s'accosta in modo nuovo ai capolavori dell'età passate; e così comunica ad essi una sorta di immortalità in movimento.
- talvolta in Ibsen riecheggia la tecnica del teatro di Dumas. Ma ambedue creano nel senso di superamento e di perfezionamento, svolgendo, da ciò che è dato, ciò che è nuovo e ancora impreveduto.
- ma ad Ibsen poeta chiediamo sensatamente, come ad ogni altro artista, favole, fantasie, non ragionamenti.
- nel primo atto Hedda entra per terza in scena, nel secondo la vediamo svagata giocare con le pistole, nel terzo dormire sul divano in attesa del rientro degli uomini dall'orgia notturna e nel quarto agitarsi inquieta.
- Lovborg uscirà dal dramma alla fine del terzo atto per non rientrarvi più divenendo oggetto di verbali di polizia e di pettegolezzi della demeure.
- ...in un'epoca in cui Nora e la signora Alving consumano la loro giovinezza in accanite lotte per la conquista della verità vediamo Hedda passare i pomeriggi seduta sul divano d'angolo in compagnia di Lovborg.
- il personaggio è luogo indefinitamente rinnovabile di produzione di senso.
- se qualcuno cresce troppo, se avanza pericolosamente verso il proscenio, dovrà inevitabilmente essere smontato, ridimensionato, altrimenti sarà espulso.
- Hedda: Poveri noi, siamo inondati di sole!
- Brak: Coraggio!
- Hedda: Ah sì! Averne!
- Hedda: Non avete nulla in cui vi possa aiutare?

- Tesman: No assolutamente nulla non ti preoccupare.
- ogni volta che le persone ibseniane devono raccontare l'antefatto, la verità segreta, cioè devono esprimere, come abbiamo visto, il giudizio sull'altro e la loro vita, si siedono una accanto all'altra fan preludio al loro racconto. È proprio qui in questo "siediti qui accanto a me" il centro del dramma delle persone ibseniane.
- Hedda si annoia non solo per il marito ma anche per la forma drammaturgica in cui è costretta a muoversi.
- Hilde: Come è stupido... come è assurdo che non si possa stendere la mano per cogliere la propria felicità.
- delle energie misteriose estraggono dall'uomo la sua essenza, lo costringono all'essenzialità; il processo tragico si svolge attraverso un manifestarsi sempre maggiore di questo unico essere.
- l'attore che conosce la qualità del suo stare solo, come umano, in una grande vastità desertica o in qualunque altra vastità naturale e sa trasportare quella identica qualità dello stare anche in una zona molto affollata come un centro abitato, possiamo pensare che sia un super-attore.
- *Casa di bambola* ed *Hedda Gabler* si svolgono in case situate all'interno del centro abitato, ma qui lo spazio si movimenta all'interno e i rapporti dentro/fuori, interno/esterno passano attraverso i personaggi.
- in *Hedda Gabler* lo spostamento di mobili fa allargare e dilatare lo spazio di Tesman, mentre restringe quello di Hedda.
- l'attore che impersonava Hilmar secondo gli ordini del regista doveva recitare senza trucco e con i suoi propri capelli. Lo fece, ma non senza protestare.
- il titolo ideale per me sarebbe quello che esprime l'innocenza (o colpevolezza) finale di tutti quanti nel nuocersi. Perché in fondo nella commedia hanno ragione tutti, locché segue spessissimo nella vita.
- che Ibsen abbia lasciato in me una impressione

profondissima ed abbia in parte modificato il mio concetto dell'opera scenica, è vero: ma non è meno vero che né vorrei, né saprei piegare il mio ingegno alle sue forme, né ragionare in luogo di rappresentare.

Parole di: Franco Antonicelli, Silvio D'amico, Berit Erbe, Anatole France, Giuseppe Giacosa, Piero Gobetti, Henrik Ibsen, Georgy Lukács, Thomas Mann, Lou Andreas Salomé, Paolo Puppa, Daniela Quarta, Scipio Slataper e Teatrino Clandestino.

Teatro in video

Le bourgeois gentilhomme

di Martin Fraudreau

dallo spettacolo omonimo di Le Poème Harmonique

regia teatrale Benjamin Lazar

coreografia Cécile Rousset

produzione Amiral Lda, Alpha, Arte

Francia 2005, 210'

distribuzione Amiral Lda

Nel generale ritorno oltralpe alla musica francese del Seicento, Le Poème Harmonique propone un'acclamatissima e pluripremiata versione iperfilologica de *Il borghese gentiluomo*. Nelle ambientazioni di Versailles, con un *décor* presentato a lume di candela, esplodono le trame farsesche di Monsieur Jourdain, che sarebbe disponibile a far sposare la propria figlia anche a un turco, purché diventi nobile. Il regista Martin Fraudreau, che ha all'attivo anche *Les fils de Molière et Lully*, punta su una chiave di farsa.

Harold Pinter



Harold Pinter: Art, Truth and Politics

di Illuminations Tv

con David Hare e Harold Pinter

produzione Illuminations Tv

Regno Unito 2006, 49'44"

distribuzione Illuminations Tv

Harold Pinter celebrato dal Premio Nobel nello scorso autunno, ha un ruolo importante nel canone della drammaturgia novecentesca, anche se le sue ultime produzioni hanno suscitato numerose critiche ed in specie nel suo paese di origine. Questo video riproduce il discorso di accettazione per il Premio Nobel intitolato *Arte, verità e politica*, registrato in uno studio televisivo per le condizioni di salute dello scrittore, che non abbandona la propria battaglia politica.

Au quart de tour



Au quart de tour

regia di Antonin de Bemels
musica Rob(u)rang
fotografia Antonin de Bemels
montaggio Antonin de Bemels
con Bruno Marin
produttore Catherine Simon
produzione Quoi d'Autre asbl,
con il supporto di
Ministère de la Communauté Française de Belgique,
Service des Arts Plastiques

Belgio 2004, 7'7"
distribuzione Argos

Grazie al montaggio musicale tipico dello stile frammentario e stroboscopico di Antonin de Bemels, un uomo sembra avanzare a passo febbrile ma i suoi piedi sono fissati al suolo e il suo corpo è l'unico paesaggio visibile.

Antonin de Bemels, classe 1975, combina vari media e generi in un linguaggio personalissimo. Insieme al coreografo americano Bud Blumenthal, ha realizzato tre film videocoreografici nei quali ha sperimentato la tecnica dello scrubbing, una manipolazione dell'immagine simile allo scratching praticato dai deejay, eseguita dal vivo come un veejay. Suoi lavori sono stati premiati alla Audio-visual Creative Fair di Bruxelles, a Springdance Cinema di Utrecht e al Grand Prix International Video Danse di Parigi.

Blush



Blush

regia di Wim Vandekeybus
coreografia Wim Vandekeybus & Ultima Vez
fotografia Lieven Van Baelen
musica originale David Eugene Edwards
montaggio Dieter Diependaele
suono Charo Calvo
supervisore del suono Benjamin Dandoy
costumi Isabelle Lhoas
dialoghi Peter Verhelst, Ultima Vez
con Laura Aris Avarez, Elena Fokina, Jozef Fruček,
Ina Geerts, Robert M. Hayden,
Germán Jauregui Allue, Linda Kapetanea,
Thi-Mai Nguyen, Thomas Steyaert, Wim Vandekeybus,
con la partecipazione di
David Eugene Edwards and Woven Hand
produzione Bart Van Langendonck,
Ellen De Waele (CCCCP),
coproduzione Emilie Blézat, Sciapode (France)
Ultima Vez
con il sostegno di Vaf, Cnc, Collectivité territoriale
de Corse, Adami, Le Fresnoy, Studio national des
arts contemporains France 3 Corse, Telessonne,
Image Plus

Belgio 2005, 52'
distribuzione Cccc

Blush esplora le foreste del mito, le pulsioni in conflitto, l'immaginario, là dove il corpo ha le sue ragioni che la ragione non conosce. Attra-

zioni e scontri, repulsioni e relazioni si intrecciano dove paure e desideri prendono i tratti di metamorfosi animali. Di Orfeo ed Euridice...

Viaggio in bilico tra i paesaggi paradisiaci della Corsica e i bassifondi di Bruxelles, accompagnato dalle musiche di David Eugene Edwards, *Blush* è ispirato allo spettacolo omonimo presentato dalla compagnia Ultima Vez nel 2002.

Quale nuova lettura del mito di Orfeo ci possiamo aspettare da un coreografo/artista? Un'opera unica incentrata sulla figura di Euridice in cui fiction e danza si intrecciano per creare un balletto su amore e morte su un tappeto sonoro di chitarre elettriche. Di natura sperimentale, *Blush* non si rivolge ovviamente al grande pubblico. Ma dato che si parla di danza contemporanea, perché non parlare di cinema contemporaneo a proposito di questo grande film? *Blush* prende le distanze dalle consuete strutture narrative per raccontare un viaggio all'inferno evocato dal succedersi di flash viscerali capaci di suscitare emozioni che il cinema tradizionale non sa più dare da tempo. I danzatori mischiano passioni tribali e sensualità assoluta in scene che fanno invidia al Lars Von Trier di *Idioti*.

Alex Masson, *Blush*, in "Score", 5 novembre 2005

Wim Vandekeybus debutta come coreografo nel 1987 con *What the body does not Remember*. Da allora ha creato circa venti spettacoli, conquistando un posto di rilievo tra gli innovatori più radicali della scena coreografica europea. Fin dal 1990, il cinema è sia parte integrante dei suoi spettacoli sia un mezzo d'espressione autonomo, come testimoniano i numerosi premi ricevuti in varie manifestazioni (Prague d'Or, Montreal Festival du Film sur l'art, IMZ Dance Screen Award, ecc...). La sua filmografia comprende *Roseland* (1990), *La Mentira* (1992), *Elba and Federico* (1993), *Blissful Union* (1996), *The Last Words* (1999) e *In Spite of Wishing and Wanting* (2001). Attualmente Wim Vandekeybus sta lavorando al suo primo film di pura fiction, *Little Bear*.

Ma Mère L'Oye



Ma Mère L'Oye

regia di Thierry De Mey
 musica Maurice Ravel
 fotografia Aliocha Van Der Avoort
 e Thierry De Mey
 suono Frédéric De Molder, Boris Van Der Avoort
 montaggio Boris Van Der Avoort e Isabelle Boyer
 con Iris Bouche, Tijen Lawton, Cristian Duarte,
 Shani Granot, Pascale Gigon, Marion Levy,
 Manuela Rastaldi, Samir Akika, Annabelle Chambon,
 Cédric Charron, Erna Omarsdottir,
 Sidi Larbi Cherkaoui, Damien Jalet,
 Anne Teresa De Keersmaecker, Jonathan Burrows,
 Lieve Meeussen, Kate Mc Intosh, Rebecca Murgi,
 Ugo Dehaes, Thomas Hauert, Mia Lauwrence,
 Sarah Chase, Michèle Anne De Mey,
 Mauro Paccagnella, Etienne Guilloteau,
 Charlotte Vanden Eynde, Katharina Rettenwander,
 Igor Paszkiewicz
 produttore Erik Gobin
 produzione Eroica productions / Zdf Arte

Belgio 2004, 28'
 distribuzione Eroica productions

La ricchezza orchestrale del balletto di Maurice Ravel è distillata in episodi ispirati alle fiabe di Perrault. Il materiale coreografico è stato prodotto dai danzatori-coreografi (tra i quali troviamo grandi figure della danza contemporanea) invitati a scegliere un personaggio fiabesco e a

creare una sequenza danzata sullo sfondo di una foresta dove si succedono assoli, duetti e scene d'insieme in cui le figure compaiono improvvisamente dal nulla, fendono l'acqua e precipitano dagli alberi. Il mondo vegetale è qui uno stimolo determinante per individuare un'originale qualità di movimento di fronte alla macchina da presa. Il montaggio si avvale di differenti formati, passando dallo schermo intero allo schermo bipartito, tripartito o frazionato in numerose immagini per collegare la danza ai motivi musicali e alle peculiarità orchestrali.

Ma Mère L'Oye ha vinto il primo premio al XIII festival internazionale di videodanza "Il coreografo elettronico" con la seguente motivazione: "Siamo di fronte a un'opera che porta a maturazione tutti gli elementi sia del linguaggio videografico che della danza, in una sintesi in cui trovano espressione le componenti proprie della danza anche in continuità con la tradizione classica: la musica di Ravel, il soggetto tratto dalle fiabe di Perrault e lo spazio, che nel video è il paesaggio di una foresta scelta come affascinante ambientazione naturale per le coreografie. La composizione videografica, con i suoi tritici, doppi schermi, evidenziazioni di particolari del corpo o della natura, il trattamento del registro cromatico, mira a fondere i motivi musicali con l'espressività dei corpi, senza diventare puro effetto visivo o esibizione tecnologica. L'opera esprime con potenza un sentimento di indiscernibilità fra il pulsare della vita nel mondo animale, vegetale e l'interiorità dell'essere umano".

Thierry De Mey è compositore e regista cinematografico. La sua musica è stata interpretata da diverse formazioni, in particolare il Quartetto Arditti, lo Hilliard Ensemble, la London Sinfonietta e l'Orchestra sinfonica di Lille. Ha composto molte pièce per i gruppi Maximalist! e Ictus, di cui è stato cofondatore. Interlocutore privilegiato di numerosi coreografi belgi, Thierry De Mey ha

scritto le partiture musicali di numerosi spettacoli di danza di cui ha anche realizzato la versione filmica, collaborando con Anne Teresa De Keersmaeker, Wim Vandekeybus e sua sorella Michèle Anne De Mey. Ha realizzato una decina di film – tra i quali *Rosas danst Rosas* (1997), *Floréal* (1993), *Love Sonnets* (1994), *Tippeke* (1996), *55 barbes bleues* (1999), *Musiques de tables* (1999), *21 Études à danser* (1999), *Fase* (2002) – ricevendo numerosi premi e riconoscimenti a livello internazionale.

A day at the office



A Day at the Office: The Baby Shower, The Clockwatcher, The Custodian, The Gymnast, The Runner

regia di Robert DeLeskie
 coreografia Sylvie Bouchard, David Danzon
 musica Lance Neveu
 adattamento David Danzon e Robert DeLeskie
 da *Nuit Blanche* di Corpus Dance Group
 fotografia D. Gregor Hagey
 scenografia Rui Santos
 costumi Nadia Sabina Pannozzo
 con Sylvie Bouchard, Marie-Josée Chartier,
 Micheal Dufays, Amy Hampton, Ray Hogg,
 Keiko Ninomiya, Louis Laberge-Côté,
 Lincoln Shand, William Yong
 e con David Danzon, Sheila Kaminski, Grant Tilly,
 Trevor Mann
 produttore Kate Kung
 direttore esecutivo per BRAVO!Fact Judy Gladstone
 produzione One Plus One Films Inc.,
 Canadian Broadcasting Corporation, Bravo!FACT
 supportato da Bravo! NewStyleArtsChannel,
 con la partecipazione di Canada Council for the Arts,
 Ontario Arts Council

Canada, Ontario 2006, 21'53"
 distribuzione CBC

Durante una tipica giornata lavorativa, le segrete paure, aspirazioni e desideri di quattro impiegati prendono il volo sulle ali della fantasia. Pas-

sate le cinque del pomeriggio niente sarà come prima. Tratto dallo spettacolo *Nuit Blanche* della compagnia di danza Corpus, *A Day at the Office* intreccia la narrazione silenziosa con la danza, la clownwerie e il teatro di movimento in una divertente e irriverente esplorazione del mondo immaginario nascosto dietro la superficie della vita quotidiana.

Così un impiegato caffeinomane corre una maratona in ufficio combattendo per rimanere in testa alla gara, una receptionist annoiata si dedica a un'animata sequenza di esercizi ginnici in mezzo all'atrio, una manager malinconica danza un duetto agrodolce con una collega incinta e la aiuta a partorire, un contabile con l'occhio fisso all'orologio immagina che i suoi colleghi siano robot giocattolo e si tuffa in un tiro a segno, una custode negletta diventa la star di un numero musicale tutto suo.

Robert DeLeskie si è laureato alla York University in produzione cinematografica e alla Concordia University in uso dei media. Nel 2005 è stato selezionato per partecipare al Toronto International Film Festival's Talent Lab, un'iniziativa dedicata alla specializzazione di giovani registi emergenti. Tra le sue opere più recenti *Ghosts*, ricco di suspense, e l'acclamato corto *Peep Show* (Bravo! CBC; Cinedans Audience Award; Palm Springs International Short Film Festival; Toronto Worldwide Short Film Festival) realizzato con la compagnia Corpus. Tra breve uscirà la commedia *Citizen Duane* di cui Robert DeLeskie è cosceneggiatore.



Adéla

Adéla

regia di Jocelyn Barnabé
 coreografia José Navas
 musica Michel Smith
 sceneggiatura Francis Delfour
 da un'idea originale di José Navas
 e Jocelyn Barnabé
 fotografia Claude Benoit
 montaggio Sylvain Lebel
 scene Jean Bard
 costumi Katka Hubacek
 con Margie Gillis, Jamie Wright, Johanna Bienaise,
 Marie-Eve Carrière, Hannah Lagerway,
 Ami Shulman, Magali Stoll, Guy Germain,
 Fabienne Colas, Mathilde Fortier, Megan Darcy,
 Éléonore Kurti
 produzione Amérimage-Spectra Inc.
 con la partecipazione di Canadian Television Fund,
 Québec Film and Television Tax Credit,
 The Canadian Film or Video Production Tax Credit,
 Dance on Screen Production Fund (Pilot Program),
 Canada Council for the Arts,
 in associazione con
 Canadian Broadcasting Corporation, Artv

Canada, Quebec 2005, 36'37"
 distribuzione CBC

Risa, un'attrice cinquantenne, si sente responsabile dell'incendio che ha devastato la sua casa e ucciso sua figlia Adéla. In quella notte ter-

ribile Risa ha perso non solo sua figlia ma tutto il suo passato. Anche se la sua carriera procede bene, Risa si isola ogni giorno di più trovando nella solitudine la sua unica consolazione. Impercettibilmente il confine tra sogno e realtà si sfalda e Risa si trova preda di memorie che la conducono in un mondo immaginario in cui ritrova la figlia perduta in un percorso a ritroso grazie al quale ritrova la pace.

Nato a Quebec City nel 1957, Jocelyn Barnabé ha studiato antropologia, comunicazione, cinema e musica all'università. Ha realizzato per la televisione programmi culturali, musicali, varietà, gala e documentari. Di recente ha diretto diversi servizi per *Les Beaux Dimanches*, il programma culturale in lingua francese della Cbc. Nel 1999 ha completato *Chronique de fin de millenaire* (vincitore di tre Gemeaux Awards nel 2000), un progetto televisivo complesso e ambizioso che cerca di tracciare un itinerario nella cultura di fine millennio attraverso interviste raccolte in tutto il mondo. Ha diretto anche *Music from the Red Violin* (nomination per un Emmy nel 2001), nel quale la Montreal Symphony Orchestra, diretta da Charles Dutoit, interpreta con vibrante intensità la musica del film omonimo di Francois Girard con la partecipazione di alcuni tra i più grandi artisti quebecchesi.

The Score



The Score

regia di Kim Collier

in collaborazione con Kevin Kerr e Jonathon Young

coreografia Crystal Pite

musica Peter Allen

sceneggiatura Kim Collier, Kevin Kerr,

Jonathon Young, David Hudgins

fotografia Brian Johnson

montaggio Michael John Bateman

scene Matthew Budgeon

costumi Sheila White

con Jane Perry, Jonathon Young, JR Bourne,

Kevin McNulty, Lois Anderson, Diana Coatsworth,

Alessandro Juliani, Tom Butler, Suleka Matthew

produttore Leah Mallen, Trish Dolman

produzione Nuclear Family Productions Inc.

Canadian Broadcasting Corporation,

con la partecipazione di

Canadian Television Fund, Genome Canada,

The Canadian Film or Video Production Tax Credit,

CanWest Western Independent Producers Fund,

British Columbia Film,

Province of British Columbia Film Incentive BC,

Rogers Telefund

Canada British Columbia 2005, 84'

distribuzione CBC

The Score, diretto da Kim Collier al suo debutto cinematografico, racconta la storia di una genetista che mentre cerca di isolare un gene che

causa una forma di cancro vede la sua carriera e la sua vita minacciate dalla malattia. Il film, nato dalla collaborazione tra il mondo della scienza e quello dello spettacolo, porta sullo schermo una pièce commissionata nel 2000 da Michael Hayden, direttore del Vancouver's Centre for Molecular Medicine and Therapeutics (CMMT) e realizzata dall'Electric Company Theatre.

The Score sviluppa temi che toccano direttamente le questioni etiche legate alla ricerca scientifica, traducendo in un linguaggio alla portata di tutti i problemi più discussi dalla comunità scientifica internazionale.



Damen und Herren

Damen und Herren ab 65

regia di Lilo Mangelsdorff
 con estratti da *Kontaktthof* di Pina Bausch
 fotografia Sophie Maintigneux
 suono Annegret Fricke
 montaggio Eva Voosen, Lilo Mangelsdorff
 produzione Cinetix GmbH im Auftrag des NDR
 2002

Germania 2002, 67'

distribuzione Lilo Mangelsdorff

Cercasi donne e uomini sopra i 65 anni... Iniziava così un piccolo annuncio pubblicato su un giornale locale a Wuppertal nel 1998. Pina Bausch aveva deciso di allestire una versione di *Kontaktthof* (andato in scena per la prima volta nel 1978 con i danzatori del Tanztheater) interpretata da anziani non professionisti. Risposero all'annuncio più di centocinquanta persone, tra le quali ne furono selezionate venticinque. Le prove sono durate più di un anno, con i danzatori della prima edizione impegnati a insegnare ai nuovi protagonisti movimenti, gesti e pose. Lo spettacolo ha debuttato a Wuppertal nel gennaio 2000 ma le prove sono proseguite di riprese in ripresa per le numerose tournée. *Damen und Herren ab 65* mostra l'anziana troupe durante gli spettacoli ma anche durante le prove, documentando come un gruppo di pensionati possa trovare nuovi stimoli in un campo in

cui di solito a trentacinque anni si è già troppo vecchi. Le esperienze di vite intere nutrono lo spettacolo conferendogli un sapore unico.

Damen und Herren ab 65 ha vinto il premio della critica cinematografica tedesca come miglior documentario nel 2004 e il premio della giuria al Dance on Camera Festival 2004.

Nonostante siano arrivati circa due anni dopo il debutto della pièce, Lilo Mangelsdorff e la sua troupe televisiva sono riusciti a ricostruire abilmente il processo di allestimento dello spettacolo di Pina Bausch. I settuagenari attori/danzatori raccontano di essersi trovati a fare i conti con una disciplina che gli era completamente estranea, difficile da imparare, che richiede uno strenuo allenamento fisico (lo spettacolo dura circa tre ore). All'inizio le prove hanno messo in crisi immagini consolidate: ex capi d'azienda hanno dovuto ingoiare critiche su critiche, ma – come emerge dalle interviste – non appena sono riusciti a padroneggiare il lavoro hanno cominciato a sentirsi arricchiti. Tecnicamente ben girato, il film si avvale in particolare della fotografia di Sophie Maintigneux, brillante nel restituire sullo schermo la coreografia di Pina Bausch.

Ronnie Scheib, in "Variety", 1 marzo 2004

Lilo Mangelsdorff è nata a Francoforte. Ha studiato pedagogia, psicologia, sociologia e comunicazione visiva. Ha lavorato come montatrice per televisioni e studi privati e ha diretto uno studio di produzione televisiva. Dal 1992 al 1995 ha insegnato video e media interattivi alla Kunsthochschule für Medien di Colonia. Dal 1983 dirige Cinetix, che realizza produzioni media, progetti web, installazioni interattive, video e film. Tra le sue opere *Zwischen zwei Städten* (1984), *Viva aviS* (1985), *Happy and...* (1989), *Once there was a dog* (1994), *Das sind wir* (1995), *Der Bebuquin. Rendezvous mit Carl Einstein* (2000).



Dido and Aeneas

Dido and Aeneas

regia di Peter Schönhofer
 dallo spettacolo omonimo di Sasha Waltz
 musica Henry Purcell
 libretto Nahum Tate
 coreografia Sasha Waltz
 direzione musicale Attilio Cremonesi
 scene Thomas Schenk, Sasha Waltz
 costumi Christine Birkle
 con Aurore Ugolin, Reuben Willcox, Deborah York,
 Fabrice Mantegna, Céline Ricci,
 Eberhard Francesco Lorenz, Michael Bennett
 Akademie für Alte Musik Berlin
 Vocalconsort Berlin
 Sasha Waltz & Guests
 fotografia Volker Schmidt
 suono Andreas Kremer
 montaggio Georges Henry
 produttore Christian Schwalbe
 produttore esecutivo Wolfgang Bergmann,
 Dieter Schneider
 produzione Zdf in collaborazione con Arte
 in coproduzione con ZdfTheaterkanal
 e Sasha Waltz & Guests

Germania 2005, 105'
 distribuzione Zdf

Opera o balletto? *Dido and Aeneas* di Sasha Waltz si sviluppa in bilico tra musica e danza. Insieme a dodici danzatori della sua compagnia e

a cinquantun musicisti, la coreografa berlinese, al suo debutto come regista d'opera, mette in scena una storia d'amore e morte che inizia in un grande acquario cercando di innovare il teatro musicale attraverso la danza.

Lo spettacolo è stato ripreso alla Staatsoper Unter den Linden di Berlino nel febbraio 2005.

“Come è noto la *Dido and Aeneas* di Purcell ci è stata tramandata in una tarda versione spuria e lacunosa. La nuova produzione della Staatsoper Unter den Linden di Berlino mira a offrire una versione coreografica moderna dell'opera ricostruendo l'azione drammatica presumibilmente originale. La commistione tra musica barocca e danza moderna è riuscita alla perfezione. Merito delle splendide coreografie di Sasha Waltz che non si limitano alle sole musiche di danza, ma accompagnano l'intera vicenda amalgamando coro e corpo di ballo e sdoppiando sulla scena i personaggi, rappresentati sia da cantanti sia da ballerini. Notevole la coreografia subacquea del prologo, con i ballerini immersi in un'enorme vasca trasparente.”

Pietro Cavallotti, *Didone danza*, in “Il giornale della musica”, febbraio 2005

Kathakali

Kalamandalam Ramankutty Nair

regia di Adoor Gopalakrishnan
sceneggiatura Adoor Gopalakrishnan
fotografia Mj Radhakrishnan
montaggio B Ajithkumar
scene Rajasekharan
con Kalamandalam Ramankutty Nair,
Kalamandalam Gopi,
Kalamandalam Vasu Pisharody,
Kottakal Sivaraman
produzione Sangeet Natak Akademi

India 2005, 73'

distribuzione Sangeet Natak Akademi

Il protagonista di questo documentario, Kalamandalam Ramankutty Nair, è forse il più grande interprete vivente di Kathakali, antica danza tipica dell'India del sud. Adoor Gopalakrishnan, regista del film, ripercorre tutta la vita del grande danzatore ottantenne, dall'apprendistato fino ai grandi successi che hanno reso Nair uno degli artisti più amati del Kerala. Alla narrazione si intrecciano i paesaggi e le architetture di Vellinazhi, villaggio nativo del protagonista, riprese delle lunghe sedute di trucco e degli esercizi preparatori eseguiti dai giovani allievi, senza dimenticare alcune suggestive sequenze tratte dagli spettacoli di Kathakali.

Adoor Gopalakrishnan è nato in Kerala nel 1941 da una famiglia di artisti del Kathakali, disciplina con cui si è misurato fin dall'età di otto anni e per la quale ha scritto o prodotto circa venti spettacoli. Nel 1965 si è diplomato al Pune Film & Tv Institute in regia e sceneggiatura. Ha cofondato il Chitralakha Film Collective e ha realizzato fiction e documentari incentrati sulle condizioni politiche e sociali del Kerala, come *Rat Trap*, vincitore del bfi's Sutherland Trophy nel 1981. *Kalamandalam Ramankutty Nair* è il suo terzo documentario dedicato a un artista di Kathakali dopo *Guru Chennannur* (1974) e *Kalamandalam Gopi* (1999).

Taut

regia Charlotte Darbyshire
coreografia Charlotte Darbyshire
colonna sonora Kathryn Locke
fotografia Natasha Braier
con Kaz Langley
produzione Apt Television Studios, London
commissionato da Slotart, Channel 4

Regno Unito 2005, 3'

Taut è una breve celebrazione del corpo: cattura la bellezza, il potere e la fragilità che accompagnano ogni lotta individuale.

Charlotte Darbyshire ha fatto parte della CandoCo Dance Company dal 1994 al 1999. Ha danzato in lavori di Siobhan Davies, Emilyn Claid, Adam Benjamin, Guilherme Bothelo, Annabel Arden e Jos Houben del Théâtre du Complicité e ha contribuito allo sviluppo del loro Education Programme integrato. Ha lavorato anche per Ricochet, Carol Brown, Aletta Collins, Company Q e Company Pyke. È stata coreografa assistente di Alison Murry per il film *Mouth to Mouth* e ha vinto un premio a The Place per *Taut*, suo primo film breve commissionato da Channel 4. Insegna anatomia esperienziale, coreografia e performance al Laban. Conduce un corso su danza e disabilità alla London School of Contemporary Dance e insegna Pilates a studenti disabili alla CandoCo Foundation.



The Cost of Living

regia di Lloyd Newson
 coreografia Lloyd Newson
 musica Nick Hooper, Paul Charlier, Jonathan Cooper
 fotografia Cameron Barnett
 montaggio Stuart Briggs
 con Jose Maria Alves, Robin Dingemans,
 Tom Hodgson, Eddie Kay, Tanja Liedtke,
 Eddie Nixon, Kareena Oates, Rowan Thorpe,
 David Toole, Vivien Wood
 produttore Nikki Weston
 produzione DV8 Films for Channel 4 Television

Regno Unito 2004, 35'
 distribuzione DV8

David e Eddie sono artisti di strada in lotta per la loro vita quotidiana in una località di mare. *The Cost of Living* ce li mostra mentre lavorano, discutono, fanno i conti con i sentimenti e si confidano con gli amici. In bilico tra danza e narrazione, il film racconta come giudichiamo noi stessi e gli altri attraverso l'intrecciarsi di parole e movimenti. Come ogni lavoro dei DV8, *The Cost of Living* – vincitore del VideoDance Festival di Ate- ne e del Moving Pictures Festival di Toronto nel 2004, del Prix Italia e di Dance on Camera nel 2005 – è allo stesso tempo radicale e accessibile, rivolto a un pubblico più ampio possibile.

“Il film è girato nel Norfolk, perlopiù a Brighton

su un molo affacciato sull'oceano, dentro e intorno a squallidi condomini e lungo la spiaggia. Ne sono protagonisti alcuni artisti di strada: clown, danzatori, una virtuosa di hula-hoop, un uomo senza gambe. Ogni personaggio è tratteggiato lucidamente attraverso dialoghi e sequenze di danza. L'attenzione si concentra in particolare sull'uomo, rudemente e ossessivamente esplicito, che vive con l'uomo senza gambe, e sullo spasmante, alto e rasato a zero, della tatuata virtuosa di hula-hoop. Ne emerge il ritratto di un'umanità emarginata in cerca di amore e amicizia.”

John Rockwell, *No Pretenses From a Provocative Band of Circus Performers*, in “The New York Times”, 25 gennaio 2005

Lloyd Newson, direttore artistico della compagnia DV8 Physical Theatre dal 1986, è uno dei protagonisti della danza contemporanea europea. La creazione di nuove forme si accompagna nei suoi lavori a un attento sguardo sulla società in cui si intrecciano etica ed estetica. Newson ha firmato quindici spettacoli teatrali e quattro film, aggiudicandosi prestigiosi premi internazionali. Dopo gli studi in psicologia ha frequentato la London Contemporary Dance School e ha collaborato con molti coreografi importanti prima di fondare la compagnia DV8. Nella sua carriera ha ricevuto commissioni dall'Olympic Arts Festival di Sydney e dalla Tate Modern, realizzando film per la Bbc e Channel 4.

Stationary Dances

una selezione di recenti film di danza dal Regno Unito
a cura di Miranda Pennell



Double Edge

Double Edge

regia di Sue Smith
coreografia Sue Smith, Kuldip Singh-Barmi,
David Toole
fotografia Rozwitha Cheshier
montaggio Rozwitha Cheshier
suono Eduardo Miranda, Rozwitha Cheshier,
Sue Smith
con Kuldip Singh-Barmi, David Toole
2005, 3'30"

Double Edge è un groviglio ritmico di movimenti che scorrono in bilico tra paesaggi aperti e una giocosa intimità. Il montaggio veloce e la fluidità dei movimenti creano una tessitura frammentaria che ricomponne le tensioni tra due figure maschili – Kuldip Singh-Barmi (CandoCo, Kompany Malakhi) e David Toole (CandoCo, DV8) – alla ricerca di un equilibrio. La colonna sonora intreccia gli aromi urbani tipici di Eduardo Miranda a suoni ripresi in diretta. Sue Smith è al suo debutto nella regia.



Fisticuffs

Fisticuffs

regia di Miranda Pennell
coreografia Patrick Duval, montaggio John Smith
suono John Smith, con Paul Benzing, Ian Bourn,
Terry Kvasnik, Clare McKenna, Edward Marsden,
Adrian Ross-Jones, Kevin Rowntree, Johnny S'
e gli Urban Country Stompers
2004, 11'

Un tipo cammina in un pub... Sei attori si conquistano a pugni e a calci la loro strada per il selvaggio West in una fabbrica di bibite nella parte est di Londra. Il rituale della rissa nel saloon viene ricreato in un club di operai londinesi. Emerge così una violenza che non lascia segni, come se i corpi degli attori fossero di gomma, invulnerabili come quelli dei protagonisti dei telefilm western che hanno ispirato *Fisticuffs*.

Miranda Pennell ha studiato come danzatrice al Martha Graham Centre a New York e alla Sndd di Amsterdam prima di cominciare a fare cinema. Ha diretto pubblicità per la televisione, ha creato coreografie per il teatro e insegna cinema ai coreografi. I suoi film sono trasmessi in Gran Bretagna (da Bbc e Channel 4) e in molti altri paesi. Vincitrice di numerosi premi, Miranda Pennell ha diretto tra gli altri *Tattoo* (2001) *Human Radio* (2001-2) *Magnetic North* (2003) *Fisticuffs* (2004) *You Made Me Love You* (2005). Vive e lavora a Londra.



Gold

Gold

regia di Rachel Davies
 coreografia Hanna Gillgren
 fotografia Natasha Braier
 musica Tom Gilleron
 suono Andy Cowton
 montaggio Nick Fenton
 con Amy Tarrant e Jessica Brough
 produzione Polly Nash - Spectacle Prods
 2004, 10'

Due giovani ginnaste olimpioniche danzano nella loro palestra. Girato in un sobborgo di Londra, *Gold* crea un mondo surreale e sensuale in cui la celebrazione del movimento e dell'energia evoca la promessa di libertà e il potere dell'adrenalina legati al periodo dell'adolescenza.

Rachel Davies realizza film e video da quindici anni, usando viaggi ed esperienze personali come punto di partenza per il proprio lavoro. Collabora spesso con altri artisti. Le sue opere indagano la condizione umana mettendo in discussione i generi che attraversano con un tocco passionale, emotivo, a volte malinconico. Ha diretto numerosi film brevi per Channel 4 collaborando con poeti, danzatori, musicisti e performer; programmi educativi per Bbc 2 e vari contributi filmati per il teatro e la danza. Vincitrice di numerosi premi tra cui Dance Screen 2005.



Nascent

Nascent

regia di Gina Czarnecki
 musica Christian Fennesz
 con Australian Dance Theatre e Christian Fennesz
 prodotto da Forma e Australian Dance Theatre
 commissionato da Forma e Adelaide Film Festival
 2005, 9'

Nascent è un viaggio viscerale nell'essere, un film e un'installazione, forma ibrida tra arte visiva, tecnologia sperimentale e danza. I materiali grezzi provenienti dalle improvvisazioni dei danzatori dell'Australian Dance Theatre vengono elaborati attraverso sofisticate tecniche compositive in fase di post produzione. Le immagini formano una struttura complessa e fortemente ritmica ottenuta grazie alla distorsione dei dati di partenza. I gesti e i corpi dei danzatori vengono isolati e trasformati in frammenti mutanti che si scompongono e ricompongono freneticamente. Un montaggio subliminale intreccia a queste immagini le apparizioni fulminee di organi interni che evocano altre strutture astratte. La partitura elettronica di Christian Fennesz riecheggia l'approccio di Gina Czarnecki all'immagine concorrendo alla definizione del montaggio.

Gina Czarnecki campionessa, crea e riprocesa immagini e suoni secondo un'estetica personalissima.

ma. Il suo lavoro è incentrato sugli aspetti fisici, biologici e psicologici dell'umano. Di recente il suo interesse si è rivolto in particolare agli aspetti etici e culturali connessi al progresso scientifico e tecnologico nel campo dell'ingegneria genetica. Nel 2002 ha vinto il prestigioso Creative Scotland Award con l'installazione interattiva *Silvers Alter*, presentata anche al Natural History Museum di Londra. *Nascent* si è aggiudicato il titolo di Best Dance Film agli Australian Dance Awards 2005.

Stationary Music



Stationary Music

regia di Jayne Parker
musica Stefan Wolpe
pianista Katharina Wolpe
fotografia Belinda Parsons
riprese Kristen Priebe, suono John Anderton
con James Sweetbaum
produttore Sally Thomas
produzione Maya Vision International
2005, 15'
distribuzione Lux

Stationary Music è il titolo del primo movimento della *Sonata 1* composta da Stefan Wolpe nel 1925. La sonata è introdotta ed eseguita dalla figlia del compositore, Katharina Wolpe.

after the fire what Shall we do?
"firsT
onE step;
aF ter
thAt,
aNOther!"
We're
alOne
the music is difficuL t
to Play.
wE must work at it.

In Memoriam S.W., acrostico di John Cage

The Incomplete Autobiography



The Incomplete Autobiography

regia di Rajyashree Ramamurthi
coreografia Rajyashree Ramamurthi
con Rajyashree Ramamurthi
produzione South East Dance
2004, 4'

The Incomplete Autobiography invita lo spettatore a entrare nel mondo intimo e idiosincratico dell'infanzia. Ne è protagonista una donna indiana che rievoca le sue prime percezioni del mondo circostante. Memoria e identità sono i temi centrali di un viaggio a ritroso nel tempo alla ricerca dei dettagli necessari a definire un'essenza che sfugge proprio nel momento in cui sembra lasciarsi afferrare.

Rajyashree Ramamurthi lavora come coreografa indipendente e insegna danza Odissi. Nei suoi spettacoli convivono diverse forme d'arte. Ha vinto il premio di produzione a Dance on Screen 2004.

Tra La La



Tra La La

regia di Magali Charrier
regia teatrale Magali Charrier e Viv Moore
coreografia Magali Charrier
musica Jules Maxwell
animazione Magali Charrier
montaggio Magali Charrier
costumi Dar Higden
con Allison Rees-Cummings, Barbara Lindenberg,
Barbara Pallomina
produttore esecutivo Mairead Turner,
Kathleen M. Smith
produzione South East Dance
2004, 3'
distribuzione South East Dance

Tra La La è una riflessione sulla natura effimera dell'innocenza e dell'infanzia. Tra azioni reali e cartoni animati entriamo nel mondo in bianco e nero di tre giovani donne che ci conducono nel regno immaginario del loro passato.

Tra La La, commissionato da Channel 4, ha vinto il NOW Audience Choice Award al Moving Pictures Festival of Dance on Film and Video 2005 e si è aggiudicato una menzione speciale a L'Alternativa Festival de Cinema Independent de Barcelona 2005.

Magali Charrier è francese e vive a Brighton. Dal 2001 realizza film caratterizzati da uno stile eclet-

tico, frutto di una formazione ricca e composita. In collaborazione con Lucy Baldwyn ha vinto nel settembre 2004 un premio di produzione della Dance Film Academy con cui ha realizzato *There Will Be Something Later* per la Bbc e l'Arts Council. Attualmente sta lavorando a una breve fiction commissionata da Screen South e da UK Film Council.



You Made Me Love You

regia di Miranda Pennell

riprese John Smith

2005, 3'30"

Ventuno danzatori giocano al gatto col topo con l'occhio imprevedibile di una telecamera. Le riprese di questo breve film di danza sono state effettuate da John Smith, al quale questa edizione del TTV Festival dedica una retrospettiva.

Miranda Pennell ha studiato come danzatrice al Martha Graham Centre a New York e alla Sndd di Amsterdam prima di cominciare a fare cinema. Ha diretto pubblicità per la televisione, ha creato coreografie per il teatro e insegna cinema ai coreografi. I suoi film sono trasmessi in Gran Bretagna (da Bbc e Channel 4) e in molti altri paesi, esplorano performance e coreografie tratte dal mondo circostante. Vincitrice di numerosi premi, Miranda Pennell ha diretto tra gli altri *Tattoo* (2001) *Human Radio* (2001-2) *Magnetic North* (2003) *Fisticuffs* (2004) *You Made Me Love You* (2005). Vive e lavora a Londra.

A csodálatos mandarin



Márta Mészáros è la più grande regista ungherese vivente, autrice di cortometraggi di divulgazione scientifica e sceneggiatrice dei propri film, da *Catì* (1968) a *Respiro libero* (1973), si è poi occupata della condizione femminile, realizzando film come *Adozione* (1975), *Nove mesi* (1976), *Loro due* (1977) e *Sulla strada* (1979). La serie dei *Diari* (1982, 1986, 1989) ha vinto il Gran premio della Giuria a Cannes. Nel 1993 ha diretto *Feto* e nel 1995 *La settima stanza*.

A csodálatos mandarin

regia di Márta Mészáros
 regia teatrale Menyhért Lengyel
 coreografia Yvette Bozsik
 musica Béla Bartók
 libretto Béla Balázs
 fotografia Piotr Wojtowicz
 montaggio Grazyna Gradon
 suono István Sipos
 scene Milorad Krstic
 costumi Krisztina Berzsenyi
 con Yvette Bozsik, László Gálffi, Jan Nowicki,
 Iván Kamarás, Győző Szabó, Tamás Vati,
 Zhang Yu Jung
 produttore Ildikó Kóródy, Márta Mészáros,
 Péter Miskolczi
 produzione Eurofilm Studio, Mandarin Film

Ungheria 2001, 35'
 distribuzione Magyar Filmunio

Tre malviventi costringono una ragazza ad adescare i passanti per derubarli. Il piano funziona fino all'arrivo di uno strano e ricco mandarino cinese in cui la ragazza risveglia un erotismo sempre più acceso. Quando il mandarino sta per possederla i malviventi si avventano su di lui e lo uccidono ma il mandarino risorge finché non riesce a possedere la ragazza. Solo allora muore felice tra le braccia della ragazza purificata dal suo amore appassionato.

Pierre Coulibeuf

Il demone del passaggio

un attraversamento degli immaginari di Pierre Klossowski, Marina Abramovic, Jan Fabre, Meg Stuart
a cura di Silvia Fanti – Xing

Regista dei passaggi e delle metamorfosi, il filmmaker francese Pierre Coulibeuf ha realizzato sino ad oggi una ventina di produzioni video-cinematografiche all'interno di un progetto interdisciplinare che mette in contatto arti visive, cinema, fotografia, performance, letteratura e pittura in un gioco di relazioni variabili.

Per Coulibeuf il cinema è inteso come *luogo sperimentale in cui si confrontano e si interrogano reciprocamente diversi metodi produttivi e pratiche artistiche*. Come afferma il regista, il suo non è un approccio documentario. Creazione condivisa quindi, quella praticata da Coulibeuf assieme agli artisti oggetto-soggetto dei suoi film-ritratto, per opere cinematografiche che risultano essere un prolungamento originale degli immaginari artistici di partenza e non un semplice rilevamento.

Ammiratore di Pierre Klossowski (a cui ha dedicato un trittico), a lui si ispira adottando il termine di *film-simulacro*. "In questo caso il film non imita l'opera-pretesto; anzi, si stabilisce una distanza tra l'uno e l'altra, un luogo di tensione e di differenza. Non si tratta di adattare storie o prendere a prestito aneddoti biografici, ma di 'adattare' le caratteristiche formali di un lavoro o di una scrittura. Non mi interessa realizzare un film 'su' un tale o talaltro artista, ma piuttosto fare un film che parte da un altro universo mentale, realizzando il massimo trasferimento di energia da un sistema all'altro. Il nuovo lavoro che ne risulta è un *simulacro*, il simulacro è il risultato di un'operazione che Klossowski definisce come trasposizione, in un oggetto, delle forze che spingono il lavoro di un artista. Il simulacro 'simula un'agitazione invisibile'. Trasporre è cambiare forma e

contenuto passando a un altro dominio. Ed è proprio *tra* discipline, *tra* generi, *tra* metodi produttivi, *tra* una soggettività e l'altra, in questo spazio eternamente instabile, che un film può costruire se stesso. Il simulacro persegue un fine totalmente diverso dalla comunicazione intelligente: aspira alla *complicità*."

All'insegna di una reciprocità creativa, fatta anche di tensioni e differenze, si sviluppa quindi il lavoro di Pierre Coulibeuf che, dal 1987 a oggi, ha portato alla realizzazione di opere cinematografiche basate sugli universi artistici di Pierre Klossowski, Michelangelo Pistoletto, Marina Abramovic, Michel Butor, Jean-Marc Bustamante, Jan Fabre, Meg Stuart...

Presentati in numerosi festival internazionali e recentemente alla Biennale d'Arte Contemporanea di Porto Alegre in Brasile, i suoi film fanno parte di diverse collezioni pubbliche, dal Centre Pompidou a Parigi alla GAM di Torino. Nel gennaio 2007 il Museo d'Arte Moderna del Centre Pompidou gli renderà omaggio con una retrospettiva integrale.

TTV e Xing presentano a Bologna una selezione delle opere più rappresentative, con un prologo dedicato all'immaginario di Klossowski (*Klossowski, peintre exorciste*) e a seguire tre ritratti di personalità altrettanto trasversali: il coreografo e artista visivo fiammingo Jan Fabre (*Les Guerriers de la beauté*), l'artista visiva Marina Abramovic (*Balkan Baroque*) e la performer e coreografa americana Meg Stuart (*Somewhere in between*).

Klossowski, peintre exorciste

con Pierre Klossowski, Jean-Emile Genvrin,
Sybille Grimbert, Thibault Le Forestier,
François Mussard
produzione Regards Productions

Francia 1988, 24'

Il film è un gioco di specchi che raddoppia e rifrange le messe in scena dell'opera visiva di Klossowski: immagini ambigue e evocative, persino perturbanti. "Come una *delectatio morosa* il film avrebbe potuto proseguire all'infinito in un universo di tentazioni", dice Coulibeuf. I tre episodi, girati in 16 mm si soffermano su tre opere di Klossowski. Il primo, *In galleria*, ispirato a *La Ressemblance*, ruota attorno alla contemplazione speculare di quadri che mostrano tre ragazzi come vittime – o eroi? – di una storia popolare. Nel secondo, *Immagini-specchio*, la lettura della *Revoca dell'editto di Nantes* di Klossowski porta di fronte a *La Grande Odalisca* di Ingres e agli 'spiriti' che abitano le immagini contemplate. Il terzo, *I pastelli del colore*, è girato tra lo studio di Klossowski – con lui presente – e un ambiente in cui un'adolescente veste i panni di *Roberte*.

Balkan Baroque



Balkan Baroque

adattato dalla performance *Biography*
di Marina Abramovic

con Marina Abramovic Ulay,
Paolo Canevari, Sean Kelly, Alexander Godschalk
produzione Regards Productions

Francia/Paesi Bassi 1999, 63'

Marina Abramovic, esponente della Body Art, si racconta attraverso un'autobiografia per immagini che *Balkan Baroque* ricomponde e presenta come 'estetica di vita'. Una vita speciale la sua, un rituale continuo fondato sul corpo come fonte di esperienze percettive, estetiche ed etiche. La scansione del film, fatto di azioni banali e quotidiane accanto ad altre particolarmente estreme, vede sempre al centro il corpo e l'idea stessa della sua materialità. Marina Abramovic appare come una figura biface, con una faccia rivolta al passato e una al futuro. Accanto allo scorrere di vita reale e performance, Abramovic e Coulibeuf rivisitano il passato dell'artista dall'infanzia nella Jugoslavia di Tito, alle molte esperienze sui limiti fisici e psichici.

Les guerriers de la beauté



Les guerriers de la beauté

adattato da una ri-creazione speciale di Jan Fabre con Els Deceukelier, William Forsythe, Erna Omarsdottir, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Sebastien Cneude, Anny Czuppper, Edmond Fabre, Jan Fabre, Emilio Greco, Lisbeth Gruwez, Heike Langsdorf, Dirk Roofthoof, Helena Troubleyn, Geert Vaes, Wim Vandekeybus, Marc Vanrunxt, Jurgen Verheyen dialoghi Bart Verschaffel (da Ovidio, Kafka, Omero Shakespeare, Poe, Tolkien, Singer, Carroll, Claes) produzione Regards Productions

Francia 2002, 71'

Les guerriers de la beauté nasce dall'incontro tra Pierre Coulibeuf e l'artista fiammingo Jan Fabre. Il film è una trasposizione dell'immaginario del coreografo, che inscena in uno spazio sospeso una serie di quadri e azioni fisiche come fantasmagoria ispirata alle sue creazioni per la scena. Il film è un labirinto con entrate multiple, dove un'Arianna in abito da sposa (il 'demone del passaggio?') guida e fuorvia lo spettatore in un universo fatto di metamorfosi, di doppie personalità e strani rituali. Tra gli interpreti figurano due muse di Fabre, le performer Els Deceukelier e Erna Omarsdottir, e ancora William Forsythe e Wim Vandekeybus.

Somewhere in Between



Somewhere in Between

adattato da una creazione speciale di Meg Stuart con Meg Stuart e Michael von der Heide, Christoph Homberger, Christoph Marthaler, Simone Aughtlerlony, Graham F. Valentine, Thomas Wodianka, Davis Freeman, Antonija Livingstone, Benoit Lachambre, Philippe Beloul, Varinia Canto Vila, François Brice, Lilia Mestre, Ugo Dehaes musiche Derek Bailey, produzione Regards Productions

Francia 2004, 70'

Con *Somewhere in Between* Coulibeuf realizza una trasposizione della ricerca coreografica di Meg Stuart tentando di definire lo spazio fuggevole tra cinema e danza. La coreografa lavora su situazioni della vita quotidiana, sulle posture e i movimenti della gente comune, svelando ciò che nessuno si sofferma a considerare: quelli che potremmo definire *micro-avvenimenti del corpo*. "La fonte del movimento cui attingo è la vita reale; raccolgo il mio materiale osservando la gente per strada. Mi interessano le figure non convenzionali, emarginate" dichiara Meg Stuart, che con questo approccio ricostruisce e enfatizza nella fiction, i tic e il non detto dei comportamenti sociali e delle relazioni tra individui. I toni sono quelli di uno sfumato continuo (di identità, situazioni e luoghi), di una vaghezza contemporanea triste e comica.

Sarah Moon

Un battere d'ali di spiriti fu evocato dal coro, ora lontano ora vicino, in un crescendo e un morendo di intensità. Sostenuta da questo accompagnamento si innalzò la romanza di Aladino. La voce sonora, quella melodia che sgorgava dal profondo del cuore infiammarono tutti trascinandoli in un entusiasmo che non poteva essere più estatico, quando egli afferrò la lampada della fortuna tra i canti trionfali degli spiriti. Mazzi di fiori piovvero da tutte le parti, un tappeto di fiori veri si stese ai suoi piedi. Che istante nella vita dell'artista, il più alto, il più grande! Senti che mai avrebbe potuto essergliene concesso uno più sublime. Una corona d'alloro gli sfiorò il petto e gli cadde ai piedi; aveva scorto la mano da cui proveniva. Vide la giovinetta nel palco di proscenio, la giovane baronessa, eretta come una dea della bellezza, che esultava a gran voce del suo trionfo. Un fuoco l'attraversò, il suo cuore si gonfiò come mai prima, s'inclinò, prese la corona, se la strinse al petto e in quell'istante cadde riverso. – Svenuto? Morto? Cos'era successo? Il sipario calò.

Hans Christian Andersen, *Peer fortunato*, traduzione José Maria Ferrer, Milano, Iperborea, 2005.

Incontro a Andersen

Un progetto in collaborazione con Galleria Ta Matete, Biblioteca Sala Borsa Ragazzi e Fieri di leggere

Galleria Ta Matete, Via Santo Stefano 17/A
Venerdì 5 maggio 2006, ore 18.30 inaugurazione
Circuss (2002), *L'effraie* (2003)

Un incontro a Sala Borsa Ragazzi
Sabato 6 maggio, ore 10.30

Sarà presente l'artista

Sarah Moon è una delle protagoniste della fotografia in Francia; il suo itinerario, per cui ha otte-



L'effraie

nuto premi prestigiosi, in relazione anche a una vasta attività pubblicitaria (segnalata, tra l'altro, dal Lion d'Or a Cannes nel 1979), l'ha portata spesso nella direzione del cinema, affrontato sia nella dimensione del lungometraggio (*Mississippi One*), che con vari video-ritratti, tra cui uno dedicato a Henri Cartier-Bresson. Le fiabe sono state negli ultimi anni il territorio principe della sua sperimentazione, con l'acclamata edizione de *Le petit chaperon rouge*, pubblicata da Grasset nel 1984. Il suo Cappuccetto rosso passava per i territori oscuri di una notte minacciosa, su uno sfondo urbano, sfuggendo con grazia a ogni stereotipo. Un'evidente tensione narrativa d'altro canto è in tutta l'attività dell'artista, che negli ultimi anni ha affrontato specificamente il mondo carico di ambiguità di Hans Christian Andersen, di cui il 2005 ha festeggiato il bicentenario della nascita. *Circuss* e *L'effraie* (sono uscite anche le versioni in forma di libro edita da Les trois ours), acclamati in varie esposizioni (tra l'altro a Parigi alla Maison de Danemark) e presentati per la prima volta al pubblico italiano, mettono in scena rispettivamente le classiche trame della straziante *Piccola fiammiferaria* e il racconto eroicomico del *Soldatino di stagno*, che Thomas Mann poneva come fonte di ispirazione per un'intera vita di scrittura. Il bianco e nero estremamente contrastato, tipico delle sue immagini fotografiche, ottenute con tecniche di stampa peculiari, è centrale nella rappre-



Circuss

sentazione di una figura infantile (di norma femminile) oppressa dal mondo che la circonda come una trappola, tra apparizioni di animali, inquietanti eppure salvifici. Una sequenza amara e di smagliante bellezza che si presenta come personale capitolo di una lunga ricerca sull'innocenza e sull'esperienza, che è al cuore di tutte le realizzazioni dell'artista francese, che ha recentemente firmato anche *La petite sirene* e *Barbebleu*.

Un giorno d'inverno sulla spiaggia un gabbiano entra da destra nel campo del mio obiettivo, mi guarda, se ne va, lo dimentico. Molto tempo dopo, sul provino di una pellicola che credevo perduta, l'ho trovato, l'ho ritrovato; in lontananza, altri gabbiani, degli scogli, anche il mare, ma è come se non ci fosse nient'altro, nient'altro che lui, lui solo, quel 17 A 18, formato 24x36, intravisto per sempre, a meno di un metro da me, lo sguardo fisso su di me, appesantito dallo scatto, rallentato nel suo volo, un'ala sfocata, un'altra nitida, un'ala scura, un'altra chiara, l'una che batte più veloce dell'altra per mantenersi in equilibrio, in quel quindicesimo di secondo – o forse un trentesimo non ricordo più – il cielo era basso e grigio, lui volava sospeso sopra la balaustra in pietra, dunque non so, non so più nemmeno se l'ho visto davvero, miracolo, miraggio o segno del cielo, emblema del caso, mistero o magia della fotografia... coincidenze.

O quell'altro giorno nei giardini di Bagatelle, quando quel pavone venuto da chissà dove ha fatto la ruota, alle mie spalle, mentre io mi incaponivo a fissare il vestito a pois indossato dalla modella; restavano solo due scatti nell'apparecchio, era un segno: voltai le spalle alla fotografia, al bello. Perché non era dove io lo cercavo. Per anni l'ho cercato solo negli studi, era il mio mestiere: lo vedevo solo decorato, allestito, truccato, apparecchiato, infiocchettato secondo la moda del momento... tante erano le maschere, le trappole, le maglie della rete che mi toccava attraversare per avvicinarlo, per sfiorare l'emozione, tanti gli artifici che mi toccava smascherare per restarne impressionata in senso proprio e figurato. In quel mondo illusorio cogliere l'attimo era raro. Per dargli una realtà occorreva un "prima" e un "dopo", occorreva inventarlo e poi dimenticarlo per poterlo ritrovare, ma anche in quel mondo in cui nulla era lasciato al caso, il gabbiano si nascondeva nell'imprevisto, nello sguardo sorpreso tra due pose, in un gesto perduto, in una risata, in un passo falso, in un cenno di vita fuori dall'inquadratura, nel vento dei ventilatori, nell'ombra della luce, in un'armonia o in uno stridore, ma sempre nella fugacità, nell'effimero, farfalla dell'infelicità, stigmata del tempo. Qualcuno ha detto, forse Paul Valéry, il bello è quello che fa disperare. (...) Ho sempre saputo che avrei dovuto chiudere gli occhi prima di aprirli e che il mio occhio, dal momento che sceglieva, non era più mio, non aveva la sua età, vedeva per la prima volta, scopriva quello che io riconoscevo nella mia anima e nella mia incoscienza. Così ho sempre saputo che non sapevo cosa cercassi, che la caccia dominava sulla cattura, mi teneva in movimento, senza farmi smettere di posare un piede davanti all'altro; in uno strano passo rotatorio, mi sembra di aver girato più che avanzato e adesso che devo mostrare quello che ho fatto, faccio fatica a scegliere quello che mi riuscirà a definire... Definire... è la parola della fine?..

Poco importa: fotografa di moda lo sono e lo ri-

marrò, questo lo posso dire, ma oltre a questo, io fotografo, senza un fine, tutto e niente, quello che mi pare e che non si somiglia... Passeggio e nel passeggiare ci sono i passi, i passi della danza. Anche qui si può ballare, il cerchio si chiude, fintanto ci sarà tempo e fintanto che potrò, voglio ballare. Qui tutte le danze sono permesse; voglio guardare, voglio fotografare...

Sarah Moon, da *Preambolo*, in Henri Delpire,
Sarah Moon, Milano, Foto Note, 2005

Peter Rosen

uno sguardo sull'arte nella New York anni '60

Who gets to call it art?

produzione Peter Rosen Productions
Palmpictures, Arthouse

Stati Uniti 2005, 80'

distribuzione Peter Rosen Productions

Peter Rosen ricostruisce il clamoroso itinerario di Harry Gelzdahler, primo curatore del Museum of Modern Art di New York, che ha cambiato il destino della ricerca contemporanea negli Stati Uniti, a partire dalla grande mostra del 1970: *New York Painting and Sculpture 1940-1970*. Tra filmini domestici e riprese ufficiali scorrono le immagini di John Chamberlain, Francesco Clemente, David Hockney, Andy Warhol e Robert Rauschenberg alle prese con uno dei maggiori organizzatori culturali statunitensi dopo la seconda guerra mondiale; il tutto con un tono divertito che traspare già dal titolo, che riecheggia la frase tipica dei benpensanti del periodo.



Real Fiction, i film sperimentali di John Smith

The Girl Chewing Gum



The Girl Chewing Gum

1976, 12'

Grido in un microfono ai bordi di un campo vicino a Letchmore Heath, a circa quindici miglia dall'edificio che state guardando... Sono circondato da piloni elettrici e alberi... il cielo si rannuvola. A distanza vedo un uomo di mezz'età che indossa un montgomery marrone. Ha con sé un cane, che assomiglia a un labrador, e credo che abbia un elicottero. Su un albero a venti metri di distanza riesco a scorgere un grosso merlo con un'ampiezza alare di circa due metri e mezzo. Questo giovane ha appena rapinato l'ufficio postale e cerca di passare inosservato. Cerca di mostrarsi calmo, ma la mano sudata stringe con forza il calcio della pistola nella tasca dell'impermeabile... Si chiede se la donna alla finestra potrebbe riconoscerlo, se lo incontrasse di nuovo... L'allarme continua a suonare.
(dal testo di *The Girl Chewing Gum*)

Worst Case Scenario



Worst Case Scenario

2003, 18'

Una serie di fotografie scattate dall'angolo di una strada di Vienna prende vita e inizia lentamente a emergere un'improbabile catena di eventi e relazioni.
Premi: 42° Ann Arbor Film Festival, Usa; Gus Van Sant Best Experimental Film Award e Griot Editorial Best Editing Award.

Hotel Diaries

Hotel Diaries è una serie di riprese notturne realizzate in camere d'albergo all'estero. Ogni lavoro mette in relazione esperienze personali ed eventi pubblici. Attualmente la serie include *Frozen War*, girato in Irlanda l'8 ottobre 2001, *Museum Piece*, girato in Germania il 14 ottobre 2004 e *Throwing Stones*, girato in Svizzera il 13 novembre 2004. I film possono essere visti come opere autonome o come parte di un insieme cronologicamente ordinato.

Questi lavori apparentemente senza pretese esplorano gli spazi notturni degli alberghi in cui si trova Smith attraverso piani sequenza in soggettiva mentre i monologhi dell'autore presentano i suoi pensieri e le sue osservazioni. Allo stesso tempo politiche e divertenti, queste divagazioni brillantemente strutturate connettono le note sull'ambiente con gli orrori del mondo contemporaneo in modo davvero sorprendente. Maximilian Le Cain, "Film Ireland Magazine"

Hotel Diaries: Frozen War

2001, 11'

Un'esperienza insolita durante la visione del telegiornale in una camera d'albergo in Irlanda fa scattare spontaneamente una risposta ai bombardamenti in Afghanistan.

In *Frozen War*, John Smith, sprofondato in una camera d'albergo lontano da casa, rovescia la situazione formulando le domande che i telegiornali non pongono mai.

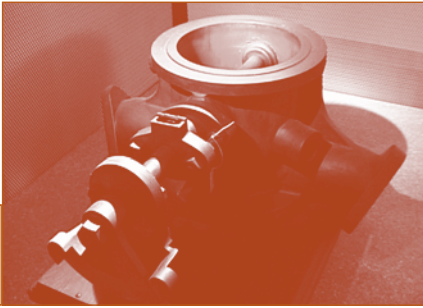
Abina Manning, dal programma del Video Mundi Film Festival, Chicago

Oh, questo è strano, davvero molto strano. Sono al festival cinematografico di Cork e sono appena rientrato in albergo. La notte scorsa gli Stati Uni-



ti e la Gran Bretagna hanno aperto i bombardamenti sull'Afghanistan, così, di ritorno in camera, ho acceso la tv, preoccupato per ciò che le notizie avrebbero riportato. Su Bbc News 24 appare un'immagine statica, che resta fissa per almeno dieci minuti. Guardo questa immagine fissa all'una e quarantuno. "Al termine della seconda notte di attacchi, sono stati colpiti obiettivi a Kabul, Kandahar e Jalalabad" dice una voce, e c'è il volto di un uomo. Non so cosa registri quel volto, chi è quell'uomo, ma lì c'è un volto e mi fissa. Fuori per strada c'è gente che grida. Parlano a voce alta, fanno rumore. Sono convinto che in Afghanistan urlino ancora più forte. Laggiù altre vite sono state spezzate stanotte come la notte precedente. Si è spezzato qualcosa stanotte a Londra, da dove vengono trasmesse queste notizie, all'una e quarantuno?

(dal testo di *Frozen War*)



Hotel Diaries: Museum Piece

2004, 12'

Mentre è in corso la guerra in Iraq, un giro turistico a Berlino e le caratteristiche dell'albergo che ospita Smith provocano un flusso di pensieri su eventi grandi e piccoli.

Museum Piece è un film apparentemente semplice ma molto acuto nell'esplorare la complessità dell'esistenza in un mondo in cui noi, i privilegiati, cerchiamo inutilmente di ignorare le tragiche conseguenze delle nostre azioni.

Dichiarazione della giuria del One World International Human Rights Film Festival, Praga 2005

Talvolta la gente mi dice che ho un difetto di pronuncia. Io non riesco a sentirlo, ma, non so, forse hanno ragione, me l'hanno già detto in parecchi... Comunque, sono a Berlino e oggi ho deciso di fare il turista. Sono andato al Museo Ebraico, progettato da Liebeskind, perché ho sentito che è un edificio fantastico. Sono andato a vederlo e non sono rimasto deluso. È una struttura imponente e fantastica, rivestita di alluminio, che percorre lo spazio con la sua forma zigzagante... un esempio fantastico di architettura. Ma comunque, dopo averci girato intorno stavo per entrare e allora... non ci riuscivo... non riuscivo a decidermi a entrare. So che è davvero stupido, ma

in qualche modo, con tutte le cose terribili che l'esercito israeliano sta facendo in questo momento ai palestinesi, proprio non ce l'ho fatta, perché avrebbe significato esprimere una sorta di empatia con il governo israeliano. Lo so che è totalmente ridicolo, non c'è alcuna connessione con il terribile olocausto che si è perpetrato durante la seconda guerra mondiale, ma non so come, mi sentivo così. È davvero stupido, lo so, ma alla fine non sono entrato.

(dal testo di *Museum Piece*)



Hotel Diaries: Throwing Stones

2004, 11'

Mentre la telecamera si affaccia tra le sbarre di una finestra e l'orologio batte le quattro in una città svizzera, la morte di Yasser Arafat dà il via a un viaggio indietro nel tempo.

Throwing Stones conduce gli spettatori, attraverso associazioni apparentemente libere ma in realtà precisamente strutturate, in altre camere d'albergo riportando alla memoria eventi storici. Letto, specchio, scrivania, un quadro alla parete: questo è tutto ciò che serve a Smith per riflettere in modo analitico e personale sul mondo dopo l'11 settembre

Dana Linssen, Fipresci Report,
Oberhausen Festival 2005

Circa una settimana e mezzo fa, George Bush è stato rieletto Presidente degli Stati Uniti. Alcuni giorni fa è iniziato un attacco di ingenti proporzioni su Falluja, dove si stima che si trovino centinaia di migliaia di civili ancora intrappolati, mentre gli americano dispiegano la loro tremenda forza e Yasser Arafat viene sepolto a Ramallah. Nell'ultima settimana della sua malattia ovviamente ci sono state molte notizie su di lui e sulla storia recente della Palestina. Ho pensato a come fosse virtualmente agli arresti domiciliari... non gli era permesso uscire perché gli israeliani non gli garantivano il permesso per ritornare se avesse lasciato il suo quartier generale... Ho sentito che ha vissuto una vita sana, ma di certo non ha fatto molto moto, costretto com'era in quegli spazi angusti. Comunque alla fine gli hanno permesso di prender il volo per... Parigi... (chiudo solo la finestra)... e hanno detto che gli avrebbero concesso di ritornare. Così l'hanno portato all'ospedale militare di Parigi, dove credo sia morto ieri, o forse il giorno prima.

(dal testo di *Throwing Stones*)

John Smith nasce a Londra nel 1952 e studia cinema al Royal College of Art.

Nell'arco di tre decenni sviluppa un repertorio di opere che sovvertono i confini tra verità e finzione, tra rappresentazione e astrazione. I film di Smith sono frutto di un artigianalità meticolosa, ispirati al materiale grezzo della quotidianità, rielaborano e trasformano la realtà attraverso l'esplorazione e l'esposizione giocosa del potere del linguaggio filmico.

I lavori su pellicola e video e le installazioni sono stati ospitati in sale cinematografiche, gallerie d'arte e nelle televisioni di tutto il mondo, ricevendo premi e riconoscimenti importanti nei festival cinematografici di Lipsia, Oberhausen, Amburgo, Cork, Ginevra, Palermo, Graz, Uppsala, Bangkok, Ann Arbor e Chicago. Tra le sue esposizioni più recenti si ricordano le personali alla Pearl Gallery (Londra), l'Open Eye Gallery (Liverpool), il Kunstmuseum Magdeburg, le retrospettive di Oberhausen, Cork, Tampere, Uppsala e il Festival Internazionale Cinematografico di Winterthur.

John Smith insegna Belle Arti all'Università di East London.

La popolarità dei film di John Smith trova una giustificazione nel cinico umorismo dell'autore, nel suo giocare con il linguaggio e nell'eleganza dello stile visivo. Il suo sottile umorismo cela solo in parte il significato più oscuro delle sue opere. Il talento di John Smith come narratore e autore di trame visive ci sconcerza anche quando ci fa ridere.

Catherine Elwes, UK/Canadian Video Exchange
2000

Filmografia

Associations (1975, 7'), *Leading Light* (1975, 11'), *The Girl Chewing Gum* (1976, 12'), *Hackney Marshes* (1977, 15'), *Shepherd's Delight* (1980-4, 35'), *Om* (1986, 4'), *The Black Tower* (1985-7, 24'), *Slow Glass* (1988-91, 40'), *Gargantuan*

(1992, 1'), *Home Suite* (1993-4, 96'), *Blight* (1996, 14'), *The Kiss* in collaborazione con Ian Bourn (1999, 5'), *The Waste Land* (1999, 5'), *Regression* (1999, 17'), *Lost Sound* in collaborazione con Graeme Miller (1998-2001, 28'), *Frozen War* (2001, 11'), *Worst Case Scenario* (2001-3, 18'), *Museum Piece* (2004, 12'), *Throwing Stones* (2004, 11').

Distributori

Belgio

Argos
Werfstraat 13
1000 Brussels
Tel. +32 2 229 00 03
e-mail: anke@argosarts.org
www.argosarts.org

Cccp
Koolmijnenkaai 34
34 Quai des charbonnages
1080 Brussels
Tel. +32 2 413 1780
Fax +32 2 413 1781
e-mail: info@cccp.be

Eroica Productions
Saint Josse 49
1210 Brussels
Tel. + 32 478 96 89 97
Fax + 32 2 538 08 72
e-mail:
eroica.productions@skynet.be

Canada

Cbc
P.O. Box 500, Station A
205 Wellington Street West
M5W 1E6 Toronto, Ontario
Tel. +1 416 205 7148
Fax +1 416 205 68 75
e-mail: robert_sherrin@cbc.ca
www.cbc.ca

Francia

Amiral Lda
37 rue Gambetta
92100 Boulogne Billancourt
Tel. +33 1 41 10 86 58
Fax +33 1 41 10 86 57
email: jonathan@amiral-lda.com

Germania

ZDF
55100 Mainz
Tel. +49(0)6131-70-2347
Tel. +49(0)6131-70-6436
e-mail: Ehrlich.C@zdf.de
www.arte.de

Telefilm Saar GmbH
Werbefunk Saar GmbH
Funkhaus Halberg
66121 Saarbrücken
Tel. +49 681 81 02 30
Fax +49 681 81 02 43
email:
gertrud.grosch@telefilmstv.de
www.telefilmstv.de

Friedrich-Wilhelm-Murnau-
Stiftung
Kreuzberger Ring 56
65205 Wiesbaden
Tel. +49 611 977 08 12
Fax + 49 611 977 08 19
e-mail: carmenprokopiak
@murnau-stiftung.de
www.murnau-stiftung.de

Lilo Mangelsdorff
Gemyndenerstr. 27
60599 Frankfurt
Tel. +49-69-68 51 05
e-mail: lima@cinetix.de

India

Sangeet Natak Akademi
Rabindra Bhavan, Firoze Shah
Road, New Delhi 110 001
Tel. +91 11 233 87246
Fax +91 11 233 85715
e-mail:
sangeetnatak@bol.net.in

Italia

Rai Radio Televisione Italiana
Viale Mazzini, 14, 00195 Roma
Tel. +39 06 3686 5329
e-mail: palcoscenico@rai.it
www.rai.it

Regno Unito

Illuminations Tv
19-20 Rheidol Mews, Rheidol
Terrace,
Islington, London N1 8NU.
Tel. +44 20 7288 8400
Fax +44 20 7359 1151
e-mail: john@illumin.co.uk
www.illumin.co.uk

DV8 Physical Theatre
Artsadmin, Toynbee Studios
28 Commercial Street
London, E1 6AB
Tel. +44 20 7655 0977
Fax +44 20 7247 5103
e-mail:
caroline.dv8@artsadmin.co.uk
www.dv8.co.uk

LUX

3rd floor, 18 Shacklewel Lane
London, E8 2EZ, UK,
Tel. +44 207 503 3980,
Fax ++44 (0)207 503 1606
e-mail : info@lux.org.uk
www.lux.org.uk

South East Dance
9-12 Middle Street
Brighton BN1 1AL
Tel. + 44 (0) 1273 202032
Fax + 44 (0) 1273 205540
e-mail:
info@southeastdance.org.uk
www.southeastdance.org.uk

Stati Uniti

Northwest Film Forum
1515 12th Ave.
Seattle, WA 98122
Tel. +1 206 329-2629
Fax +1 206 329-1193
showtimes 206-267-5380
e-mail:
michael@nwfilmforum.org
www.nwfilmforum.org

Peter Rosen Productions
9 East 78th Street, Suite 5A
NY 10021 New York
Tel. +1 212 535 8927
Fax +1 212 517 53 37
e-mail: rosenprod@aol.com
www.peterrosenproductions.com

Svezia

Svenska Filminstitutet
Box 271 26, SE-102 52
Stockholm
Tel. +46 8 665 11 00
Fax +46 8 666 37 60
e-mail: registrator@sfi.se
www.sfi.se

Ungheria

Magyar Filmunió
Városligeti fasor 38.
1068 Budapest
Hungary
Tel. +36 1 351 77 60
Fax +36 1 352 67 34
e-mail:
dorotea.szorenyi@filmunio.hu



Riccione TTV Festival a Santarcangelo

Riccione TTV Festival sarà presente a Santarcangelo durante la 36ª edizione del festival "Santarcangelo '06 - International Festival of the Arts" all'interno dello spazio *lounge* – luogo di incontro tra artisti e pubblico e luogo di raccolta di informazioni *intorno al* festival (libri, riviste, cd) e *sul* festival (contenuti e progetti) – dal 10 al 31 luglio.

Nello spazio *lounge* saranno presentati dieci anni di teatro contemporaneo italiano di ricerca (1995-2006) visti attraverso i video finalisti del Concorso Italia e altri programmi in via di definizione.

Il programma dettagliato sarà disponibile da giugno sui siti www.riccioneteatro.it e www.santarcangelofestival.com

Spazio lounge

Santarcangelo '06 - International Festival of the Arts
Teatrino della Collegiata, Piazza Balacchi 1,
Santarcangelo di Romagna (Rn)