

# TAORMINA ARTE '96

C I N E M A  
T E A T R O  
M U S I C A

PREMIO EUROPA

*Presidenza*  
Mario Bolognari  
Giuseppe Buzzanca  
Franco Providenti

*Segreteria generale*  
Antonino Panzera

*Collegio dei sindaci*  
Agostino Porretto  
Francesco Buzzone  
Francesco Caminiti

*Servizi amministrativi*  
Rosanna Calò

*Ufficio ospitalità*  
Elisabetta Gulotta

*Ufficio finanziario*  
Domenico Scattareggia

*Direzione tecnica*  
Domenico Maggiotti

*Ufficio stampa*  
Fabio Tracuzzi  
Giuseppe Monaco  
Roberto Giamboi  
Milena Privitera

*Ufficio viaggi*  
Pinella Aliberti

*Assistente segreteria generale*  
Emilia Mammoliti

*Attività promozionale*  
Daniela Di Leo

*Cerimoniale*  
Giovanni Lo Giudice  
Anna Lo Turco

*Collaboratori*  
Giulia La Pica  
Maurizio Micali

*Presidenza*  
Comitato Taormina Arte  
*Organismi Associati*  
Association Internationale  
des Critiques de Théâtre  
Presidente Georges Banu

Instituto Internacional del  
Teatro del Mediterraneo  
Presidente José Monleon

*Segretario permanente*  
Renzo Tian  
Presidente Ente Teatrale Ita-  
liano  
*Ideazione e coordinamento*  
Alessandro Martinez  
Segretario Premio Europa  
per il Teatro

*Coordinatore Incontro sul  
teatro di Robert Wilson*  
Franco Quadri

*Coordinatore convegno  
"Nuovo pubblico, un'altra  
necessità di teatro"*  
Georges Banu

*Relazioni Stampa Estera*  
Marianna Strazzuso  
Milena Privitera

*Catalogo e documentazione*  
Maria Arruzza  
*Progetto grafico*  
GEM s.r.l.  
*Impianti e stampa*  
Industria Poligrafica  
della Sicilia - Messina

*In copertina*  
Grafica di Mariella Marini

*Si ringraziano per la collaborazione*  
Anna Cremonini  
Claudia Palazzolo

*Per l'incontro su Robert Wilson*  
Change Performing Arts

*Per le proiezioni video*  
Arte/La Sept e Centre Georges  
Pompidou



# TAORMINA ARTE '96

---

Premio  
Europa per il Teatro

Prix  
Europe pour le Théâtre

Prize  
Europe for the Theatre

Preis  
Europa für das Theater

---

QUINTA EDIZIONE

3-6 Gennaio 1997

Patrocinio  
Unione Europea

Organismi Associati  
Association International des Critiques de théâtre  
Instituto Internacional del Teatro Mediterraneo

---



Il Premio Europa per il Teatro nasce nel 1986 per volontà di Taormina Arte con il contributo della Commissione Europea. L'iniziativa si distinse subito in quanto si poneva al di fuori dagli schemi dei soliti premi teatrali, non solo per le personalità chiamate a far parte della giuria (in quell'anno era presidente Irene Papas) ma soprattutto per le motivazioni che erano alla base del Premio stesso. Il desiderio dello scambio culturale accompagnato anche ad un segnale di pace trovò la sua realizzazione nella decisione della giuria, che aveva riconosciuto vincitrice Ariane Mnouchkine e il suo Theatre du Soleil, di assegnare un premio speciale all'attrice greca Melina Mercouri divenuta ministro della Cultura del suo paese, che tanto aveva dato al mondo politico e culturale. La seconda edizione costituì un ulteriore passo avanti perché alla premiazione venne affiancato tutto un lavoro di promozione della cultura teatrale, aprendo dibattiti, avanzando proposte di studi, organizzando incontri e istituzionalizzando quella che sarà una peculiarità del premio nelle successive edizioni. Il premiato di quell'anno fu il grande maestro Peter Brook, la cui genialità, nota in tutto il mondo attraverso i suoi lavori teatrali e cinematografici, si espresse a Taormina esercitando un fascino indimenticabile in coloro che intervennero alle tre giornate di incontro, che vennero articolate attraverso un memorabile dialogo aperto tra il maestro e Grotowski e in una serie di dimostrazioni con gli attori. Da questo momento il Premio Europa si è sempre realizzato non solo con il patrocinio importantissimo, viste le finalità, della Comunità europea, ma anche con il contributo dell'Associazione internazionale dei critici di Teatro. Presidente della terza edizione fu Guy Dumur, critico del Nouvel Observateur. Questa fu un'edizione molto importante sia perché il Premio Europa venne assegnato, con una cerimonia sulla falsariga di quella per Brook: ricerca e letture drammatisate per arrivare, in concreto, alla illustrazione della sua ideologia, all'italiano Giorgio Strehler, chiamato a tenere le redini del neofondato Théâtre de l'Europe, quale "propugnatore di un'idea di teatro radicata nel tessuto sociale e politico, che si è riverberata sull'intera cultura teatrale europea" sia perché venne consegnato un premio speciale a Anatolij Vassil'ev, fondatore della Scuola drammatica di Mosca, che in una giornata di studi a lui dedicata diede dimostrazione fatta di suo lavoro attraverso una performance. Fu il primo passo verso l'istituzionalizzazione di quello che oggi è divenuto il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali. Nella quarta edizione con una pausa di riflessione fra la proclamazione dei vincitori da parte della giuria e la consegna dei premi a Heiner Müller il Premio Europa e a Giorgio Barberio Corsetti, per i nuovi mezzi scenici, ai Comediants, per il teatro di strada, e a Eimuntas Nekrosius, per il lavoro drammaturgico, il Premio Europa Nuove Realtà teatrali, è stato raggiunto il risultato auspicato dal Comitato e dalle Giurie. Infatti questa edizione si è trasformata in una iniziativa di tre giorni, non soltanto di studi e di analisi (coordinati da Franco Quadri) con la partecipazione di un gran numero di addetti ai lavori e di non pochi registi italiani e esteri da Vassil'ev a Bob Wilson, alla Demidova e a Theodoros Terzopoulos, ma anche ai numerosi momenti di creazione e spettacoli: il Mefistofele di Corsetti e l'Anfitrione di Vassil'ev, il work in progress Le tre sorelle di Nekrosius e il suo Mozart e Salieri e, dopo la consegna dei premi, La liberazione di Prometeo, concerto scenico di un testo di Muller.

Institué en 1986, le Prix Europe pour le Théâtre s'est révélé très vite, différent des schémas habituels, des autres prix, non seulement pour les personnalités appellées à faire partie du Jury (cette année-là Irene Papas était le président), mais aussi pour les motivations qui étaient à la base du Prix. Le désir d'échanges culturels, accompagnés également, d'un signe de paix, a trouvé sa réalisation dans la décision du Jury, qui a reconnu vainqueurs du Prix, Ariane Mnouchkine et son Théâtre du Soleil, et du prix spécial, l'actrice Melina Mercouri, devenue Ministre de la Culture de son pays. Ces récompenses ont représenté tellement des choses pour le monde de la politique et de la culture. La seconde attribution a constitué un pas en avant supplémentaire parce au prix, s'est ajouté tout un travail de promotion de la culture théâtrale, ouvrant les débats, avançant des propositions d'étude, organisant des rencontres et institutionnalisant ce qui sera une des caractéristiques du prix, dans les attributions successives. Le Prix de cette année-là a été décerné au grand maître Peter Brook, dont la génialité, noté dans le monde entier, à travers ses réalisations théâtrales et cinématographiques, s'est exprimé à Taormine en marquant à jamais ceux qui sont intervenus lors de ces journées de rencontres, qui se sont articulées autour d'un dialogue inoubliable entre le maître et Grotowski, une série de démonstrations avec les acteurs et de relations de critiques et de savants. A partir de ce moment, le Prix Europe, vu ses finalités, a toujours été réalisé avec le très important patronage de l'Union Européenne et également, avec l'appui de l'Association Internationale des Critiques de Théâtre. Le Président de la troisième attribution a été Guy Dumur, critique du Nouvel Observateur. Cette édition a été très importante tout d'abord, pour le Prix Europe qui a été décerné à l'italien Giorgio Strehler, à l'occasion d'une Cérémonie calquée sur celle qui avait été faite pour Peter Brook: une recherche et une lecture dramatisées qui ont concrètement illustré son idéologie. Giorgio Strehler a été "le défenseur de l'idée d'un théâtre enraciné dans le tissu social et politique", qui s'est répercutee sur l'ensemble de la culture théâtrale européenne. Cette troisième édition a aussi été importante pour le Prix Nouvelles Réalités Théâtrales que l'on a remis à Anatolij Vassil'ev, fondateur de l'Ecole Dramatique de Moscou. Ce dernier, lors d'une journée d'études qui lui a été consacrée, a montré son travail, au moyen d'une performance. C'était le premier pas vers l'institutionnalisation de ce qu'est devenu aujourd'hui, le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales. Pendant la quatrième attribution du Prix, après une pause de reflexion entre la proclamation des vainqueurs et la Cérémonie de la Remise, le Prix Europe a été décerné à Heiner Müller et le Prix Europe pour les Nouvelles Réalités Théâtrales à Giorgio Barberio Corsetti, pour les nouveaux moyens scénique, à Eimuntas Nekrosius, pour son travail dramaturgique, et aux Comediants, pour le "théâtre dans la rue", selon le désir du Comité et du Jury. En effet ce Prix s'est transformé en trois jours d'étude et d'analyse (coordonnés par Franco Quadri) avec la participation de beaucoup d'artistes et metteurs en scène italiens et étrangers: Vassil'ev, Bob Wilson, Demidova, Terzopoulos mais aussi dans des nombreux moments de création et de spectacle: le Méfistophélés de Corsetti, l'Anphitron de Vassil'ev, le "work in progress" Le trois Soeurs de Nekrosius ainsi que son Mozart et Salieri et après la Cérémonie de la Remise aussi la Libération de Prométhée, une sorte de concert sur scène d'après un texte de Heiner Müller.



The Europe Prize for Theatre was set up in 1986 by Taormina Arte under the patronage of the European Commission. This initiative immediately distinguished itself as it did not adhere to the usual theatre award schemes, not solely in regard to the personalities on the jury, (the President of the first event was Irene Papas) but also regarding the underlying objectives. The desire to accomplish cultural exchange alongside a signal of peace was fulfilled when the jury awarded the prize to Ariane Mnouchkine, and also presented a special prize to the actress Melina Mercouri who had been appointed Minister for Culture in her country.

The second event of the Europe Prize for Theatre was flanked by cultural debates, exchange of ideas, study proposals and meetings which all amalgamated to form the following and present day events. It is hard to forget the charisma of Peter Brook, world famous for his work in the theatre and cinema, during the three day event which was articulated in a memorable dialogue between the mentor and Grotowski and a series of demonstrations with the actors. From that moment on the Europe Prize for Theatre was not only realized with the prestigious patronage of the European Community, but also received financial support from the International Association of Theatre Critics.

The president of the third event was Guy Dumur, critic of the *Nouvel Observateur*. This manifestation was very important as the Europe Prize for Theatre was awarded to the Italian Giorgio Strehler, with a ceremony on the lines of that adopted for Brook (research and dramatised readings to illustrate his ideology). Strehler had been called to assume the reins of the newly founded Théâtre de l'Europe as "champion of the an idea rooted in the social and political fabric that reverberates on the entire European drama culture", and from here to collaborate with the Union de Théâtre de l'Europe. During the third event a special prize was awarded to the founder of the Moscow Drama School, Anatolij Vassil'ev, who staged a demonstration of his work on a day dedicated to his work. This was the first step to the setting up of what is now the Europe Prize for New Drama Realities.

The fourth event included a pause for reflection between the announcement of the winners by the jury and the presentation of the awards. The Europe Prize for Theatre was awarded to Heiner Müller, and the Europe Prize for New Drama Realities was presented to Giorgio Barberio Corsetti for new scenic mechanisms, to the Comediants for street theatre, to Eimuntas Nekrosius for his work as playwright.

This year's three day event includes initiatives for study and analysis (co-ordinated by Franco Quadri) and hosts numerous drama experts, Italian and foreign producers and directors including Vassil'ev, Bob Wilson, Demidova and Theodoros Terzopoulos. It also embraces moments of creation and plays. e.g. Mephistopheles by Corsetti and Amphitryon by Vassil'ev, the work in progress The three sisters and the work Mozart and Salieri by Nekrosius, and the Liberation of Prometheus, a scenic concert of a text by Müller staged after the prize giving ceremony.

Der Europa-Preis, 1987 entstanden, hat sich sehr bald dadurch ausgezeichnet, daß er den Schemen der üblichen Theaterpreisen fernsteht, und daß nicht nur wegen der Persönlichkeiten, die zur Teilnahme an der Jury berufen werden (in jenem Jahr war die Vorsitzende Irene Papas), sondern vor allem wegen der Motivierung, die dem Preis selbst zugrunde lagen. Der Wunsch nach einem kulturellen Austausch, der mit einem Friedenszeichen verbunden sein möge, fand seine Verwirklichung in der Entscheidung der Jury, welche Ariane Mnouchkine und ihrem Théâtre du Soleil den Preis zuerkannte, mit einem Sonderpreis Melina Mercuri, inzwischen Kulturminister ihres Landes, auszuzeichnen, die dem politischen und kulturellen Leben so viel gegeben hatte. die zweite Ausgabe stellte einem weiteren Fortschritt dar, denn der Prämierung standen eine Reihe von Arbeiten zur Förderung der Theaterkultur zur Seite; es wurden Debatten eröffnet, Studienvorschläge vorgelegt und Begegnungen organisiert, die zu einer festen Einrichtung, zur Besonderheit der folgenden Ausgaben werden. Der Preisträger jenes Jahres war der große Meister Peter Brook, dessen Schöpferkraft, welche dank seiner Theater- und Filmarbeit der ganzen Welt Bekannt ist, in Taormina offenbar wurde.

Eine unvergängliche Faszination hat er auf alle diejenigen ausgeübt, die der dreitägigen Begegnung beigewohnt haben. Eröffnet wurde diese Begegnung von einem denkwürdigen Dialog zwischen dem Meister und Grotowski und an den folgenden Tagen mit einer Reihe von Vorführungen fortgesetzt. Seither hat sich der Europa-Preis nicht nur mit dem, in Anbetracht der gesetzten Ziele so wichtigen Patronat der Europäischen Gemeinschaft realisiert, sondern auch mit dem Beitrag des internationalen Verbandes der Theaterkritiker. Präsident der dritten Ausgabe war Guy Dumur, Kritiker des *Nouvel Observateur*. Dies war eine sehr wichtige Ausgabe, einerseits, weil der Europa-Preis mit einer Zeremonie nach dem Muster derjenigen für Brook zuerkannt wurde: Forschungsarbeit und dramatisierte Lesungen - und zwar, um seine Ideologie konkret zu verdeutlichen - dem Italianer Giorgio Strehler, der berufen wurde, die im gesellschaftlichen und politischen Bereich wurzelt und sich auf die gesamte europäische Theaterkultur ausgewirkt hat, - andererseits, weit ein Sonderpreis an Anatolij Vassil'ev ging, dem Gründer der Moskauer Theater-schule, der an einem ihm gewidmeten Studentag mit einer Performanz aktiven Beweis von seiner Arbeit gab.

Dies war der erste Schritt zur Institution des heutigen Europa-Preises Nuove Realtà teatrali. Mit der 4.

Veranstaltung ist, nach einer Denkpause zwischen der Proklamation der Gewinner durch die Jury und der Verleihung der Preise, und zwar an Heiner Müller der Preis Europa, und an Giorgio Barberio Corsetti, den Comediants und an Eimuntas Nekrosius der Preis Europa Neue Realität des Theaters, das Ergebnis erreicht worden, das vom Komitee und der Jury angestrebt wurde. So ist sie zu einer dreitägigen Veranstaltung geworden, und zwar ging es nicht nur um Untersuchungen und Analysen, (koordiniert von Franco Quadri) unter Teilnahme zahlreicher italienischer und ausländischer Regisseure, von Vassil'ev zu Bob Wilson, zu Demidova bis zu Theodoros Terzopoulos, es gab auf Theater, das von diesen feinfühligen Künstlern aufgeführt wird, zum Leben gehört.



**I**l Premio Europa per il Teatro, istituito (con delibera del 5.12.1986) ed organizzato dal Comitato Taormina Arte con il patrocinio dell'Unione europea, ha lo scopo di promuovere la conoscenza e la diffusione dell'arte teatrale in Europa, contribuendo allo sviluppo dei rapporti culturali e al consolidamento della coscienza europea. Viene assegnato a quella personalità o istituzione teatrale che abbia contribuito alla realizzazione di eventi culturali determinanti per la comprensione e la conoscenza tra i popoli. La Giuria è costituita da personalità della cultura e dell'arte, da critici e operatori culturali, rappresentativi del mondo teatrale dei paesi europei, garantendo, nel corso degli anni, una equilibrata presenza delle diverse aree geografiche. Il Premio consiste in un importo di 60.000 ECU. A questo riconoscimento è affiancato il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali, ispirato alla volontà di incoraggiare tendenze ed iniziative emergenti nel teatro europeo.

Il Premio consiste in un importo di 20.000 ECU. Le manifestazioni di consegna dei Premi hanno luogo a Taormina.

**L**e Prix Europe pour le Théâtre, établi (par la délibération du 5/12/1986) et organisé par le Comité Taormina Arte sous l'é-gide de l'Union Européenne a pour but de promouvoir la connaissance et la diffusion de l'art dramatique en Europe, contribuant ainsi au développement des rapports culturels et du renforcement de la conscience européenne. Il est décerné aux personnalités ou institutions théâtrales qui ont contribué à la réalisation d'événements culturels déterminants pour la compréhension et la connaissance réciproque des peuples. Le Jury est constitué de personnalités de la culture et de l'art, de critiques et d'agents culturels, représentatifs du monde du théâtre des pays européens, en garantissant, au fil des ans, une présence équilibrée des différentes zones géographiques.

Le Prix a un montant de 60 000 écus.

A cette distinction s'ajoute le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales inspiré par la volonté d'encourager des tendances et des initiatives émergentes du théâtre européen.

Le prix a un montant de 20 000 écus. La Cérémonie de remise des prix a lieu à Taormina.

---

Premio Europa per il Teatro  
Prix Europe pour le Théâtre  
Prize Europe for the theatre  
Preis Europa für das theater

I premiati delle edizioni precedenti  
Lauréats des éditions précédentes  
Winners of precedent editions  
Die Preisträger der vergangenen Veranstaltungen

1<sup>a</sup> ed. Ariane Mnouchkine e il suo Théâtre du Soleil  
2<sup>a</sup> ed. Peter Brook  
3<sup>a</sup> ed. Giorgio Strehler  
4<sup>a</sup> ed. Heiner Müller

**T**he Europe Prize for Theatre was established by resolution of the Taormina Arte Committee on 5.12.1986 and organised by the Committee under the patronage of the European Union. It is aimed at promoting the knowledge and diffusion of drama throughout Europe, advancing the development of cultural relationships and consolidating the European conscience. The Europe Prize for Theatre is awarded to individuals or drama institutions that have contributed to the realization of cultural events which have furthered understanding and insight between peoples. The jury is made up of representatives of the European theatre, personalities from the world of culture and art, critics and cultural operators, and over the years has guaranteed a balanced presence from the different geographical areas. The Europe Prize for Theatre amounts to 60,000 ECUs. The Europe Prize for New Drama Realities is awarded alongside the Europe Prize for Theatre. The Europe Prize for New Drama Realities is aimed at encouraging emerging trends and initiatives in European drama. The Europe Prize for New Drama Realities amounts to 20,000 ECUs. The prize awarding ceremony will take place at Taormina.

**D**er Preis Europa für das Theater, der, (mit Beschluss vom 5.12.1986) von dem Komitee Taormina Arte, unter Schirmherrschaft der Europäischen Gemeinschaft vergeben und organisiert wird, hat das Ziel, das Wissen über die Theaterkunst und ihre Verbreitung in Europa zu fördern. So trägt er zur Entwicklung der kulturellen Beziehungen und der Festigung des europäischen Bewußtseins bei. Er wird jenen Persönlichkeiten und Theaterinstitutionen verliehen, die zur Verwirklichung kultureller Ereignisse beigetragen haben, die ausschlaggebend für das Verständnis und die Kenntnis unter den Völkern sind. Die Jury besteht aus Persönlichkeiten der Kultur und der Kunst, aus Kritikern und Personen, die mit Kultur zu tun haben, die repräsentativ für die europäische Theaterwelt stehen und im Laufe der Jahre eine ausgeglichene Präsenz auf den verschiedenen geografischen Gebiete garantieren. Der Preis beläuft sich auf 60.000 ECU. Zusammen mit diesem Preis wird der Preis Europa Neue Realität des Theaters verliehen, um neue Tendenzen und vielversprechende Initiativen im europäischen Theater zu fördern. Dieser Preis beläuft sich auf 20.000 ECU. Die Veranstaltungen anlässlich der Preisverteilung finden in Taormina statt.

---

Premio Europa Nuove Realtà teatrali  
Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales  
Prize Europe New Theatrical Realities  
Preis Europa Neue Theater-Wirklichkeiten

I premiati delle edizioni precedenti  
Lauréats des éditions précédentes  
Winners of precedent editions  
Die Preisträger der vergangenen Veranstaltungen

1<sup>a</sup> ed. Anatolij Vassil'ev  
2<sup>a</sup> ed. Giorgio Barberio Corsetti  
Comediants  
Eimuntas Nekrosius



Rompere le barriere culturali per promuovere un'evoluzione nel senso del progresso è il fine primario cui si è dedicato il Premio Europa per il Teatro fin dalla sua nascita, grazie anche al patrocinio della Comunità europea. In questo senso vanno viste la prima esperienza di Ariane Mnouchkine e del suo Théâtre du soleil e quelle via via più articolate di Peter Brook, di Giorgio Strehler e di Heiner Müller delle passate edizioni. E sempre in questa direzione vanno viste le decisioni del Comitato che in accordo con la Giuria in occasione della terza edizione del Premio Europa con un premio speciale consegnato a Vassil'ev, ha istituito il premio Nuove Realtà Teatrali. Premio che, per la seconda edizione, venne assegnato a tre fra le espressioni più interessanti del teatro dei nostri tempi: Giorgio Barberio Corsetti, per i suoi mezzi scenici, i Comediants, per il teatro da strada, e Eimuntas Nekrosius, per il lavoro drammaturgico. L'esigenza di seguire i progetti, le esperienze, l'evoluzione stessa dell'idea del teatro dei vari autori, registi, attori, scenografi, ha spinto il Comitato a ospitare ancora Vassil'ev e Nekrosius quest'anno. Ma la quinta edizione del premio è andata oltre. Infatti da una parte le barriere dei confini territoriali europei sono state idealmente divelte conferendo a Bob Wilson, il V Premio Europa per il teatro e dall'altra la Giuria ha voluto, con il III Premio Europa Nuove Realtà teatrali, conferito ex aequo al Théâtre de Complicité e a Carte Blanche-Compagnia della Fortezza sottolineare sia la novità che l'impegno del teatro nel sociale, soprattutto con l'esperienza della compagnia Carte Blanche.

Briser les barrières culturelles afin de promouvoir une évolution vers le progrès est l'objectif fondamental auquel s'est consacré le Prix Europe pour le Théâtre dès sa naissance, grâce aussi au patronage de la Communauté Européenne. C'est dans ce sens qu'il faut considérer la première expérience d'Ariane Mnouchkine et de son Théâtre du Soleil et celles, toujours plus élaborées, de Peter Brook, de Giorgio Strehler et de Heiner Müller, des éditions passées. C'est encore sous cet aspect qu'il faut voir les décisions du Comité qui, avec l'accord du Jury, ont porté, à l'occasion de la troisième édition du Prix Europe attribuant un prix spécial à Anatoli Vassil'ev, à la création du Prix Nouvelles Réalités Théâtrales. Ce prix a été décerné, en cette deuxième édition, à trois des expressions les plus intéressantes du théâtre de notre temps: Giorgio Barberio Corsetti, pour ces moyens scéniques, les Comediants, pour le théâtre de rue et Eimuntas Nekrosius pour son oeuvre dramatique. Le besoin de suivre les projets, les expériences, l'évolution même de l'idée du théâtre des différents auteurs, metteurs en scène, acteurs, scénographes a poussé le Comité à recevoir encore une fois cette année, Vassil'ev et Nekrosius. Mais la cinquième édition du Prix est allée au-delà. En effet, d'un côté, les barrières des limites territoriales de l'Europe ont été idéalement détruites par l'attribution à un américain, Bob Wilson, du Vème Prix Europe pour le Théâtre alors que de l'autre s'est manifestée la volonté, à travers le IIIème Prix Europe Nouvelles Réalités théâtrales, décerné ex aequo au Théâtre de la Complicité et à Carte Blanche-Compagnia della Fortezza, de souligner aussi bien la nouveauté que l'engagement du théâtre dans la sphère sociale, ceci surtout en ce qui concerne l'expérience de la compagnie Carte Blanche.

**J**ust from the moment of its institution the Prize europe for the Theatre has aimed at promoting a development in the direction of progress, with the contribution of the UE. The first works by Ariane Mnouchkine and the later more articulated works by Peter Brook, Giorgio Strehler and Heiner Müller enacted at the previous events are to be seen in this sense, as is the committee's decision for the third edition of Europe Prize to set up a new Europe Prize for New Drama Realities after a special prize was conferred to Anatolij Vassil'ev during the previous year's award ceremony.

This award has been conferred to three of the most interesting figures in today's theatrical world: Giorgio Barberio Corsetti for scenic devices, the Comediants for street theatre, and Eimuntas Nekrosius for work as a playwright.

The necessity to follow projects, experiences, evolution of the idea of the theatre of various authors, producers, actors and scenographers has spurred the Committee to invite Vassil'ev and Nekrosius once again this year.

However, the 5th Europe Prize for Theatre has cast the barrier of European territorial borders asunder and has been awarded to Bob Wilson, while the 3rd Europe Prize for New Drama Reality goes ex aequo to Théâtre de Complicité and Carte Blanche - Compagnia della Fortezza to underline both the innovations and the commitment of the theatre to social issues, especially through the experiences of the Carte Blanche company.

**D**as wichtigste Ziel, das sich der Preis Europa für das Theater seit seiner Entstehung, auch dank der Schirmherrschaft der Europäischen Gemeinschaft, gesetzt hat, ist, die kulturellen Schranken einzureißen, um eine Entwicklung im Sinne des Fortschritts zu fördern. In diesem Sinne werden die erste Erfahrung von Ariane Mnouchkine und ihres Théâtre du soleil und die anschließend immer reicher von Peter Brook, Giorgio Strehler und Heiner Müller der vergangenen Veranstaltungen gesehen. So sieht man auch die Entscheidungen des Komitees, das in Übereinstimmung mit der Jury anlässlich der 3.

Veranstaltung des Preis Europa mit einem Sonderpreis an Vassil'ev, den Preis Neue Realität des Theaters vergeben hat. In der 2. Ausgabe wurde dieser Preis an drei der interessantesten Vertreter des zeitgenössischen Theaters verliehen, an Giorgio Barberio Corsetti für seine Bühneneffekte, den Comediants für ihr Straßentheater und an Eimuntas Nekrosius für seine dramaturgische Arbeit.

Die Notwendigkeit, dem Werdegang der Projekte zu folgen, die Erfahrungen und auch die Entwicklung der Theateridee der verschiedenen Autoren, hat das Komitee veranlaßt, in diesem Jahr noch einmal Vassil'ev und Nekrosius einzuladen.

Aber die fünfte Ausgabe des Preises ging noch darüber hinaus. So wurden auf der einen Seite die europäischen Grenzen, ideell gesehen, niedrigerissen, Bob Wilson, der fünfte Preis Europa für das Theater verliehen wurde, auf der anderen Seite wollte man durch die Verleihung des 3. Preis Europa Neue Realität des Theaters, den ex aequo das Théâtre de Complicité und die Carte Blanche-Compagnia della Fortezza erhielten, die Neuigkeit des Engagements des Theaters im sozialen Bereich unterstreichen, dies vor allem mit der Erfahrung der Compagnia Carte Blanche.



**Venerdì 3 Gennaio**

**ore 18.00**

Proiezioni video - Apertura lavori convegno  
*Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro*  
 a cura di Georges Banu  
 relazioni - comunicazioni

**ore 22.30**

LIFE-LITUANIA  
 scene da AMLETO di W. Shakespeare  
*work in progress*  
 regia di Eimuntas Nekrosius  
*Anteprima*

**Sabato 4 Gennaio**

**ore 9.30**

Convegno

*Nuovo pubblico, un'altra necessità di teatro*

Conferenza introduttiva Teatro e Carcere e incontro con  
 CARTE BLANCHE - COMPAGNIA DELLA FORTEZZA

**ore 15.00**

Proiezioni video

IL TEATRO DI ROBERT WILSON  
 a cura di Franco Quadri  
 testimonianze - memorie - comunicazioni

**ore 21.30**

CARTE BLANCHE - COMPAGNIA DELLA FORTEZZA  
 I NEGRÌ<sup>1</sup>  
 di Genet  
 regia di Armando Punzo

**REPLICHE**

**6 Gennaio**

**ore 21.00**

Palazzo dei Congressi TAORMINA  
 PERSEPHONE  
 regia di Robert Wilson

**7 Gennaio**

**ore 21.00**

Chiesa di S. Nicolò l'Arena CATANIA  
 LE LAMENTAZIONI DI GEREMIA  
 regia di Anatolij Vassil'ev

**Domenica 5 Gennaio**

**ore 10.30**

IL TEATRO DI ROBERT WILSON

**ore 15.00**

Proiezioni video  
 IL TEATRO DI ROBERT WILSON  
 Incontro con ROBERT WILSON

**ore 20.30**

CERIMONIA DI CONSEGNA DEI PREMI

PERSEPHONE

regia di Robert Wilson  
 testi di Omero, Brad Gooch, Maita di Niscemi  
 musiche di Gioacchino Rossini e Philip Glass  
*Esclusiva italiana*

**ore 22.30**

Proiezioni video

**Lunedì 6 Gennaio**

**ore 11.00**

Conferenza introduttiva e incontro con  
 THEATRE DE COMPLICITE  
 scene da  
 THE THREE LIVES OF LUCIE CABROL

**ore 18.00**

Chiesa di S. Nicolò l'Arena - Catania

LE LAMENTAZIONI DI GEREMIA  
 Il libro delle Lamentazioni di Geremia trasposto in canto  
 compositore V.I. Martynov  
 regia di Anatolij Vassil'ev  
*Prima europea*

**VIDEO**

**3 Gennaio**

**ore 18.00**

G.A. STORY

**4 Gennaio**

**ore 15.00**

FRAGMENTS OF A POETIC BIOGRAPHY / LE THEATRE PLANETAIRE

**5 Gennaio**

**ore 15.00**

VISIONS D'ALICE

**ore 22.30**

LA FEMME A LA CAFETIERE / MISTER BOJANGLE /  
 LA CITADELLE DU SILENCE



**L**a Giuria della quinta edizione ha assegnato all'unanimità il Premio Europa per il Teatro a Robert Wilson riconoscendo nella sua opera trentennale l'intento di una personale reinvenzione dell'arte scenica, di cui ha rimesso in questione la dimensione temporale e rintracciato quelle spaziali, mentre rifiutava una mera riproduzione del reale a profitto di una visione astratta o informale del teatro e ne ridefiniva anche i ruoli con un intervento ogniqualvolta possibile globale nella creazione dei propri spettacoli in cui ha assunto le funzioni di autore, regista, attore, scenografo, magico light designer. Architetto per formazione, l'artista ha perseguito un linguaggio interdisciplinare che non ha ignorato le arti visive nel coltivare l'importanza dell'immagine e ricorrendo al supporto non occasionale della musica, s'è accostato alla danza e ha cercato allo stesso tempo nella parola valori di pura sonorità, in un'ideale tensione verso una forma di teatro totale.

Se è stato detto che le sue opere possono venire considerate per la loro coerenza espressiva parti di una unica opera in continua elaborazione che ne costituisca la sintesi, Wilson è venuto confrontandosi allo stesso tempo con diversi generi, avvicinandoli grazie alla conformità del linguaggio: s'è provato in spettacoli di testi classici e di novità scritte appositamente; e per questo ha stimolato scrittori dell'importanza di Heiner Müller, col quale ha stabilito un particolare sodalizio, o di William Burroughs; s'è dedicato quindi a inscenare opere letterarie non teatrali spesso adattate in forma di monologo con l'interpretazione di grandi attori, qualcuno addirittura storico come Madelaine Renaud e Marianne Hoppe; s'è cimentato nella regia lirica e di balletto, ha creato musical sui generis con la collaborazione di illustri personalità emergenti, ha promosso performance in particolare con Christopher Knowles, ha diretto per la moda spettacoli sfilata, per non dire della sua attività di designer e di artista visivo, manifestata tramite pitture, sculture, installazioni, opere grafiche, mostre, ottenendo anche il maggior premio della Biennale di Venezia.

Ma non si fa del nuovo senza mutare le concezioni organizzative e a questo campo va ascritto un impulso determinante dell'artista alla coproduzione tra i festival già dagli anni '70, la creazione di spettacoli-prototipi traducibili in diversi paesi con nuovi cast, e anche l'ideazione di opere seriali da completare a distanza di tempo e di sedi produttive. Gli si deve un abbraccio tra i teatri di differenti paesi, lingue, stili, tradizioni. Anche coinvolgendo squadre sempre più larghe e internazionali di collaboratori, Wilson non ha comunque mai rinunciato a imprimere personalmente in una produzione ogni giorno più vasta l'impronta diretta della sua presenza perfezionista. E gli va riconosciuta la destinazione dei proventi di un immenso lavoro al centro di Watermill, palestra di sperimentazione e di formazione giovanile, che lo ha riportato ai suoi inizi di insegnante e lo ha aiutato a conservare, nel contatto permanente con i giovani, le risorse di un'ineguagliabile freschezza.

**L**e Jury du V Prix à l'unanimité a attribué le Prix Europe pour le Théâtre à Robert Wilson en lui reconnaissant, dans ses trente ans de carrière, l'intention d'opérer une réinvention personnelle de l'art scénique. Wilson en a mis en discussion la dimension temporelle et il en a découvert les dimensions dans l'espace, tout en refusant la simple reproduction du réel en faveur d'une vision abstrait ou informelle du théâtre. Il redéfinissait en même temps les rôles, avec une intervention aussi globale que possible dans la création de ses spectacles, dans lesquels il a revêtu les fonctions de auteur, metteur en scène, acteur, scénographe, "light designer" magique. Architecte par formation, l'artiste a poursuivi un langage multidisciplinaire, qui n'a pas exclu les arts plastiques en cultivant l'importance de l'image et en ayant recours au support jamais occasionnel de la musique. Il s'est rapproché de la danse, tout en cherchant dans la parole des valeurs de sonorité pure, danse une tension idéale vers une forme de théâtre total. Il a été dit que, à cause de leur cohérence expressive, ses œuvres unique en élaboration constante, qui en seraient en même temps la synthèse. Pourtant Wilson a fait ses preuves simultanément avec des genres différents, tout en les rapprochant par la conformité du langage: il a travaillé à des pièces reprenant des textes classiques et à d'autres qui étaient des nouveautés écrites exprès pour lui; et, ainsi faisant, il a sollicité des écrivains tel que Wilson Burroughs. Il a aussi travaillé à la mise en scène d'œuvres littéraires non théâtrales, souvent adaptées sous forme de monologue et interprétées par de grands acteurs, quelques uns mêmes historiques, tels que Madeleine Renaud et Mariane Hoppe. Il a fait ses preuves aussi avec la mise en scène dans l'opéra et le ballet, il a créé musicals sui generis avec la collaboration de éminents artistes, il a promu des "performances" en particulier avec Christopher Knowles, il a dirigé pour les créateurs de mode des défilé-spectacles. Et encore il ne faut pas oublier son activité de "designer" et d'artiste figuratif, exprimée par des œuvres de peinture et sculpture, des installations, des œuvres graphiques, des expositions; il a aussi obtenu le Prix le plus important de la Biennale de Venise.

Cependant, on ne peut pas faire quelque chose de nouveau sans changer la façon même d'organiser les choses et dans ce sens l'apport de l'artiste a été déterminant, avec des co-productions entre festivals déjà pendant les années '70, la création de spectacle-prototypes reproduisibles dans des pays différents avec de nouvelles distributions des rôles, et encore l'invention d'œuvres sérielles à compléter dans le temps et suivant les différences lieux de production. On lui doit une rencontre fraternelle entre les théâtre de pays, langues, styles et traditions différents. Tout en englobant des équipes de plus en plus nombreuses et internationales de collaborateurs, Wilson n'a jamais renoncé à marquer sa production toujours plus vaste de l'empreinte personnelle de sa présence perfectionniste. Il faut aussi lui rendre hommage pour avoir voulu destiner les gains d'un travail énorme au centre de Watermill, gymnase d'expérimentation et de formation de jeunes, qui l'a ramené à ses débuts en tant que professeur et l'a aidé à garder, par ce contact permanent avec les jeunes, les ressources d'une fraîcheur inépuisable.



The Jury of the fifth Europe Prize for Theatre has unanimously awarded the Prize to Robert Wilson in recognition of his thirty years' work aimed at creating a personal reinvention of scenic art that has overturned the temporal dimension and retraced the spatial one. He refused to render a mere production of reality and offered an abstract or informal vision of the text and also redefined the roles, whenever possible, through global intervention in the creation of his performances where he played the author, director, performer, scenographer and magic light designer. Architect by profession, the artist pursued an interdisciplinary language that did not ignore the visual arts in enhancing the importance of the image and, resorting to the support of music, he approaches dance and simultaneously attempted to find a pure harmonious value in the spoken word, in an ideal tension towards a form of total theatre.

It has been said that his works can be considered part of a single opus in continual evolution that constitutes the synthesis. During his career Wilson has confronted himself with different genera and drawn them closer thanks to the conformity of language. He has executed classical works and specially written works and for this reason has stimulated the interest of eminent writers, such as Heiner Müller and William Burrough, establishing a particular bond with the former.

He has dedicated himself to teaching non theatrical literary works often adapted into monologues interpreted by eminent actors, such as Madeleine Renaud and Marianne Hoppe. He has ventured into the production of opera and ballet, he has created musicals *sui generis* in collaboration with illustrious emerging personalities, he has promoted performances especially with Christopher Knowles, he has directed spectacular fashion parades. His prolific activity as designer and visual artist can be seen in his paintings, sculptures, installations, graphic works, exhibitions. He was awarded the major prize at the Venice Biennale.

Nothing new can be achieved without changing the conceptions of organisation. He was a decisive promoter of coproduction of festivals since the '70s, of the creation of prototype-performances that could be translated in various nations with new casts, and also of the creation of evening works to be completed later in production studios. Thank are due to him for the embrace between different nations, languages, styles and traditions.

Even when using bigger and bigger and more and more international teams of collaborators Wilson has never renounced making his own imprint of perfectionist in a developing opera. He is to be accredited with using the proceeds from endless work for the Watermill centre, centre of experimentation and training where his work as a teacher has helped him in retain an inexhaustible flow of fresh ideas from the contact with the young.

Die Jury der fünften Ausgabe hat einstimmig den Preis Europa für das Theater an Robert Wilson vergeben und somit in seiner dreißigjährigen Tätigkeit die Absicht einer persönlichen Neuerfindung der Bühnenkunst erkannt, in der er die Zeitdimension wieder gesetzt und jene räumliche wieder aufgefunden hat, während er eine reine Produktion des Realen zugunsten einer abstrakten und informalen Vision des Theaters ablehnte. Dafür legte er auch die Rollen neu fest, mit der Absicht eines, soweit es möglich ist, totalen Eingreifens in die eigenen Schauspiele, in denen er Autor, Regisseur, Schauspieler, Bühnenbildner und "magico light designer" ist. Der Künstler wurde ursprünglich als Architekt ausgebildet und hat so eine interdisziplinäre Sprache verwendet, die die darstellende Kunst nicht unbedacht gelassen hat, indem sie die Wichtigkeit des Bildes pflegte und nicht unzufällig auch die Musik einsetzte, sich dem Tanz näherte und gleichzeitig in den Worten Werte reinen Wohlklangs suchte mit der idealen Absicht, eine Form des totalen Theaters zu schaffen. Es wurde gesagt, die Werke Wilsons können wegen der Folgerichtigkeit des Ausdrucks als Teil eines einzigen Werkes in ständiger Bearbeitung angesehen werden, das die Zusammenfassung bildet. Wilson hat sich gleichzeitig mit verschiedenen Gattungen auseinandergesetzt und sie sich dank der Übereinstimmung seiner Sprache nähern lassen: Er hat dies mit Schauspielen klassischer Texte und mit Neuheiten, ausgeführt, die eigens geschrieben wurden. Deshalb hat er Autoren von der Bedeutung eines Heiner Müllers angeregt, mit dem er einen besonderen Bund einging, oder einen William Burrough. Er hat sich auch der Inszenierung literarischer Texte gewidmet, die keine Theatertexte waren, und sie oft als Monologe umgestaltet, die von großen teilweise weltberühmten Autoren aufgeführt wurden, wie Madeleine Renaud und Marianne Hoppe. Wilson hat auch Regie auf Opernbühnen und für das Ballett geführt und hat Musicals besonderer Art unter Beteiligung von berühmten vielversprechenden Künstlern geschaffen. Er hat Performance gefördert besonders mit Christopher Knowles und hat Modelle gesucht. Außerdem muß man auch seine Tätigkeit als Designer und in der darstellenden Kunst erwähnen, die sich in Malerei, Skulptur, Einrichtungen, graphischen Werken und Ausstellungen äußert, wofür er auch den ersten Preis der Biennale in Venedig erhielt. Aber man kann nichts Neues schaffen, ohne die organisatorische Konzeption zu verändern und diesem Gebiet ist ein entscheidender Impuls des Künstlers zur Koproduktion zwischen bereits den Festspielen der siebziger Jahre zuzuschreiben. Außerdem hat er auch den Prototyp von Schauspielen geschaffen, die in verschiedenen Ländern mit neuen Schauspielgruppen aufgeführt wurden und hat auch Fortsetzungsserien ausgedacht, die mit der Zeit in den verschiedenen Produktionsstätten zu vervollständigen sind. Ihm verdankt man eine Annäherung von Theatern verschiedener Länder, Sprachen, Stile und Traditionen. Auch wenn Wilson immer größere und internationale Mitarbeitergruppen miteinbezieht, hat er nie darauf verzichtet, persönlich jeder Produktion den Stempel seiner eigenen Persönlichkeit als Perfektionist aufzudrücken. Ihm werden die Verdienste für den Bestimmungszweck der Einkünfte durch eine enorme Arbeit im Zentrum von Watermill zugeschrieben, das eine Schule für das Experimentieren und der Ausbildung Jugendlicher ist. Dies hat ihn zu den Anfängen seiner Arbeit als Lehrer zurückgeführt und hat ihm, durch den dauernden Kontakt mit den jungen Menschen geholfen, sich die Fähigkeit einer unauslöschbaren Frische zu erhalten.



Nato a Waco, Texas, nel 1941, Wilson frequentò l'università del Texas ad Austin ed il Pratt Institute di New York, dove conseguì il B.P.A., nel 1966. Studiò le arti pittoriche con George McNeil a Parigi e più tardi collaborò con l'architetto Paolo Solari in Arizona. Alla fine degli anni '60 Wilson cominciò a creare una serie di opere teatrali fortemente innovative in collaborazione con la sua Byrd Hoffman School of Byrds a New York. Nel giugno del 1971, dopo il debutto a Parigi di *Deafman Glance*, Wilson presentò una serie di lavori accolti con grande entusiasmo in tutto il mondo. tra questi l'opera in sette giorni *KA MOUNTain* and *GUARDenia Terrace* a Shiraz, Iran, nel 1972; *The life and Times of Joseph Stalin*, un'opera muta di dodici ore rappresentata nel 1973 a New York, in Europa e in Sud America; *A Letter for Queen Victoria* messa in scena in Europa e a Broadway nel 1974-75; e nel 1976, la sua opera più significativa con il compositore Philip Glass, *Einstein on the beach...*, lavoro che continua ancora ad andare in scena e la cui ultima versione del 1992 è stata in tournée in tutto il mondo. Dopo *Einstein on the beach...*, Wilson ha lavorato sempre di più con teatri europei a finanziamento pubblico, come il Schaubühne di Berlino. Per questo teatro creò due opere di rilievo, *Death Destruction & Detroit* (1979) e *Death Destruction & Detroit II* (1987). Agli inizi degli anni '80, Wilson sviluppò quello che è tuttora il suo progetto più ambizioso: il poema epico multinationale *The CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*. Creato in collaborazione con un gruppo internazionale di artisti, Wilson pensò quest'opera come il momento centrale dell'Olympic Arts Festival di Los Angeles del 1984. Dal 1985 l'orizzonte creativo di Wilson si è allargato includendo l'opera lirica ed adattamenti dei testi teatrali di altri autori. Molti lavori importanti di Wilson sono stati rappresentati in Italia. Wilson ha collaborato con artisti, progettisti, scrittori e musicisti di fama internazionale. A partire dai primi anni '80, ha lavorato in stretta collaborazione con lo scomparso autore tedesco di teatro Heiner Müller in una serie di opere teatrali di rilievo tra cui *Hamletmachine*, *Quartet* e la sezione di Colonia del *CIVIL warS*. Insieme con il cantautore Tom Waits ed in collaborazione con Lo scrittore William S. Burroughs, Wilson ha creato il lavoro *The black rider: the casting of the magic bullets* (1991). Con David Byrne del gruppo *The talking heads* Wilson ha messo in scena *The knee plays* da *The CIVIL warS* (1984), ed in seguito *The forest*, in onore del 750esimo anniversario della città di Berlino (1988). Ha lavorato con il poeta Allen Ginsberg a *Cosmopolitan Greetings* (1988) e la concertista Laurie Anderson ha curato le musiche della versione di Wilson della *Alcesti* (1986) di Euripide. nel 1993 portò in scena l'opera di Susan Sontag *Alice in bed* (1993). la lunga collaborazione tra Wilson e la famosa cantante lirica Jessye Norman cominciò con *Great day in the morning* presentato a Parigi nel 1982. Ultimamente Wilson ha collaborato con il cantautore Lou Reed per *Time Rocker*, che è andato in scena per la prima volta al Thalia Theater di Amburgo nel giugno del 1996. Nel 1986 Wilson è stato l'unico nome selezionato dal premio Pulitzer per il teatro per *The CIVIL warS*. Pur essendo noto per aver creato opere teatrali di grande pregio, il lavoro di Wilson è saldamente ancorato al mondo delle belle arti.

Né à Waco au Texas en 1941, Wilson a fait ses études à l'Université du Texas à Austin et à l'Institut Pratt de New York où il a reçu un B.F.A. en 1966. Il a étudié la peinture avec George McNeil à Paris. Par la suite, il a travaillé avec l'architecte Paolo Solari en Arizona. À la fin des années 60, Wilson a abordé la création d'une série de pièces de théâtre extrêmement innovatrices en collaboration avec son école: la Byrd Hoffman School of Byrds à New York. En juin 1971 à la suite du début parisien du *Deafman Glance* Wilson a présenté un grand nombre de productions qui ont été acclamées dans le monde entier, y compris le spectacle de sept jours *KA MOUNTain* and *GUARDenia Terrace* à Shirez en Iran en 1972; *The Life and Time of Joseph Stalin* un opéra muet de douze heures présentée à New York, en Europe et en Amérique du Sud en 1973; *A Letter for Queen Victoria* en Europe et à Broadway en 1974-1975 et en 1976, son opéra majeur avec le compositeur Philip Glass, *Einstein on the Beach...*, une œuvre encore représentée dont la plus récente reprise a été la tournée mondiale de 1992. Après *Einstein on the Beach*, Wilson a intensifié ses rapports de travail avec des théâtres européens subventionnés par l'état, comme le Schaubühne de Berlin. Il y a monté deux productions mémorables *Death Destruction & Detroit* (1979) et *Death Destruction & Detroit II* (1987). Au début des années 80, Wilson a développé ce qui reste encore aujourd'hui son projet le plus ambitieux: l'épopée multinationale *the CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*. Crée en collaboration avec un groupe d'artistes international, cette œuvre a été conçue par Wilson comme pièce centrale du Festival des Arts olympique de 1984 à Los Angeles. Depuis 1985, la vision de Wilson comprend aussi le grand Opéra et l'adaptation des œuvres d'autres dramaturges. De nombreuses œuvres majeures de Wilson ont été représentées en Italie. Wilson a collaboré avec des artistes de renommée internationale, des designers, des écrivains et des musiciens. A partir du début des années 1980, il a travaillé en étroite collaboration avec le feu dramaturge allemand Heiner Müller pour de nombreuse et importantes productions comprenant *Hamletmachine Quartet* et la section de Cologne de *the CIVIL warS*. Avec le chanteur compositeur Tom Waits et l'écrivain William S. Burrough, Wilson a créé le grand succès *The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets* (1991). Avec David Byrne du groupe *The Talking Heads*, Wilson a mis en scène *The Knee Plays* de *the CIVIL warS* (1984) et plus tard de *The Forest* en honneur du 750ème anniversaire de la fondation de la ville de Berlin (1988). Il a travaillé avec le poète Allen Ginsberg pour *Cosmopolitan greetings* (1988) et l'artiste Laurie Anderson a contribué par sa musique à l'adaptation de Wilson de *l'Alceste* d'Euripide (1986). En 1993, il a mis en scène la pièce de Susan Sontag *Alice in Bed* (1993). La longue association de Wilson avec la célèbre cantatrice Jessie Norman a débuté avec *Great Day in the Morning* présenté à Paris en 1982. Wilson a récemment collaboré avec le chanteur compositeur Lou Reed pour *Time Rocker* qui a débuté au Thalia Theater de Hambourg en juin 1996. En 1986, Wilson était le seul candidat désigné pour le Prix Pulitzer pour le Théâtre pour *the CIVIL warS*. Bien qu'il soit surtout connu pour avoir créé des œuvres théâtrales de grande renommée, le travail de Wilson a ses racines les plus profondes dans les Beaux Arts.



Born in Waco, Texas, in 1941, Wilson was educated at the University of Texas, Austin, and at the Pratt Institute in New York City, where he received a B.F.A. in 1966.

He studied painting with George McNeil in Paris, and later worked with the architect Paolo Solari in Arizona. In the late 1960s Wilson began creating a series of highly innovative theater pieces in collaboration with his Byrd Hoffman School of Byrds in New York City. In June 1971, following the Paris debut of Deafman Glance, Wilson presented a number of acclaimed productions throughout the world, including the seven-day play KA MOUNTan and GUARDenia Terrace in Shiraz, Iran in 1972; The Life and Times of Joseph Stalin, a twelve-hour silent opera performed in 1973 in New York, Europe, and South America; A Letter for Queen Victoria in Europe and on Broadway in 1974-1975, and, in 1976, his landmark opera with composer Philip Glass, Einstein on the Beach a work that continues to be performed, the most recent revival touring the world in 1992.

After Einstein on the Beach Wilson worked increasingly with state-supported European theatres, such as Berlin's Schaubühne. There he created two notable productions, Death Destruction & Detroit (1979) and Death Destruction & Detroit II (1987). In the early 1980's Wilson developed what still stands as his most ambitious project: the multi-national epic the CIVIL warS a tree is best measured when it is down. Created in collaboration with an international group of artists, Wilson planned this opera as the centerpiece of the 1984 Olympic Arts Festival in Los Angeles.

Since 1985, Wilson's vision has come to include grand opera and adaptations of other playwright's works. Many important Wilson works have been shown in Italy.

Wilson has collaborated with internationally known artists, designers, writers, and musicians. Beginning in the early 1980s, he worked closely with the late German playwright Heiner Müller on a number of major productions, including Hamletmachine, Quartet, and the Cologne section of the CIVIL warS. With singer-songwriter Tom Waits, along with writer William S. Burroughs, Wilson created the highly successful production The Blake Rider: The Casting of the Magic Bullets (1991). With David Byrne of the group The Talking Heads. Wilson staged The Knee Plays from the CIVIL warS (1984), and later The Forest, in honor of the 750th anniversary of the city of Berlin (1988). He worked with poet Allen Ginsberg on Cosmopolitan Greetings (1988), and performance artist Laurie Anderson contributed music to Wilson's adaptation of Euripides's Alcestis (1986).

In 1993 he staged Susan Sontag's play Alice in Bed (1993) Wilson's long association with noted opera singer Jessye Norman began with Great Day in the Morning presented in Paris in 1982. Recently Wilson collaborated with singer-songwriter Lou Reed on Time Rocker, which opened at Hamburg's Thalia Theater in June of 1996. In 1986 Wilson was the sole nominee for the Pulitzer Prize in Drama for the CIVIL warS. While known for creating highly acclaimed theatrical pieces, Mr Wilson's work is firmly rooted in the fine arts.

Robert Wilson wurde 1941 in Waco, Texas geboren und besuchte die Universität von Texas in Austin und das Pratt Institute von New York, wo er 1966 den B.F.A. erwarb. Er studierte Malerei mit George McNeil in Paris und arbeitete später mit dem Architekten Paolo Solari in Arizona. Ende der sechziger Jahre begann Wilson zahlreiche Theaterwerke in Zusammenarbeit mit seiner Byrd Hoffman School of Byrds in New York zu schaffen, die äußerst innovativ sind. Im Juni 1971, nach der Erstaufführung in Paris von Deafman Glance nahm Wilson etliche Arbeiten vor, die in der ganzen Welt mit großer Begeisterung aufgenommen wurden. Unter diesen sind die Arbeit für sieben Tage KA MOUNTain und GUARDenia Terrace in Shiraz, Iran, 1972, The Life and Times of Joseph Stalin, ein stummes Spiel, das zwölf Stunden dauert und 1973 in New York, in Europa und in Südamerika aufgeführt wurde, das Stück A letter for Queen Victoria, das 1974-1975 in Europa und am Broadway inszeniert wurde. 1976 folgte sein bedeutendstes Werk, das er zusammen mit dem Komponisten Philip Glass schrieb, Einstein on the Beach..., ein Stück, das immer noch gegeben wird und dessen letzte Aufführung von 1992 auf Welttournee ging. Nach Einstein on the Beach hat Wilson immer mehr für europäische Theater gearbeitet, die durch öffentliche Gelder finanziert werden, wie zum Beispiel die Schaubühne in Berlin. Für dieses Theater schuf er zwei bedeutende Arbeiten, Death Destruction & Detroit (1979) und Death Destruction & Detroit II (1987). Anfang der achtziger Jahre entwickelte Wilson sein bisher ehrgeizigstes Projekt, das multinationale epische Gedicht the CIVIL wars: a tree is best measured when it is down. Es wurde in Zusammenarbeit mit einer Gruppe internationaler Künstler geschaffen. Wilson plante dieses Werk als Mittelpunkt des Olympic Arts Festivals von Los Angeles im Jahre 1984. Das Epos ist nie vollständig aufgeführt worden, aber Einzelteile sind in den Vereinigten Staaten, in Europa und in Japan inszeniert worden. Ab 1985 gingen seine Schöpfungen über das eigene, rein gesprochene Theater hinaus, indem er sich auch mit Opern befaßte und auch Theaterstücke anderer Autoren bearbeitete. Wilson hat mit Künstlern, Projektentwerfern, Schriftstellern und Musikern von Weltreputat zusammengearbeitet. Seit Anfang der achtziger Jahre hat er eng mit dem inzwischen verstorbenen deutschen Theaterautor Heiner Müller bei einigen wichtigen Theaterwerken wie Hamletmachine, Quartet und bei dem Kölner Teil von Civil wars zusammengearbeitet. Mit dem Sänger und Textautor Tom Waits und in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller William S. Burroughs, hat Wilson das Stück The Black Rider: The Casting of the Magic Bullets (1991) verwirklicht. Mit David Byrne der Gruppe The Talking Heads hat Wilson The Knee Plays from the CIVIL wars (1984) inszeniert und anschließend The Forest, anlässlich des 750. Jahrestags der Stadtgründung Berlins (1988). Er hat mit dem Dichter Allen Ginsberg für Cosmopolitan Greetings (1988) zusammengearbeitet und die Solistin Laurie Andersen hat die Musik seiner Version der Alkestis (1986) von Euripides besorgt. 1993 brachte er das Werk von Susan Sontag Alice in Bed auf die Bühne. Die langjährige Zusammenarbeit zwischen Wilson und der berühmten Opernsängerin Jessye Norman begann mit Great Day in the Morning, einer Arbeit, die 1982 in Paris aufgeführt wurde. Zuletzt hat Wilson mit dem Sänger und Textautor Lou Reed für Time Rocker zusammengearbeitet, ein Stück, das zum ersten Mal im Thalia Theater in Hamburg im Juni 1996 gegeben wurde. Im Jahre 1986 war sein Name der einzige, der vom "Pulitzer" für sein Werk CIVIL wars ausgewählt wurde. Obwohl Wilson für seine vorzüglichen Theaterwerke berühmt ist, ist sein Werk fest in den Schönen Künsten verankert.



**D**a 9 anni la "Compagnia della Fortezza" diretta da Armando Punzo persegue, superando con fatica e coerenza le più varie difficoltà e insidie, l'idea di un teatro che è riscatto e liberazione, affermazione della dignità che ogni uomo può e deve rivendicare.

Da "Masaniello" a "Marat Sade", da "Prigioni" al recente "I negri" l'esperienza iniziata e laboriosamente consolidata all'interno del carcere di Volterra è diventata un evento che ha suscitato interesse e partecipazione a livello italiano e internazionale. Introducendo l'immaginario teatrale all'interno della istituzione carceraria è stato realizzato un percorso grazie al quale un inedito dialogo e una nuova forma di comunicazione si sono stabiliti tra gli attori-carcerati e gli spettatori raccolti all'interno e all'esterno del carcere.

Ne "I negri" gli attori-detenuti, mettendo in scena se stessi, ammoniscono la società che li guarda e danno vita ad uno spettacolo ironico e feroce, di una evidenza forte e nuova. Il dramma di Genet è stato integrato dal libero apporto degli interpreti, in un gioco di invenzioni e finzioni che fa rivivere la classica struttura del teatro all'interno del teatro. La genesi dello spettacolo di Genet è così descritta da Armando Punzo:

"Avevamo cominciato a lavorare su Moby Dick di Melville, ma alla fine il progetto non ci convinceva. È stato in quel momento che ho riletto 'I negri' di Genet e sono rimasto folgorato dall'intuizione che c'è alla base, la storia di una compagnia di negri che recita per degli spettatori bianchi un dramma imprennato su un delitto commesso da negri ai danni di una bianca. E mi sono detto: ecco, i negri sono loro, loro che stanno chiusi qui dentro, mentre i bianchi sono gli spettatori che vengono dal di fuori".

Dal progetto è nata una inedita cerimonia sacra e dissacratoria, dove la provocazione è l'estrema risposta a una condizione di disagio, in cui lo spettatore percepisce con bruciante evidenza la propria condizione di bianco libero e innocente. In questa cerimonia colpisce la capacità di reinventare il linguaggio esaltando le possibilità e l'espressività degli attori, ma anche l'audacia con cui si colgono e si portano alle estreme conseguenze gli spunti offerti dal testo di Genet per cui agli "esclusi" non rimane che il teatro per comunicare.

**D**epuis neuf ans, la "Compagnia della Fortezza" dirigée par Armando Punzo, surmontant péniblement mais de façon cohérente les difficultés et les pièges les plus variés, est à la recherche de l'idée d'un théâtre de rédemption et de libération, affirmant la dignité que tout homme peut et doit revendiquer.

De "Masaniello" à "Marat-Sade", de "Prigioni" au récent "Les nègres", l'expérience amorcée et laborieusement consolidée à l'intérieur de la maison d'arrêt de Volterra s'est transformée en un événement qui a suscité intérêt et participation aussi bien au niveau italien qu'international. L'insertion de l'imaginaire théâtral à l'intérieur d'un établissement carcéral a permis l'élaboration d'un parcours grâce auquel un dialogue inédit et une nouvelle forme de communication se sont établis entre les acteurs incarcérés et les spectateurs réunis à l'intérieur et à l'extérieur de la prison.

Dans "Les nègres", les acteurs-détenus, se mettant eux-mêmes en scène, avertissent la société qui les regarde et créent un spectacle ironique et féroce à l'apparence forte et nouvelle. Le drame de Genet s'est intégré du libre apport des interprètes du théâtre. La genèse du spectacle de Genet est ainsi décrite par Armando Punzo:

"Nous avions commencé à travailler sur Moby Dick de Melville mais, à la fin, le projet n'arrivait pas à nous convaincre. C'est à ce moment-là que j'ai relu 'Les nègres' de Genet et que j'ai été foudroyé par l'intuition sur laquelle il se fonde, l'histoire d'une compagnie de nègres qui joue pour des spectateurs blancs, un drame basé sur un crime commis par des nègres contre une blanche. Et je me suis dit: voilà, ce sont eux les nègres, ceux qui sont enfermés ici, alors que les blancs, ce sont les spectateurs qui viennent du dehors".

Ce projet a donné naissance à une cérémonie sacrée et désacralisante inédite où la provocation est l'ultime riposte à une condition de malaise par laquelle le spectateur perçoit la brûlante évidence de sa condition de blanc libre et innocent. Cette cérémonie est frappante par sa capacité de réinventer le langage en exaltant les possibilités et l'expressivité des acteurs mais aussi par l'audace avec laquelle les suggestions offertes par le texte de Genet sont saisies et portées à leurs conséquences extrêmes, selon lesquelles aux 'exclus', il ne reste que le théâtre pour communiquer.





For the last 9 years the Compagnia della Fortezza directed by Armando Punzo has tenaciously overcome numerous difficulties and obstacles in order to pursue the idea of a type of drama that is redemption and liberation, affirmation of the dignity that each individual can, and must, claim.

The experience undertaken and tirelessly carried on inside the Volterra prison has led to the production of "Masaniello", "Marat Sade", "Prisons" and recently "The Blacks", and has attracted great Italian and international interest and attention.

The introduction of drama inside a prison institution created a pathway that established a new line of communication and dialogue between the actors-prisoners and the audience gathered inside and outside the prison.

In "The Blacks", the actors-prisoners acting themselves, admonish the society watching them and stage an ironic and ferocious performance, with strong new evidence.

Genet's drama has been integrated freely by the actors. Punzo described the genesis of the play:

"We had started work on Moby Dick by Melville, but the result was not satisfactory. I was rereading 'The Blacks' by Genet at the time and was greatly struck by the intuition that lies at the core, the story of a company of blacks performing a play centred on a crime committed by blacks against a white woman, to a white audience. I said to myself: Look! The blacks are them, the ones locked up in here, while the whites are the outside audience".

This project gave birth to an original sacred and desecrating ceremony where provocation is the extreme response to a condition of unease, where the audience is fully aware of its condition of being white, free and innocent.

This ceremony highlights the actors' skill in reinventing language to suit and enhance their possibilities and expressiveness, and emphasises their audacity in using the ideas offered by Genet to the utmost. The only means of communication for the excluded is drama.

Seit 9 Jahren strebt die Compagnia della Fortezza, die von Armando Punzo geleitet wird, und mit Mühe und Zielstrebigkeit die verschiedenen Schwierigkeiten überwunden hat, die Idee eines Theaters der Lösung und Befreiung an, eine Bestätigung der Würde, die jedermann beanspruchen kann und muß. Von "Masaniello" bis "Marat Sade", von "Prigion" bis zum letzten Stück "I negri" ist diese Erfahrung, die im Inneren des Gefängnisses von Volterra begann und dort mit Fleiß weitergeführt wurde, ein Ereignis, das Interesse und Beteiligung im In- und Ausland hervorgerufen hat.

Durch die Einführung der imaginären Theaterwelt in das Innere eines Gefängnisses, ist ein Weg eingeschlagen worden, durch den ein neuartiger Dialog und eine originelle Form der Kommunikation zwischen den inhaftierten Schauspielern und den Zuschauern entstanden ist, die sowohl aus Häftlingen, als auch aus Besuchern bestehen.

In dem Stück *I negri* setzen sich die inhaftierten Schauspieler selbst in Szene, sie ermahnen die Gesellschaft, die ihnen zusieht und realisieren so eine ironische und grausame Aufführung von starker und neuer Bildhaftigkeit. Das Drama von Genet ist durch einen freien Beitrag der Schauspieler ergänzt worden. Die Entstehung des Stücks von Genet ist von Armando Punzo folgendermaßen beschrieben worden:

"Wir hatten gerade begonnen, mit dem Stück Moby Dick von Melville zu arbeiten, aber dann überzeugte uns das Projekt nicht mehr. Gerade in dieser Zeit las ich das Stück *I negri* von Genet wieder und wurde von der Intuition, die dem Stück zugrunde liegt, tief getroffen. Es handelt von der Geschichte eines Ensembles von Negern, das für weiße Zuschauer spielt, wobei das Drama um ein Verbrechen kreist, das von Negern an einer Weißen verübt wurde. Und da habe ich mir gesagt: 'Die Neger' sind diejenigen, die hier eingeschlossen sind, während die Weißen die Zuschauer sind, die von draußen kommen'.

Aus dem Projekt ist eine neuartige, fast heilige und gleichzeitig ketzerische Zeremonie entstanden, in der die Provokation die äußerste Antwort auf eine Situation der Entbehrungen ist, und wo sich der Zuschauer der eigenen Lebensbedingungen als freier und unschuldiger Weißer mit Vehemenz bewußt wird. In diesem Stück beeindruckt die Fähigkeit, die Ausdrucksweise neu zu erfinden, wobei die Möglichkeiten und die Ausdrucksfähigkeit der Schauspieler, aber auch die Verwegenheit, mit der sie sich bis zu den extremen Konsequenzen vorwagen, die in dem Text von Genet angeregt werden, faszinieren, weshalb für die Ausgeschlossenen nur das Theater für die Kommunikation bleibt.



Il progetto di Laboratorio Teatrale nel Carcere di Volterra è iniziato nell'agosto 1988, a cura di Carte Blanche. Atelier del Teatro di Volterra, con il contributo del Comune di Volterra, Provincia di Pisa e Regione Toscana. Questa attività ha dimostrato nel tempo la sua efficacia sul piano artistico nonché trattamentale. In circa sette anni di lavoro la Compagnia della Fortezza ha prodotto numerosi spettacoli diretti da Armando Punzo con la collaborazione di Annet Henneman e presentati nel cartellone del festival Volterra Teatro.

Nel 1994 è stato costituito il primo Centro Teatro e Carcere con un accordo di programma tra Regione Toscana, Provincia di Pisa e Comune di Volterra.

Fra le produzioni ricordiamo: *La Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone (1989), *Masaniello* di Elvio Porta (1990), "O juorno 'e San Michele" di Elvio Porta (1991), *Favola Spettacolo per bambini* (1992), *Il Corrente* di Elvio Porta (1992), *Marat-Sade* di Peter Weiss (1993), *The Brig* (I studio) di Kenneth H. Brown (1994), *L'Eneide* di Virgilio (1995), *I Negri* di Jean Genet (1996). Con Marat-Sade il Laboratorio ha potuto dar vita ad un progetto di tournée dietro autorizzazione dell'allora ministro Conso e lo spettacolo è stato quindi replicato più volte; da Volterra a Pisa, Milano, Torino, Modena, Perugia, Carrara, Ferrara e Ventimiglia. Nell'estate del 1995 anche lo spettacolo *La Prigione II Studio* (da *The Brig*) è stato rappresentato all'esterno del carcere in uno spazio aperto a Volterra.

Nel 1996 *La Prigione* viene allestito per la prima volta in teatro al Teatro Astra di Forlì e al Teatro di Portaromana di Milano. Nel 1991 Armando Punzo ed Annet Henneman hanno ricevuto il Premio Speciale Ubu, per il lavoro svolto all'interno del Carcere. Nel 1993 hanno ritirato, sempre per il lavoro in carcere il Premio Torri d'oro di Fucecchio - Lady Fur. Nel 1994 è stato assegnato il Premio Ubu 1994 miglior spettacolo dell'anno per il *Marat-Sade* ed un Premio Speciale Ubu 1994 alla Compagnia della Fortezza - per l'impegno collettivo nella ricerca e nel lavoro drammaturgico.

Nell'ambito della Festa del Teatro 1996 il Premio Speciale - Teatro Festival Parma Banca Monte Parma è stato conferito a Carte Blanche e alla Compagnia della Fortezza - per aver raggiunto nel corso degli anni la maturità artistica e qualità di repertorio che pone la Compagnia della Fortezza tra le nuove specifiche realtà del teatro italiano. Nel 1997 alla compagnia verrà conferito il premio (ex aequo) Europa Nuove Realtà Teatrali a Taormina dove verrà allestito lo spettacolo di Genet *I Negri* con la regia di Armando Punzo.

Le projets de Laboratoire de Théâtre dans la Prison de Volterra commence en août 1988, grâce à Carte Blanche Atelier du Théâtre de Volterra, avec l'appui de la Municipalité de Volterra, la Province de Pise et la Région de Toscane. Cette activité démontre dans le temps son efficacité du point de vue artistique et aussi du traitement. Au cours des sept dernières années la Compagnia della Fortezza a produit plusieurs spectacles sous la direction de Armando Punzo avec la collaboration de Annet Henneman, spectacles qui ont été présentés dans le programme du festival Volterra Teatro. En 1994 le premier Centro Teatro e Carcere a été créé avec un accord-programme entre la Région de Toscane, la Province de Pise et la Municipalité de Volterra. Leurs productions incluent entre autres: *La Gatta Cenerentola* par Roberto De Simone (1989), *Masaniello* par Elvio Porta (1990), *O'juorno 'e San Michele* par Elvio Porta (1991), *Fable Spectacle pour enfants* (1992), *Il Corrente* par Elvio Porta (1992), *Marat-Sade* par Peter Weiss (1993), *The Brig* (I studio) par Kenneth H. Brown (1994), *L'Énéide* de Virgile (1995), *I Negri* par Jean Genet (1996). Avec Marat-Sade le Laboratoire a pu organiser une tournée avec autorisation de la part du Ministre de la Justice de l'époque, Monsieur Conso, et donc la pièce a été représentée plusieurs fois, de Volterra à Pise, Milan, Turin, Modena, Pérouse, Carrara, Ferrara, Ventimiglia. Pendant l'été 1995, la pièce *La Prigione II Studio* (*The Brig*) a été mise en scène à l'extérieur de la prison dans un espace ouvert à Volterra.

En 1996 *La Prigione* est mise en scène pour la première fois dans un théâtre, le Teatro Astra à Forlì et le Teatro di Porta Romana à Milan. En 1991 Armando Punzo et Annet Henneman ont reçu le Prix Spécial UBU, pour leur travail à l'intérieur de la prison.

En 1993 ils ont décerné le Prix Torri D'Oro di Fucecchio-Lady Fur, encore pour leur travail dans la prison. En 1994 le Prix UBU 1994 pour le meilleur spectacle de l'année a été attribué à Marat-Sade et un Prix Spécial UBU 1994 à la Compagnia della Fortezza, pour l'engagement collectif dans la recherche et dans le travail de dramaturgie. En 1994 le premier Centro Teatro Carcere a été créé. Dans le cadre de la Festa per il Teatro 1996, le Prix Spécial - Teatro Festival Parma - Banca Monte Parma a été attribué à Carte Blanche et à la Compagnia della Fortezza - pour avoir atteint au cours des années la maturité artistique et la qualité de répertoire qui place la Compagnia della Fortezza entre les réalités les plus spécifiques du théâtre italien. En 1997 la Compagnia va emporter (ex aequo) le Prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales à Taormina, où va jouer sa pièce "I Negri", avec la mise en scène de Armando Punzo.



The Laboratorio Teatrale project in the Volterra prison was started up in August 1988 under the direction of Carte Blanche and was financed by the Volterra municipal council and the Tuscany region administration.

Over the years this project has shown its efficacy both in terms of treatment oriented achievement and artistic productions. In the seven years the Compagnia della Fortezza has been in existence it has staged numerous plays directed by Armando Punzo in collaboration with Annet Henneman during the Volterra Drama Festival.

The first Centro Teatro e Carcere was established in 1994 and the programme set down jointly by the Tuscany regional authority, the Pisa provincial administration and the Volterra municipal council. The plays include La Gatta Cenerentola by Roberto Simone (1989), Masaniello by Elvio Porta (1991), 'O journo 'e San Michele by Elvio Porta (1991), Favola spettacolo per bambini (1992), Il corrente by Elvio Porta (1992), Marat Sade by Peter Weiss (1993), The brig (1st study) by Kenneth Brown (1994), The Aeneid by Virgil (1995) and The blacks by Genet (1996). The Laboratorio was authorised by Mr Conso, the Italian minister for Justice in charge, to tour Pisa, Milan, Turin, Modena, Perugia, Carrara, Ferrara and Ventimiglia with the play Marat Sade.

In 1996 La prigione was staged for the first time in a theatre at the Teatro Astra in Forlì and the Teatro Portaromana in Milano. In 1991 Armando Punzo and Annet Henneman received the Premio speciale Ubu for their work in the prison which also rewarded them with the Pucecchio- Lady Fur Premio Torri d'oro.

In 1994 the Premio Ubu for the best play of the year went to Marat Sade and the Compagnia della Fortezza was awarded a special Premio Ubu for its commitment to research and drama.

During the 1996 Banca Monte Parma Drama Festival the Special Prize was awarded to Carte Blanche and Compagnia della Fortezza for having achieved the artistic repertoire maturity required to place the Compagnia in the realm of specific Italian new drama realities. In 1997 the Compagnia will receive the Europa Prize for New Drama Realities (ex aequo) at Taormina where it will perform The blacks directed by Armando Punzo.

Das Projekt einer "Theaterwerkstatt" im Gefängnis von Volterra wurde im August 1988 von Carte Blanche, dem Atelier des Theaters in Volterra mit Unterstützung der Gemeinde Volterra, der Provinz Pisa und der Region Toscana begonnen. Diese Aktivität hat mit der Zeit ihre Wirksamkeit auf künstlerischen Gebiet, aber auch unter dem Gesichtspunkt der psychologischen Behandlung bewiesen. In sieben Jahren hat die Compagnia della Fortezza zahlreiche Schauspiele unter der Regie von Armando Punzo und der Mitarbeit von Annet Henneman produziert und bei den Festspielen von Volterra aufgeführt. Im Jahr 1994 ist das erste Zentrum Theater und Gefängnis im einvernehmen über die Programmgestaltung zwischen der Region Toscana, der Provinz Pisa und der Gemeinde Volterra gegründet worden. Von den Aufführungen erinnern wir: La Gatta Cenerentola von Roberto de Simone (1989), Masaniello von Elvio Porta (1990), O' juorno e' San Michele von Elvio Porta (1991), Märchenaufführung für Kinder (1992), Il Corrente von Elvio Porta (1992), Marat-Sade von Peter Weiss (1993), The Brig (1. Studie) von Kenneth H. Brown (1994), Änesis von Vergil (1995), Die Schwarzen von Jean Genet (1996). Mit Marat-Sade hat die Theaterwerkstatt mit Genehmigung des damaligen Justizministers Conso auf Tournee gehen dürfen und so ist das Schauspiel in Volterra, Pisa, Mailand, Turin, Modena, Perugia, Carrara, Ferrara und Ventimiglia aufgeführt worden. Im Sommer 1995 ist auch das Stück La Prigione (Das Gefängnis) 2. Studie (aus The Brig) außerhalb des Gefängnisses auf einem Freigelände in Volterra gezeigt worden. Im Jahr 1996 wird La Prigione zum ersten Mal im Teatro Astra in Forlì und im Teatro di Portaromana in Mailand inszeniert. Armando Punzo und Annet Henneman erhielten 1991 den Spezialpreis UBU für ihre Arbeit, die sie im Inneren des Gefängnissen ausübten. Im Jahr 1993 wurde ihnen, ebenfalls früh ihre Arbeit im Gefängnis, der Preis Torri d'oro-Lady Fur verliehen. Es folgte 1994 der Preis UBU für das beste Schauspiel des Jahres für Marat-Sade und ein Spezialpreis UBU, der der Compagnia della Fortezza früh ihre Forschung und für ihr dramaturgisches Werk verliehen wurde. 1994 wird der Preis Centro Teatro e Carcere ins Leben gerufen. Im Rahmen von "Festa del Teatro" 1996 wurde der Sonderpreis Teatro Festival Parma - Banca Monte Parma der Carte Blanche und der Compagnia della Fortezza mit der Motivierung verliehen, daß sie im Laufe der Jahre eine künstlerische Reife auch die des Repertoires erreicht hat, wodurch die Compagnia della Fortezza zu einer der besonderen neuen Realitäten des Theaters gezählt werden kann.

1997 wird dem Ensemble der Preis (ex aequo) Europa Neue Realität des Theaters in Taormina verliehen, wo das Schauspiel "Die Schwarzen" von Genet unter der Regie von Armando Punzo aufgeführt wird.



Il Théâtre de Complicité, fondato nel 1983, è una delle compagnie teatrali britanniche più originali e piene di inventiva. Fu creata da quattro giovani il cui obiettivo era quello di portare nel teatro britannico prevalentemente testuale le discipline fisiche che avevano appreso alla Scuola di Mimo Jacques Lecoq a Parigi. Ma negli ultimi tredici anni la compagnia non ha solo acquisito rinomanza internazionale, è anche cresciuta organicamente: oggi unisce una sapiente arte mimica alla esplorazione di testi letterari complessi. Ha forgiato un suo proprio stile brillante ed irripetibile che le fa ben meritare il Premio Europa Nuove Realtà Teatrali di Taormina. I membri fondatori erano Simon McBurney, Marcello Magni, Fiona Gordon che avevano tutti studiato a Parigi ed Annabel Arden che era stata compagna di corso di Simon all'Università di Cambridge. La prima produzione, *Put It on Your Head*, ambientata in una località balneare inglese e pervasa di una oscura comicità, riscosse un'attenzione modesta. Poi seguirono una serie di spettacoli che trattavano di argomenti come il nostro atteggiamento rispetto alla morte, al cibo, al Natale, alla vita d'ufficio. Gradualmente Complicité si costruì un suo seguito per la sua ottica originale, la commedia tinta di grottesco e la mimica straordinaria. Ma per sfondare dovette attendere il 1988, quando presentò per ben 15 settimane di fila il suo lavoro all'Almeida Theatre di Londra, includendo per la prima volta la sua messa in scena di un testo teatrale già esistente: una sua versione di *The Visit* di Durrenmatt, che conteneva un'interpretazione d'eccezione di Kathryn Hunter nella parte di una ricconca vendicativa e che usava il mimo per ricreare l'atmosfera di una piccola squalida città europea. Peter Brook, che assistette allo spettacolo, lo giudicò superiore alla versione che ne aveva fatta lui alla fine degli anni '50. Da allora Complicité è diventata una delle compagnie più ricercate nel circuito delle compagnie itineranti internazionali ed ha messo in scena vari adattamenti di testi letterari, tra cui *Street of Crocodiles* di Bruno Schultz, *The three lives of Lucia Cabrol* di John Berger e *Foe* di J. M. Coetzee. L'ampliamento della sua gamma interpretativa e della sua varietà stilistica non è avvenuto a scapito dell'istinto alla sperimentazione e della disciplina fisica. Soprattutto Complicité mostra una straordinaria abilità nel ricreare intere comunità come ad esempio una piccola città polacca in *Street of Crocodiles* e un villaggio di contadini nelle Hautes-Alpes in *Lucie Cabrol*. Complicité sta al momento lavorando a una co-produzione del Cerchio di gesso del Caucaso di Brecht con il National Theatre britannico. Resta tuttavia una delle compagnie più audaci ed autenticamente sperimentalì che lavorino in Europa oggi.

Le Théâtre de Complicité, fondé en 1983, est l'une des compagnies théâtrales britanniques les plus originales et pleines d'inventivité. Elle a été créée par quatre jeunes gens dont l'objectif était celui d'introduire dans un théâtre essentiellement basé sur des textes écrits, tel que l'est le théâtre britannique, le côté entraînement physique appris à l'Ecole du Mime de Jacques Lecoq à Paris. Mais pendant les treize dernières années la compagnie n'a pas seulement acquis un renom international, elle s'est aussi développée de façon organique. Aujourd'hui elle joint un excellent art du mime à l'exploration de textes littéraires complexes. Elle s'est forgé son propre style, brillant et unique, qui lui fait bien mériter le Prix Nouvelles Réalités Théâtrales de Taormina. Les membres fondateurs étaient Simon Mc Burney, Marcello Magni et Fiona Gordon, qui avaient tous étudié ensemble à Paris et Annabel Arden, qui avait rencontré Simon pendant ses études à l'Université de Cambridge. Leur première création *Put It On Your Head*, se déroulait dans une localité balnéaire anglaise et l'effet comique restait assez obscur, la pièce n'obtint que très peu d'attention. D'autres pièces suivirent qui abordaient d'autres sujets, tels que notre approche vis-à-vis la mort, la nourriture, Noël, la vie de bureau. Petit à petit Complicité su se gagner la faveur d'un certain public grâce à son optique originale, sa comédie grotesque et son extraordinaire art du mime. Toutefois, le grand succès n'arrive qu'en 1988, lorsque à l'Almeida theatre de Londres Complicité joua pendant 15 jours, et son répertoire inclut, pour la première fois, un véritable texte de théâtre: une version de *The Visit* de Durrenmatt, qui comprenait une interprétation de tout premier ordre par Kathryn Hunter, qui jouait une ploutocrate vindicative; dans la pièce l'art du mime était employé pour recréer l'atmosphère d'une petite ville européenne délabrée. Peter Brook, après avoir vu la pièce, la jugea meilleure que sa propre adaptation pour la scène de la fin des années 50. Depuis lors Complicité est devenue l'une des compagnies les plus demandées dans le circuit international et a joué plusieurs adaptations à la scène de textes littéraires, entre autres *Streets of Crocodiles* par Bruno Schulz, *The Three Lives of Lucie Cabrol* par John Berger et *Foe* par J.M. Coetzee. Tout en élargissant sa gamme d'interprétations et sa variété de styles, Complicité n'a pas perdu son instinct expérimental et son côté physique. Surtout Complicité montre une habileté extraordinaire en recréant des communautés entières, comme par exemple une petite ville polonaise dans *Street of Crocodiles* et un village de paysans dans les Hautes-Alpes dans *Lucie Cabrol*. A présent Complicité est en train de travailler dans une co-production du Le Cercle de Craie Caucasiens de Brecht avec le National Theatre britannique. Elle est encore l'une des compagnies les plus audacieuses et réellement expérimentales qui travaillent en Europe aujourd'hui.



**T**héâtre de Complicité, which is one of the most original and inventive British théâtre companies, was founded in 1983. It was created by four young people whose aim was to bring the physical disciplines they had learned at the Jacques Lecoq Mime School in Paris to the largely text-based British théâtre. But over the last thirteen years the company has not only acquired an international reputation. It has also grown organically. It now combines a strong mimetic skill with the exploration of complex literary texts. It has forged its own uniquely brilliant style which makes it a worthy winner of the New Realities Prize at Taormina. Its founder members were Simon McBurney, Marcello Magni, Fiona Gordon who had all studied together in Paris and Annabel Arden who was a contemporary of Simon's at Cambridge University.

The first production, *Put It On Your Head*, was a darkly hilarious examination of an English seaside resort and attracted modest attention. There followed a series of shows dealing with such subjects as our attitudes to death, food, Christmas and office-life. Gradually Complicité built up a following for its original vision, grotesque comedy and dazzling mime. But the breakthrough came in 1988 when it presented a 15-week season of its work at London's Almeida Théâtre including its first-ever production of an existing text: a version of Durrenmatt's *The Visit* which contained a prize-winning performance by Kathryn Hunter as the vengeful pluto-crat and which used mime to recreate the atmosphere of a small, run-down European town. Peter Brook, who saw the production, rated it as superior to his own version in the late 1950s. Since then Complicité has become one of the most sought-after companies on the international touring circuit and has adapted literally texts to the stage including Bruno Schulz's *Street of Crocodiles*, John Berger's *The Three Lives of Lucie Cabrol* and J.M. Coetzee's *Foe*. But it has expanded its range and style without sacrificing its experimental instinct or physical discipline. Above all, it shows an astonishing ability to re-create whole communities such as that of a small Polish town in *Street of Crocodiles* and a peasant village in the Hautes-Alpes in *Lucie Cabrol*. Complicite are currently working on a co-production of Brecht's *The Caucasian Chalk Circle* with Britain's National Théâtre. But it remains one of the most audacious and genuinely experimental companies at work in European Théâtre today.

**D**as Théâtre de Complicité wurde 1983 gegründet und ist eines der originellsten und erfindungsreichsten Theaterensembles Englands. Es wurde von vier jungen Leuten gegründet, deren Ziel es war, in das englische Theater, das sich vorwiegend an den Text hielt, jene körperlichen Ausdruckskräfte einzubringen, die sie an der Pantomimeschule Jacques Lecoq in Paris gelernt hatten. In den dreizehn Jahren seit seiner Gründung hat das Ensemble nicht nur internationalen Ruhm erworben, es ist auch organisch gewachsen. Heute vereint es eine geschickte Pantomimik mit der Erkundung umfassender literarischer Texte. Es hat seinen eigenen brillanten und nicht wiederholbaren Stil entwickelt, weshalb es mit Recht den Preis Neue Realität des Theaters in Taormina erhält. Seine Gründungsmitglieder waren Simon McBurney, Marcello Magni, Fiona Gordon, die zusammen in Paris studiert hatten und Annabel Arden, die mit Simon einen Kurs an der Universität in Cambridge besucht hatte. Ihre erste Produktion, *Put It on Your Head*, die in einem englischen Badeort spielt, ist mit einer finsternen Komik durchzogen und hat nur wenig Aufmerksamkeit erregt. Dann folgten einige Schauspiele, die Argumente behandeln, wie unsere Einstellung zum Tod, zum Essen, zum Weihnachtsfest, zum Büroleben. Nach und nach schaffte sich Complicité Anhänger wegen seiner Originalität, wegen seiner Komödien, die ins Groteske gehen und wegen seiner außergewöhnlichen Pantomimik. Aber erst im Jahr 1988 gelingt der große Durchbruch, als Complicité 15 Wochen eine Arbeit im Almeida Theatre in London aufführte, die zum ersten Mal auf einem bereits existierenden Theaterstück beruhte, ihre Version von *The Visit* von Dürrenmatt. Dabei gibt es eine außerordentliche Interpretation von Kathryn Hunter in der Rolle einer schwerreichen Frau, die sich rächt und die Pantomime verwendet, um die Atmosphäre einer kleinen, trostlosen europäischen Stadt zu schaffen. Peter Brook, der das Schauspiel sah, hielt es für besser als jene Ausgabe, die er Ende der fünfziger Jahre geschaffen hatte. Von da an wurde Complicité eine der meist gefragtesten, internationalen Wanderbühnen und hat zahlreiche Bearbeitungen literarischer Texte inszeniert, darunter *Street of Crocodiles* von Bruno Schulz, *The Three Lives of Lucie Cabrol* von John Berger und *Foe* von J.M. Coetzee. Die reiche Auswahl ihrer Interpretationen und stilistischen Variationen ist jedoch nicht zuungunsten ihres Instinkts für das Experimentieren und die körperliche Disziplin. Complicité zeigt vor allem eine außergewöhnliche Fähigkeit ganze Gemeinden neu zu bilden, wie zum Beispiel eine kleine polnische Stadt in *Street of Crocodiles* und einen Bauerdorf in den Hautes-Alpes in *Lucie Cabrol*. Zur Zeit arbeitet Complicité an einer Coproduktion des Der kaukasische Kreidekreis von Brecht mit dem britischen National Theater. Auf jeden Fall ist Complicité eines der kühnsten und wirklich experimentellsten Ensembles, die heute in Europa arbeiten.





## Simon McBurney

Attore, scrittore e Direttore artistico del Théâtre de Complicité. Ha studiato a Cambridge e si è formato alla Scuola Jacques Lecoq a Parigi. Per Complicité: *Put it On Your Head, A Minute Too Late, More Bigger Snacks Now, Food Stuff, Please Please Please, Alice in Wonderland, Anything For a Quiet Life, The Visit* (Almeida, Riverside, RNT), *My Army Part One and Two, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles* (selezionato per l'Olivier Award, come miglior regista; RNT e West End) e *Out of a house walked a man* (RNT). Le altre esperienze teatrali includono la prima di *The Comedy Store* (Londra), *Notes of A Dirty Old Man* (Edinburgh Fringe First Award); *Strapontin* (Compagnia Jerome Deschamps - Londra, Parigi ed Avignone) ed *Euridice* (Chichester). Ha lavorato come regista ed insegnante per molte altre compagnie, occupandosi dei cori e dei progetti "Theatre beyond Words" al National's Studio. Per la televisione: *Burning Ambition* (Scrittore/Attore), *Anything for a Quiet Life* (adattamento televisivo e collaborazione alla regia), *Stolen, Gregory, diary of a nutcase, The Crying Game* (cartone animato comico), *The Vicar of Dibley*. Attività cinematografica, tra gli altri: *Tom and Viv, Being Human, Mesmer, Business Affair, Kafka, The Vacuum*.

## Lilo Baur

Nata in Svizzera e formata alla Scuola Jacques Lecoq a Parigi. Per Complicité: *The Visit* (Almeida e RNT), *Help! I'm Alive, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles* (RNT, West End, tournée nazionale ed internazionale). Il lavoro in Francia comprende: *Alice in Wonderland, Karl Valentin, Honorée par un Petit Monument, Pleure pas Gilbert et Trio* (una commedia musicale che lei stessa ha contribuito a creare). Altre attività teatrali includono: *Fortune* (Teatro Grotesco USA); *The Gentleman from Olmedo* (Gate) e *India Song* (Theatr Clwyd).

## Stefan Metz

Formatosi con Evi Seiffert e Desmond Jones. Ha lavorato a lungo nel suo paese d'origine, la Svizzera, ed è tra i membri fondatori del Theater Mobil Dick. Per Complicité: *Anything for a Quiet Life* (e TV) e *The Street of Crocodiles* (RNT, West End e tournée nazionale ed internazionale). Ha scritto e diretto vari spettacoli, tra cui *Vor Dem Gesetz* e *Lunatics* ed è apparso in *Auftrag Alaska* (diretto da Marcello Magni). Ha anche diretto *Metropolis* di Hugo Buser e *Small Leaps, Giant Steps* di Clive Pig.

## Hélène Pataröt

Nata in Vietnam e formatasi con Michele Kokosowski a Parigi. L'attività teatrale in Francia include *The Mahabharata* e *The Bone*, ambedue per Peter Brook e *Phedra* (Festival di Avignone). Tra le attività teatrali in Regno Unito: *Mahabharata* per Peter Brook (tournée mondiale RCS) e *India Song* (Theatr Clywd).

## Simon Mc Burney

Acteur, écrivain et directeur artistique du Théâtre de Complicité. Il a étudié à Cambridge et s'est formé à l'école de Jacques Lecoq à Paris. Pour Complicité: *Put it on your Head, A Minute Too Late, More Bigger Snacks Now, Food Stuff, Please Please Please, Alice in Wonderland, Anything For A Quiet Life, The Visit* (Almeida, Riverside, RNT), *My Army Part One and Two, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles* (nomination au Prix Olivier comme meilleur réalisateur (RNT et West End) and *Out of a house walked a man...* (RNT). Pour d'autres théâtres: soirée d'ouverture de *The Comedy Store* (Londres), *Notes of a Dirty Old Man* (Édimbourg, Fringe First Award), *Strapontin* (Compagnie Jérôme Deschamps - Londres, Paris et Avignon). Il a aussi enseigné et dirigé pour le compte de nombreuses autres compagnies, d'éminentes chorales et les projets "Theatre Beyond Words" au National's Studio. Pour la télévision: *Burning Ambition* (auteur/acteur), *Anything for a Quiet Life* (adaptateur et coréalisateur), *Stolen, Gregory, diary of a nutcase, The Crying Game* (Bande Dessinée), *The Vicar of Dibley*. Pour le cinéma: *Tom and Viv, Being Human, Mesmer, Business Affair, Kafka, The Vacuum*.

## Lilo Bauer

Née en Suisse, elle s'est formée à l'école de Jacques Lecoq à Paris. Pour Complicité: *The Visit* (Almeida et RNT); *Help! I'm alive, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles* (RNT, West End, tournée nationale et internationale). Engagements en France: *Alice in Wonderland, Karl Valentin, Honorée par un Petit Monument, Pleure pas Gilbert et Trio* (Une troupe de comédie musicale dont elle est la co-fondatrice). Pour d'autres théâtres: *Fortune* (Teatro Grotesco Usa); *The Gentleman from Olmedo* (Gate) and *India Song* (Theatr Clwyd).

## Stefan Metz

Il a étudié avec Evi Steiffert et Desmond Jones et a intensément travaillé dans sa Suisse natale. Il est membre fondateur du Théâtre Moby Dick. Pour Complicité: *Anything for a Quiet Life* (et la télévision) et *The Street of Crocodiles* (RNT, West End et tournée nationale e internationale). Il a écrit et dirigé plusieurs spectacles y compris *Vor dem Gesetz* et *Lunatics* et participé à *Auftrag Alaska* (dirigé par Marcello Magni). Il a aussi dirigé *Metropolis* de Hugo Buser et *Small Leaps, Giant Steps* de Clive Pig. Pour le cinéma: *Sehnsucht, Liebe, Hoffnung* de Theodor Boder.

## Hélène Pataröt

Née au Vietnam. Elle a étudié sous la direction de Michèle Kokosowski à Paris. Pour le théâtre en France: *The Mahabharata* et *The Bone* pour Peter Brook et *Phèdre* (Festival d'Avignon). Pour le théâtre au Royaume Uni: *The Mahabharata* pour Peter Brook (tournée mondiale de RCS) et *India Song* (Theatr Clywd).



### Simon McBurney

Actor, writer and Artistic Director of Théâtre de Complicité. Studied at Cambridge and trained at the Jacques Lecoq School, Paris. For Complicite: Put It On Your Head, A Minute Too Late, More Bigger Snacks Now, Food Stuff, Please Please Please, Alice in Wonderland, Anything For A Quiet Life, The Visit (Almeida, Riverside, RNT) My Army Part One and Two, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles (Oliver Award nomination, Best Director, (RNT, and West End) and Out of a house walked a man... (RNT). Other Theatre includes: opening night of The Comedy Store (London); Notes of A Dirty Old Man (Edinburgh Fringe First Award); Strapontin (Compagnie Jerome Deschamps - London, Paris and Avignon) and Eurydice (Chichester). He has also directed and taught for many other companies, leading chorus work and "Theatre Beyond Word" projects at the National's Studio. TV includes: Burning Ambition (Writer/Actor), Anything for a Quiet Life (adapter and co-director), Stolen, Gregory, diary of a nutcase, The Crying Game (Comic Strip), The Vicar of Dibley. Film includes: Tom and Viv, Being Human, Mesmer, Business Affair, Kafka, The Vacuum.

### Lilo Baur

Born in Switzerland. Trained at Jacques Lecoq School in Paris. For Complicite: The Visit (Almeida and RNT); Help! I'm Alive, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles (RNT, West End, national and international tour). Work in France includes: Alice in Wonderland, Karl Valentin, Honoree par un Petit Monument, Pleure pas Gilbert and Trio (a musical comedy company which she co-founded). Other theatre includes: Fortune (Teatro Grotesco USA); The Gentleman from Olmedo (Gate) and India Song (Theatr Clywd).

### Stefan Metz

Trained with Evi Seiffert and Desmond Jones. He has worked extensively in his native Switzerland and is a founder member of Theater Mobil Dick. For Complicite: Anything for a Quiet Life (and TV) and The Street of Crocodiles. (RNT, West End and national and international tour). He has written and directed several shows including Vor Dem Gesetz and Lunatics, and appeared in Auftrag Alaska (directed by Marcello Magni). He also directed Metropolis by Hugo Buser and Small Leaps, Giant Steps by Clive Pig.

### Hélène Patarot

Born in Vietnam. Trained with Michele Kokosowski in Paris. Theatre in France includes: The Mahabharata and The Bone both for Peter Brook and Phedra (Avignon Festival). Theatre in the UK includes: Mahabharata for Peter Brook (RSC world tour) and India Song (Theatr Clywd).

### Simon McBurney

Ist Schauspieler, Schriftsteller und künstlerischer Direktor des Théâtre de Complicité. Er hat in Cambridge studiert und wurde an der Schule Jacques Lecoq in Paris ausgebildet. Für Complicite: Put it On Your Head, A Minute Too Late, More Bigger Snacks Now, Food Stuff, Please Please Please, Alice in Wonderland, Anything for a Quiet Life, The Visit (Almeida Riverside, RNT), My Army Part One and Two, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles, (dafür wurde er als bester Regisseur für den Olivier Award nominiert, RNT und West End) und Out of a house walked a man (RNT). Weitere Theatererfahrung: Die Erstaufführung von The Comedy Store (London), Notes of A Dirty Old Man (1. Preis beim Edinburgh Fringe First Award); Strapontin (Compagnie Jerome Deschamps- London, Paris und Avignon) und Eurydice (Chichester). Er hat auch als Regisseur und als Lehrer bei vielen Ensembles gearbeitet und beschäftigte sich mit den Chören und den Projekten Theatre beyond Words am National Studio. Seine Arbeiten für das Fernsehen: Burning Ambition (Autor und Schauspieler), Anything for a Quiet Life (Bearbeitung für das Fernsehen und Mitarbeit bei der Regie), Stolen, Gregory, Diary of a nutcase, The Crying Game, (komischer Zeichentrickfilm), The Vicar of Dibley. Arbeiten für den Film unter anderem: Tom and Viv, Being Human, Mesmer, Business Affair, Kafka, The Vacuum.

### Lilo Baur

Sie wurde in der Schweiz geboren und an der Schule Jacques Lecoq in Paris ausgebildet. Für Complicite: The Visit (Almeida und RNT), Help! I'm Alive, The Winter's Tale, The Street of Crocodiles (RNT, West End, nationale und internationale Tournee). Die Arbeit in Frankreich umfaßt: Alice in Wonderland, Karl Valentin, Honorée par un Petit Monument, Pleure pas Gilbert und Trio (eine musikalische Komödie, an deren Fassung sie selbst mitgearbeitet hat). Ihre weitere Tätigkeit für das Theater betrifft: Fortune (Teatro Grotesco USA); The Gentleman from Olmedo (Gate) und India Song (Theatr Clywd).

### Stefan Metz

Er wurde von Evi Seiffert und Desmond Jones ausgebildet. Lange arbeitete er in seinem Heimatland, in der Schweiz und gehört zu den Begründern des Theaters Mobil Dick. Für Complicite: Anything for a Quiet Life (auch Fernsehen) und The Street of Crocodiles (RNT, West End und nationale und internationale Tournee). Er hat zahlreiche Schauspiele geschrieben und auch Regie geführt, darunter Vor dem Gesetz und Lunatics und erschien im Auftrag Alaska (Regie führte Marcello Magni). Er hat außerdem Regie geführt bei Metropolis von Hugo Buser, bei Small Leaps, Giant Steps von Clive Pig.

### Hélène Patarot

Wurde in Vietnam geboren und von Michele Kokosowski in Paris ausgebildet. Zu ihrer Theaterattività in Frankreich gehören: The Mahabharata und The Bone, beide für Peter Brook und Phedra (Festival von Avignon), Theaterarbeiten in England: Mahabharata für Peter Brook (Welttournee RSC) und India Song (Theatr Clywd).



**S**arà questo il tema di due giorni d'incontro, di conversazione, di bilancio che, nel segno della memoria, riuniranno un eletto campionario della critica teatrale internazionale e una parte assai rappresentativa del vasto clan dei wilsoniani, non intesi semplicemente come fan, ma quali collaboratori di tutti i piani di un artista da un quarto di secolo cittadino del mondo: dal suo debutto europeo, al Festival di Nancy nel '71, Wilson ha lavorato in molteplici campi e sempre al più alto livello, scovando talenti ogni volta nuovi nella sua fucina di giovani, ma anche attraendo nella sua orbita autentiche glorie non solo del teatro, ma dell'intero mondo delle arti plastiche come della musica e, come raramente avviene in questi ambienti, è riuscito a costruire di regola dei veri rapporti, anche umani, destinati a durare.

In ordine sparso sono accorsi a onorare il nostro appello, inviato, a causa delle circostanze all'ultimo minuto, a dispetto del coincidere con le festività, critici illustri e teatranti, attori, drammaturghi, scenografi, costumisti, musicisti, organizzatori, produttori che hanno condiviso nel tempo il cammino artistico del regista texano. A ciascuno abbiamo chiesto di fissare un momento nella loro memoria che li riconduca nel modo più informale e diretto a un'esperienza che lo riguarda - brani di spettacoli, fasi di ideazione o di preparazione, semplici incontri umani - per ricomporre un ritratto vivo di un creatore in movimento, mentre a Wilson, che già fu presente a Taormina all'ultimo "tribute" del Premio Europa per Heiner Muller già malato, suo collaboratore e amico, chiederemo un ricordo di chi lo ha aiutato a crescere ma non può essere qui, con lui, a festeggiare il proprio riconoscimento.

**C**e sera celui-ci le sujet de deux jours de rencontre, de conversation, de bilan que réuniront, sous le signe de la mémoire, un groupe choisi de la critique internationale et une partie très représentative du vaste clan des wilsoniens, non pas simplement entendus en tant que fans, mais en tant que collaborateurs de tous les niveaux d'un artiste devenu depuis un quart de siècle citoyen du monde. Dès son début européen, au Festival de Nancy en 1971, Wilson a travaillé dans plusieurs domaines et toujours au niveau le plus haut, dénichant des talents chaque fois nouveaux dans son foyer de jeunes, mais aussi attirant dans son orbite des gloires authentiques non seulement du théâtre, mais du monde des arts plastiques et de la musique et, il a réussi, et ça arrive rarement dans ces milieux-là, à établir de véritables rapports, même humaines, destinés à durer.

En ordre dispersé, ceux qui ont partagé le chemin artistique du metteur en scène texane, tels que célèbres critiques et théâtraux, acteurs, dramaturges, costumiers, musiciens, décorateurs, organisateurs, producteurs sont arrivés pour honorer notre appel, envoyé au dernier moment à cause des circonstances, en dépit de la coincidence avec les fêtes. A chacun d'eux nous avons demandé de fixer un moment dans leur mémoire qui puisse les reconduire, de façon la plus informelle et directe à une expérience qui le concerne - des morceaux des spectacles, des moments d'idéation ou de préparation, de simples rencontres humaines - pour recomposer un portrait vif d'un créateur en mouvement, tan-

dis que à Wilson, qui était déjà à Taormina lors du dernier "tribute" du Prix Europe pour Heiner Muller déjà souffrant, son collaborateur et son ami, nous demanderons un souvenir de celui qui l'a aidé à grandir, mais qui ne peut pas être ici, avec lui, pour fêter sa reconnaissance.

**T**his will be the topic of the two days' meeting and speaking, which in the sign of the memory, will gather up a lot of international drama critics and people who support Wilson, not just fans, but also members of the team of such an important artist, who since his beginning, at the Festival of Nancy in 1971, has been working in various artistic fields and always at the highest level. During these years Wilson has discovered talented young people, who every time have become stars of the theatre or music, and as it rarely happens in these fields, he has succeeded in having lasting friendship with them.

Without following any order, at our last moment recall, in spite of the Christmas holidays, have answered a lot of important critics, actors, directors, musicians, playwriters, scenographers, designers, producers, promoters who have joined in the most informal and direct way the same experience of Wilson.

We have already asked each of them to fix a particular moment which concerns Wilson: a piece of performance, a workshop, a simple human meeting, to put together the real portrait of a lively artist. Instead Wilson, who has already been in Taormina at the "tribute" of the Europe Prize of the Theatre for Heiner Muller seriously ill, we are going to ask a memory about the person who helped him to grow up as an artist and today he is not here to participate at his award.

Franco Quadri



**A**vendo perduto la sua centralità all'interno della città, il teatro vive sentendosi continuamente minacciato. Ed uno dei sintomi precipui di tale inquietudine è la percezione continua di una diserzione da parte del pubblico. Al teatro riesce difficile adattarsi ad una condizione di minoranza attiva nell'ambito del tessuto urbano. Eppure saranno probabilmente proprio le attività di contatto immediato col territorio che gli consentiranno di trovare nuova legittimità.

Oggi è urgente porsi il problema del pubblico, non certo in termini esclusivamente statistici o per lanciarsi in nuove strategie di comunicazione. Non si tratta quindi solo di ampliare il pubblico, ma piuttosto di instaurare un nuovo rapporto con il "far teatro" per raggiungere pubblici diversi. La questione è delicata e richiede grande cautela per non lasciarsi trascinare da illusorie infatuazioni o da risposte sommarie.

Il Colloquio riunisce critici, esperti di teoria o ricercatori sul campo provenienti da numerosi paesi europei per portare la testimonianza delle loro esperienze e per porsi una serie di quesiti ineludibili sul lavoro in conglomerati umani specifici: prigioni, ospedali, orfanotrofi. Al teatro degli anni 60-70 impegnato nella ricerca dei luoghi non teatrali corrispondono oggi le varie azioni negli ambienti non teatrali. Così, a scapito del suo status di oggetto estetico, il teatro scivola dal lato dell'esperienza e recupera la sua necessità grazie all'alleanza del vedere e del fare nei luoghi in cui nulla poteva far presagire la sua comparsa.

Georges Banu

**L**e théâtre, parce qu'il a perdu sa centralité symbolique dans la cité, se vit constamment menacé. Et un des symptômes qualifiés de cette inquiétude est le sentiment constant d'une désertion du public. Il lui est difficile de s'accommoder avec son statut de minorité active au sein du tissu urbain. Et pourtant c'est dans les activités de proximité qu'il risque de trouver sa nouvelle légitimité. Aujourd'hui il est urgent de poser la question du public non pas en termes directement statistiques ni pour se lancer à la recherche de nouvelles stratégies de communication. Il ne s'agit pas seulement d'élargir le public, mais plutôt d'instaurer une nouvelle relation avec la pratique théâtrale afin de toucher d'autres publics. Question délicate qui réclame un traitement précautionneux afin de fuir aussi bien les engouements illusoires que les réponsens rudimentaires.

Le Colloque réunit des critiques, théoriciens ou chercheurs de terrain venus de nombreux pays européens pour témoigner de leurs expériences et se livrer à des questionnements indispensables sur le travail dans des concentrations humaines spécifiques: prisons, hôpitaux, orphelinats.

Au théâtre des années 60-70 engagé dans la recherche de lieux non-théâtraux répondent aujourd'hui les nombreuses actions dans les milieux non-théâtraux. Ainsi aux dépens de son statut d'objet esthétique le théâtre bascule pleinement du côté de l'expérience et retrouve sa nécessité grâce à l'alliance du voir et faire là où ren ne présageait son émergence.

Georges Banu

**H**aving lost its centrality within the city, the theatre felt constantly threatened. One of the first signs of this disquiet was the incessant perception that audiences were deserting the playhouses. The theatre found it arduous to adapt to a condition of active minority within the urban fabric, however it may have been just this immediate contact with the territory that enabled it to regain its legitimacy. Today the problem of the audience is foremost. But not in terms of numbers or new strategies of communication - not solely a question of swelling audiences, but rather of establishing a new mode of "acting" to reach diverse spectators. The issue is very delicate and requires great caution if one is not to be infatuated by fleeting fantasies or extemporaneous responses. The Colloquium unites critics, theory experts or field researchers from numerous European nations to report their experiences and put forward a series of inescapable queries on work in specific human conglomerates. Prisons, hospital, orphanages. The search for non theatre places conducted by the theatre of the 1960s and 70s corresponds with the manifold present day actions in non theatre environments. The theatre has skilfully used its experience to counterbalance the loss of its aesthetic status with the capacity to recuperate new graces by ingeniously juxtaposing seeing and acting in environments where hitherto no one could have foreseen its appearance.

George Banu

**D**a das Theater seine zentrale Lage im Stadtinneren verloren hat, fühlt es sich heutzutage laufend bedroht. Ein Zeichen für diese Beunruhigung ist auch die Tatsache, daß das Publikum immer abrinniger wird. Es ist schwierig für das Theater, sich an die Bedingungen einer aktiven Minorität innerhalb der Stadt anzupassen. Und trotzdem ist es vielleicht gerade der immediate Kontakt mit der Umgebung, der ihm erlaubt, eine neue Berechtigung zu finden. Es ist heute äußerst wichtig, sich mit dem Problem Publikum auseinanderzusetzen und zwar nicht vom statistischen Standpunkt aus oder um neue Kommunikationsstrategien zu erfinden. Es handelt sich also nicht nur darum, mehr Publikum zu verwirklichen, sondern vor allem darum, eine neue Beziehung mit dem far teatro zu schaffen, um ein anderes Publikum anzusprechen. Das ist keine einfache Angelegenheit und sie verlangt größte Vorsicht, um nicht von illusorischer Begeisterung oder von oberflächlichen Antworten mitgerissen zu werden. Das Gespräch vereint Kritiker, Experten der Theorie oder Forscher auf diesem Gebiet, die aus zahlreichen europäischen Ländern kommen, um Zeugnisse ihrer Erfahrungen vorzulegen und um sich selbst eine Reihe von Fragen über unausweichliche Probleme zu stellen, die die Arbeit in besonderen menschlichen Ballungsgebieten wie Gefängnissen, Krankenhäusern und Waisenhäusern betrifft. Dem Theater der sechziger und siebziger Jahre, das sich mit der Erforschung von Nicht-Theater-+rtlichkeiten befaßte, entspricht heute die Tätigkeit in Nicht-Theaterstätten. So entfernt sich das Theater heute, zuungunsten seines Status eines ästhetischen Objekts, von der Erfahrung und erlangt seine Notwendigkeit wieder, dank der Verbindung von sehen und machen an Stätten, in denen nichts sein Erscheinen vorausahnen ließ.

Georges Banu



# PERSEPHONE

performance di  
Robert Wilson

*Musiche*  
Gioacchino Rossini  
Philip Glass

*Testi*  
Omero  
Brad Gooch  
Maita Di Niscemi

*Costumi*  
Christophe De Menil

*Luci*  
Aj Weissbard  
Robert Wilson

*Assistente alla regia*  
Ann Christin Rommen  
con Leslie Baker

*Attori*  
Alessandro Dieli  
Marina Frigeni  
Salvatore Giaconia  
Marianna Kavallieratos  
Elisabetta Rosso  
Demetris Siakaras  
Evri Sophroniadou

*Voci recitanti*  
Francesco Cordella  
Stefano Guizzi  
Laura Pasetti  
Giorgia Senesi  
Colin Taylor  
Robert Wilson

*Stage manager*  
Sue Jane Stoker

*Technical director*  
Reinhard Bichsel

*Sound engineer*  
Peter Cerone

*Mr. Wilson's personal assistant*  
Matthew Haas

*Project manager*  
Elisabetta Di Mambro

*Prodotto da*  
Change Performing Arts  
Milano

*in collaborazione con*  
Watermill Center  
European Cultural Center  
of Delphi  
Le Manege Maubeuge  
Art Carnuntum of Wien  
Japan Performing Arts Center



Robert Wilson ringrazia gli sponsor mondiali che appoggiano questo lavoro attraverso i contributi alla Fondazione Byrd Hoffman: Lily Auchincloss, Irving e Dianne Benson, Pierre Bergé, Michael Caddell, Tracey Conwell, Ethel de Croisset, Cygne Design, Marina Eliades, Betty Freeman, Meredith Long, Lufthansa G.A., Mark Rudkin, Louisa Stude Sarofim, Victoire Schlumberger, la Fondazione Juliet Lea Hillman Simonds, Annalise Soros Stanley Stairs, Robert W. Wilson, Woodward Charitable Trust e un anonimo donatore.



## Parte 1: Un poeta

L'uomo sulle rocce, il poeta recita l'inno omerico sul rapimento di Persefone, figlia di Demetra da parte di Ades, dio dei mondi sotterranei che vuole sposarla e custodirla nelle tenebre del suo impero. Zeus cede alle preghiere di Demetra e permette a Persefone di ritornare alla luce del sole per vedere sua madre. Zeus invia Ermes messaggero degli dei, ad informare Ades. Questi prima di lasciare Persefone le fa mangiare i grani di un melograno che per magia provocheranno il suo ritorno negli inferi per un terzo dell'anno. Questa magia ristabilisce l'armonia tra gli dei e l'equilibrio delle stagioni sulla terra.

## Parte 2a: La storia

Ades seduce Persefone e la porta negli inferi. Demetra domanda a Zeus di convincere Ades a fare ritornare sua figlia perché senza Persefone l'equilibrio della terra si romperà. Zeus le risponde che è suo interesse mantenere l'equilibrio tra le potenze.

## Parte 3: I mondi sotterranei

Zeus e Demetra continuano la lotta per liberare Persefone. Alla fine aiutati da Ermes la strappano ad Ades e Persefone comincia così una vita divisa tra la terra e gli inferi.

## Parte 2b: La fine della storia

Persefone trascorre una parte dell'anno con Demetra e l'altra con Ades, ma non è mai pienamente felice. Quando è con Ades Demetra le manca e quando è con Demetra le manca il suo sposo.

## Parte 4: La famiglia

Si ascolta la voce dei mortali in collera contro le dispute che si svolgono tra gli dei e le dee intorno alla tavola. Questa disputa ha rotto l'equilibrio del mondo dove si vive ormai senza rispettare i riti gli altari e i sacrifici. A poco a poco i personaggi lasciano la tavola. Zeus e Nike sono gli ultimi ad andare via e Zeus proclama l'urgenza di ristabilire l'equilibrio del mondo. Il poeta di nuovo solo finisce di recitare l'inno omerico a Demetra.



## Partie I: Un poète

L'homme sur le Rocher, un poète, dit l'Hymne Homérique à Déméter qui raconte l'histoire du rapt de sa fille Perséphone par Hadès, le Dieu des Enfers qui veut l'épouser et la garder dans l'obscurité du monde souterrain. Accédant aux prières de Déméter, Zeus permet à Perséphone de revenir à la lumière pour voir sa mère et envoie Hermès, le messager des Dieux afin d'en informer Hadès. Avant que Perséphone ne quitte les Enfers, Hadès lui fait manger des graines de grenade qui l'obligeront à revenir vivre dans l'obscurité au moins un tiers de l'année. Cet accord rétablit l'harmonie entre les Dieux et équilibre la succession des saisons sur la terre. Les divinités grecques et les personnages sont présentées ainsi que leurs rapports qui sont révélés à travers une séquence physique continue.

## Partie IIa: L'histoire

Hadès approche Perséphone, réveille ses sens et le couple commence sa descente vers les Enfers. Déméter s'adresse à Zeus et lui demande de faire ne sorte que Hadès laisse revenir près d'elle, sa fille Perséphone. Déméter soutient que sans Perséphone l'équilibre de la terre sera détruit. Zeus répond qu'il a tout intérêt à maintenir l'équilibre entre les puissances à tout prix.

## Partie III: Les enfers

Perséphone et Hadès habitent dans le monde souterrain. Entre temps, Zeus et Déméter continuent leur lutte à propos de la délivrance de Perséphone et utilisent Hermès comme messager. A la fin, Hermès emmène Perséphone loin d'Hadès afin qu'elle puisse commencer sa vie qui sera partagée entre la Terre et les Enfers.

## Partie IIb: La fin de l'histoire

Perséphone voyage et partage sa vie entre son mari et sa mère. Elle passe une moitié de l'année avec Déméter et l'autre avec Hadès. Perséphone décrit sa vie comme un épanouissement partiel. Quand elle est avec Hadès, Déméter lui manque mais quand elle se trouve avec Déméter, c'est son mari qui lui manque.

## Partie IV: La famille

Les divinités grecques se rencontrent à table. La voix des mortels parle courroucée parce que les dieux se battent. Leur lutte a causé un déséquilibre dans le monde - qui existe sans rituels, sans sanctuaires et sans sacrifices. Les personnages quittent la table au fur et à mesure que la scène évolue. Zeus et Niké sont les derniers à partir et c'est à ce moment là que Zeus proclame la nécessité de rétablir l'équilibre du monde. Le Poète se retrouve seul et termine son récit de l'Ode homérique pour Déméter.



## Part I: A poet

The Man on the Rock, a poet, speaks the Homeric Hymn to Demeter which tells the story of the kidnapping of her daughter Persephone by Hades, god of the underworld, who wants to marry her and keep her in the darkness of the underworld. Accepting the prayers of Demeter, Zeus allows Persephone to come back to light to see her mother and sends Hermes, messenger of the gods, to give inform Hades. Before Persephone leaves the underworld, Hades makes her eat the grains of the pomegranate which magically will oblige her to go back to the darkness for at least 1/3 of the year. This agreement restores the harmony between the gods and the balance of the seasons on the earth. The Greek deities and characters are introduced and their relationships are revealed through a continuous physical sequence.

### Part IIa: The story

Hades, approaches Persephone, awakens her senses, and the couple begins their descent into the Underworld. Demeter confronts Zeus asking him to make Hades return her daughter, Persephone, to her. Demeter proclaims that without Persephone the earth's balance will be destroyed. Zeus responds that his interest is to maintain balance amongst the powers at any cost.

### Part III: Underworld

Persephone and Hades reside in the Underworld. Meanwhile Zeus and Demeter continue their struggle over Persephone's release, using Hermes as their messenger.

In the end, Hermes leads Persephone away from Hades to begin her divided life between Earth and the Underworld.

### Part IIb: The story ends

Persephone spends her life traveling between her husband and mother. She spends half of a year with Demeter and the other half with Hades. Persephone describes her life as one of partial fulfillment. When she is with Hades she misses Demeter and when with Demeter she misses her husband.

### Part IV: The family

The Greek gather at a table. The voice of the mortals speaks and is angry at the Gods and Goddesses for fighting. Their dispute has caused and imbalance in the world - which exists without ritual, shrines, or sacrifice. The characters depart from the table as the scene evolves. Zeus and Nike are the last to leave, at which time Zeus proclaims a need to restore balance in the world. The Poet is again alone and he finishes telling the Homeric Ode to Demeter.

## Teil I: Ein Dichter

Der Mann auf dem Felsen, ein Dichter, deklamiert die Hymnen Homers an Demeter, die die Geschichte vom Raub der Tochter Persephone durch Hades, den Gott der Unterwelt, erzählen, der diese heiraten möchte und in der Finsternis der Unterwelt halten will. Auf Bitten von Demeter, erlaubt Zeus Persephone, ans Licht zurückzukehren, um ihre Mutter zu sehen und er schickt Hermes, den Boten der Götter aus, Hades zu verstödigen. Bevor Persephone die Unterwelt verläßt, gibt ihr Hades die Kerne des Granatapfels zu essen, die sie durch eine Zauberei zwingen, mindestens ein Drittel des Jahres in der Unterwelt zu verbringen. Diese Vereinbarung stellt wieder die Harmonie zwischen den Göttern und das Gleichgewicht der Jahreszeiten auf Erden her. Es werden Gottheiten und griechische Persönlichkeiten vorgeführt und ihre Beziehung wird durch eine ständige physische Auseinandersetzung enthüllt.

### Teil II: Die Geschichte

Hades nähert sich Persephone, reizt ihre Sinne und das Paar beginnt in die Unterwelt abzusteigen. Demeter tritt Zeus entgegen und bittet ihn, Hades zu zwingen, die Tochter Persephone zurückzugeben. Demeter verkündet, daß ohne die Tochter Persephone das Gleichgewicht der Erde zerstört würde, aber Zeus antwortet ihr, daß es auch in seinem Interesse liege, um jeden Preis das Gleichgewicht zwischen den Möchten zu erhalten.

### Teil III: Die Unterwelt

Persephone und Hades leben in der Unterwelt. Zeus und Demeter kämpfen gleichzeitig weiter um die Freilassung von Persephone und schicken Hermes als Boten. Am Schluß führt Hermes Persephone aus der Unterwelt heraus, so kann sie ihr Leben teilweise auf der Erde und zum Teil in der Unterwelt verbringen.

### Teil IIIb: Die Geschichte endet

Persephone verbringt ihre Zeit, indem sie zwischen ihrem Ehemann und ihrer Mutter hin- und herfährt. Die Hälfte des Jahres verbringt sie mit Demeter, die andere mit Hades. Persephone beschreibt ihr Leben als ein nur zum Teil realisiertes Leben. Wenn sie bei Hades ist, vermißt sie Demeter, und wenn sie bei Demeter ist, fehlt ihr Hades.

### Teil IV: Die Familie

Die griechischen Götter versammeln sich um einen Tisch. Man hört die Stimme der Sterblichen. Sie klingt zornig, weil die Götter und Göttinnen miteinander streiten. Ihr Streit hat eine Unausgänglichkeit der Welt verursacht, eine Welt, die ohne Rituale, Götterbilder und Opfer ist. Die Götter stehen vom Tisch auf, aber das Stück geht weiter. Als letzte verlassen Zeus und Nike die Szene. Jetzt verkündet Zeus die Notwendigkeit, das Gleichgewicht in der Welt wieder herzustellen. Der Dichter ist wieder allein und schließt, indem er die Ode Homers an Demeter vorträgt.



## L a mia idea del teatro

Spesso la gente mi chiede di cosa tratta il mio teatro: generalmente rispondo che non lo so. Il mio lavoro è, in gran parte dei casi, formale. Non è interpretativo. Per me l'interpretazione non spetta al regista, all'autore o all'interprete: l'interpretazione spetta al pubblico. Mi piace semplicemente considerare il mio teatro come il lavoro di un artista: Ho lo stesso interesse per il movimento, la parola, la luce, il suono, le immagini. Sono convinto che il teatro sia il luogo dove possono incontrarsi tutte le differenti forme dell'arte. Ed in questa coesistenza vi è spazio per la musica, la danza, la recitazione.

### Il mio modo di lavorare

Le fasi del mio lavoro sono per me chiarissime: ho iniziato con alcune "opere mute", quelle che i critici francesi chiamavano "silensi strutturati". Mi sono sempre interessato a qualcosa che stia a metà tra l'arte e la vita.

Gli interpreti dei miei lavori non sono necessariamente ballerini e l'allenamento che richiedono riguarda l'esecuzione di movimenti "facili" che devono essere memorizzati in base ad una semplice progressione aritmetica: sono movimenti quasi automatici. Il comportamento che desidero in scena è estremamente formale, non deve essere spontaneo, deve essere immediatamente riconoscibile in quanto movimento artificiale creato per il teatro. La spontaneità deriva dall'eseguire questi movimenti precisi.

### A proposito di Persefone

Penso al mio lavoro come ad un tutt'uno, una "opus", una costruzione, un prodotto che si evolve nel tempo e mette insieme vari elementi e preziose collaborazioni. Recentemente, nel 1993, ho creato una installazione artistica per la Biennale di Venezia in un vecchio granaio "Memoria/Perdita" a cui è stato assegnato il Leone d'Oro per la Scultura.

Partendo da quel lavoro ho poi sviluppato questo concetto nel 1994, a Gibellina (Italia), dove ha creato "T.S.E." un lavoro ispirato a "La Terra Desolata" di T.S. Eliot con musiche di Philip Glass. Era una specie di "installazione con attori" messa in scena in uno spazio non convenzionale, un granaio: il pavimento era stato ricoperto di sabbia. Tra le varie scene ve ne è una dedicata all'antico mito greco di "Persefone".

Lavorando a quella scena, ampliandola ed aggiungendovi parti nuove, ho creato il lavoro teatrale "Persefone": fino ad oggi lo spettacolo è stato presentato all'aperto in luoghi di grande impatto visivo ed architettonico come lo Stadio Antico di Delfi o la Fortezza di Istanbul. Ora, alla fine di questo work-in-progress, l'opera è pronta ad essere presentata nella sua forma definitiva per gli spazi teatrali.

## M on idée de théâtre

Les gens me demandent souvent de quoi traite mon théâtre: généralement, je ne sais pas. Mon travail est, dans la plupart des cas, formel. Il n'est pas interprétatif. Selon moi, la responsabilité de l'interprétation ne revient pas au metteur en scène, à l'auteur ou à l'acteur: l'interprétation est réservée au public. Tout simplement, j'aime à considérer mon théâtre comme l'œuvre d'un artiste. J'ai le même intérêt pour le mouvement, la parole, la lumière, le son, les images. Je suis convaincu que le théâtre est le lieu où toutes les formes d'art peuvent se rencontrer. Et dans cette coexistence, la musique, la danse, le jeu trouvent place.

### Ma façon de travailler

J'ai clairement à l'esprit les étapes de mon travail: j'ai commencé par quelques "oeuvres muettes", celles que les français appellent "silences structurés".

J'ai toujours été intéressé par quelque chose qui se situe entre l'art et la vie. Les artistes qui travaillent avec moi ne sont pas nécessairement des danseurs et l'entraînement que je demande est l'exécution de mouvements "faciles" qui doivent être appris sur la base d'un simple compte arithmétique: ce sont presque des mouvements automatiques. Le comportement que je veux sur scène est extrêmement formel, il ne doit absolument pas être spontané, un simple coup d'œil doit permettre de voir qu'il s'agit d'un mouvement artificiel créé pour le théâtre. La spontanéité naît dans l'exécution de ces mouvements précis.

### A propos de Perséphone

Je considère mon travail comme une œuvre unique, un "opus", une construction, un produit qui évolue dans le temps et combine différents éléments et de précieuses collaborations. J'ai récemment créé pour la Biennale de Venise, une installation d'art dans une vieille grange: "Memory/Loss" qui a reçu le Lion d'Or pour la Sculpture. A partir de là, j'ai développé le concept en 1994, à Gibellina, en Italie où j'ai monté "T.S.E.", une œuvre inspirée à "The Waste Land" de T.S. Eliot sur des musiques de Philip Glass. C'est une espèce "d'installation avec des acteurs" sur la scène non conventionnelle d'une grange: le sol était couvert de sable. Parmi les différentes scènes, il y en avait une consacrée à l'ancien mythe de "Perséphone". C'est en travaillant sur cette scène, en l'allongeant et en y ajoutant de nouvelles parties que j'ai créé la production théâtrale de "Perséphone": depuis, le spectacle a été présenté en plein air, dans des lieux ayant un fort impact visuel et architectural, comme le Stade de Delphes ou la Forteresse d'Istanbul. Maintenant à la fin de cette évolution, la pièce est prête à être présentée sous sa forme définitive dans un espace théâtral.



## M<sub>y</sub> idea of theatre

Often people ask me what my theatre is about: usually I say I do not know. My work is, in most cases, formal. It is not interpretative. To me interpretation is not the responsibility of the director, the autor or the performer: interpretation is for the public. I simply like to consider my theatre as the work of an artist. my interest is the same for the movement, the word, the light, the sound, the images. I am convinced that theatre is the place where all the different forms of art can meet. And in this coexistence there is room for music, dance, acting.

### My way of working

The steps of my work are very clear to me: I started with some "mute works", the ones that the French critics called "structured silences". I have always been interested in something that is in between art and life.

The performers of my works are not necessarily dancers and the training I request has to do with the execution of "easy" movements that have to be memorized on the basis of a simple arithmetical count: they are almost automatic movements. The behaviour I want on stage is extremely formal, it does not have to be spontaneous, it must be seen at a glance as an artificial movement created for the theatre. The spontaneity comes in executing these precise movements.

### About Persephone

I think of my work as one work, an "opus", a construction, a product that evolves in time and combines various elements and precious collaborations. Recently, in 1993, I created an art installation for the Venice Biennale in a old granary: "Memory/Loss", which was awarded the Golden Lion for Sculpture.

Starting from this work I developed this concept in 1994, in Gibellina - Italy, where I created "T.S.E.", a work inspired by T.S. Eliot's "The Waste Land" with the music by Philip Glass. It was a sort of "installation with actors" staged in the non-conventional space of a granary: the floor had been covered with sand. Amongst the various scenes there is one dedicated to the ancient Greek myth of "Persephone".

Working at the scene, extending it and adding new parts, I created the theatre production "Persephone": the show has been presented until now in outdoors venues of great visual and architectonic impact such as the Ancient Stadium of Delphi or the Fortress of Istanbul. Now, at the end of this work in progress, the piece is ready to be presented in its final form for theatrical spaces.

## M<sub>e</sub>ine Theateridee

Oft werde ich von den Leuten gefragt, womit sich mein Theater beschäftigt: Normalerweise antworte ich, daß ich das nicht weiß. Meine Arbeit ist, zumindest in den meisten Fällen, formal. Sie ist nicht interpretierend. Meiner Meinung nach ist die Interpretation nicht die Aufgabe des Regisseurs, des Autors oder des Schauspielers: Die Interpretation ist Aufgabe des Publikums. Es gefällt mir einfach, mein Theater als Arbeit eines Künstlers anzusehen. Ich hege das gleiche Interesse für die Bewegung, das Wort, die Beleuchtung, den Ton, die Bilder. Ich bin überzeugt, daß das Theater der Ort ist, an dem sich die verschiedenen Formen der Kunst treffen können. Und darin gibt es auch Platz für die Musik, den Tanz und die Rezitation.

### Meine Art zu arbeiten

Die verschiedenen Phasen meiner Arbeit stehen für mich ganz klar fest: Ich habe mit einigen "stummen Werken" begonnen, die die französischen Kritiker "strukturalistisches Schweigen" nennen. Ich habe mich immer für etwas interessiert, was zwischen Kunst und Leben liege.

Die Interpreten sind nicht unbedingt Tänzer, und das Training, das ich verlange, fordert nur die Ausführung "einfacher" Bewegungen, an die man sich aufgrund einer unkomplizierten rhythmischen Sequenz erinnern muß: Es sind fast automatische Bewegungen. Das Verhalten, das ich auf der Bühne wünsche, ist extrem formal, es darf nicht spontan sein, es muß sofort erkennbar sein, da es sich um eine künstliche Bewegung handelt, die für die Bühne geschaffen wurde.

### Apropos Persephone

Ich denke an meine Arbeit als an eine Einheit, ein "opus", eine Konstruktion, als an ein Erzeugnis, das sich mit der Zeit entwickelt und verschiedene Elemente und wertvolle Zusammenarbeit vereint. Vor kurzem, das heißt im Jahre 1993 habe ich eine künstlerische Komposition für die Biennale in Venedig in einem alten Getreidespeicher geschaffen, "Memoria/Perdita", die den "Leone D'oro" für die Skulptur erhielt.

Indem ich von jenem Werk ausging, habe ich dann dieses Konzept 1994 in Gebellina (Italien) weiterentwickelt, wo ich "T.S.E." geschaffen habe, eine Arbeit mit Musik von Philip Glass, die von dem Werk "Das wüste Land" von T.S. Eliot inspiriert ist. Es ist eine Art "Einrichtung mit Schauspielern", die an einem nicht herkömmlichen Ort aufgeführt wurde, in einem Getreidespeicher: Der Boden ist mit Sand bedeckt worden. Unter den verschiedenen Szenen ist eine, die dem antiken griechischen Mythos der "Persephone" gewidmet ist. Indem ich an dieser Szene arbeite, sie erweiterte und neue Teile dazusetzte, habe ich das Theaterstück "Persephone" geschaffen: Bis heute ist das Schauspiel im Freien aufgeführt worden, an Plätzen, die aufgrund ihrer Lage und Architektur eine besondere Wirkung ausüben, wie das alte Stadium in Delphi und die Festung in Istanbul. Jetzt, am Ende dieses work-in-progress ist das Stück fertig, um in seiner neuen, endgültigen Form im Theater aufgeführt zu werden.



**I NEGRI**  
**tratto da**  
**Jean Genet**

*Regia*  
Armando Punzo

*Musica*  
Pasquale Catalano

*Collaborazione artistica*  
Nicola Rignanese

*Scene e costumi*  
Valerio Di Pasquale  
Carmen López Luna  
con la collaborazione di  
Gianni Gronchi  
Luisa Raimondi

*Luci*  
Fabio Saijz

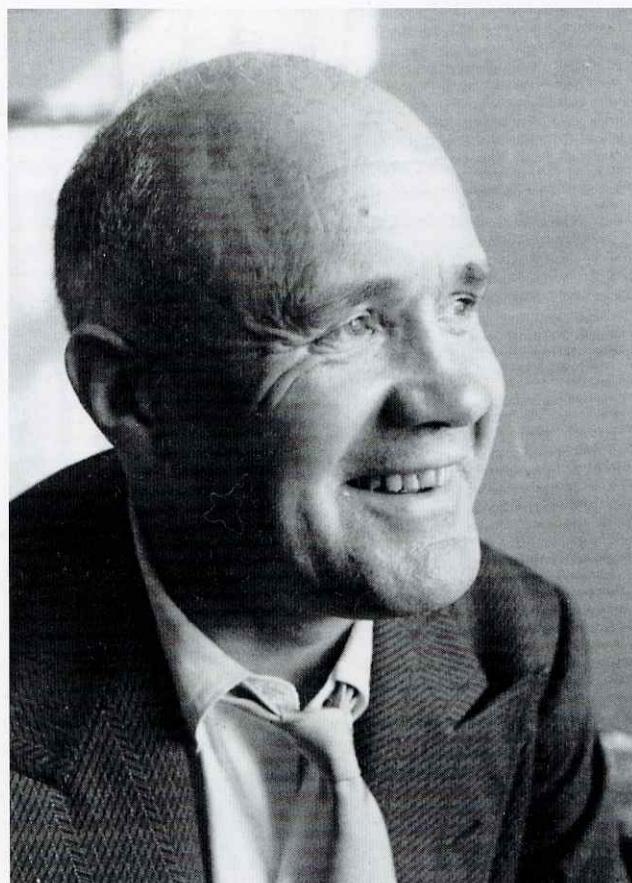
*Organizzazione e  
coordinamento*  
Cinzia de Felice  
Silvia Montorzi

*Ufficio stampa*  
Anna Cremonini

*Con i detenuti-attori*  
Luigi Riccio  
Antonio Cinque  
Adriano Amata  
Giuseppe Raineri  
Domenico Di Sarlo  
Mirko Gianduia  
Ludovico Di Leva  
Francesco Capasso  
Michele Ferraro  
Nicola Camarda  
Roberto Sanna  
Leonardo Priolo  
Carmelo Ferrugia  
Antonio Linguanti  
Barhane Bouzid  
Antonio D'Angelo  
Giovanni Chessa  
Raffaele Prete

*e con*  
Valerio Di Pasquale

*Carte Blanche*  
Centro Teatro e Carcere Volterra  
Compagnia della Fortezza





**U**na compagnia di negri recita per un pubblico di bianchi. Quando ho chiuso il testo dopo averlo letto per la prima volta ho pensato: i Negri sono loro. Un pensiero così semplice e allo stesso tempo così inquietante. Mi era capitato di vedere un altro spettacolo di questo autore e mi sono convinto che se Genet viene preso alla lettera non viene in qualche modo "tradito", difficilmente si riesce a rendere la forza, la provocazione che i suoi testi contengono, e addirittura si corre il rischio di renderlo un autore letterario, prolixo, noioso. Mi sono chiesto come si doveva sentire Genet, cosa doveva essersi portato dentro, qual era stata la sua umiliazione, cosa aveva mosso la sua penna per arrivare a scrivere quelle cose e prendere allo stesso tempo distanza, attraverso la forma dei suoi scritti, dalla condizione biografica di partenza. Credo si tratti incontro tra la disperazione ed una ferocia autoironia. Abbiamo lavorato privilegiando questa condizione di fondo rispetto alla vicenda raccontata nel testo. Ci siamo chiesti, come suggerito dallo stesso Genet, cosa significa essere Negri, di che colore sono i Negri e, soprattutto, come ci si sente ad essere Negri. Fin dalle prime letture abbiamo dedicato questo lavoro a tutti quelli che in qualche modo ci hanno traditi e che ci sentiamo di ringraziare perché ci hanno ricordato chi siamo davvero, quale è il nostro posto e il nostro ruolo. Senza tutti coloro che hanno tradito le nostre speranze e senza coloro che con superficialità e leggerezza continueranno in questa pratica millenaria non avremmo mai potuto affrontare questo lavoro. Ci ha colpito la consapevolezza raggiunta da questa compagnia di negri.

**U**ne compagnie de noirs joue pour un public de blancs. Lorsque j'ai fermé le texte, après l'avoir lu pour la première fois, j'ai pensé: les Noirs ce sont eux. Une pensée si simple et en même temps si troublante. J'avais eu l'occasion de voir une autre pièce de cet auteur et je me suis convaincu du fait que si Genet est pris à la lettre, il risque de quelque façon d'être "trahi", il est difficile de rendre la forme, la provocation que ses textes contiennent et on court le risque de le rendre un auteur littéraire, prolix, ennuyeux. Je me suis demandé comment est-ce que Genet devait se sentir, qu'est-ce qu'il avait dû avoir en lui-même, quelle avait été son humiliation, qu'est-ce qui avait fait bouger sa plume pour parvenir à écrire des choses pareilles et en même temps prendre ses distances, par la forme même de son écriture, de la condition biographique de départ. A mon avis il s'agit d'une rencontre entre le désespoir et une auto-ironie féroce. Nous avons travaillé en privilégiant cette condition de fond par rapport à l'histoire racontée dans le texte. Nous nous sommes demandé, comme suggéré par Genet lui-même, qu'est-ce que cela signifie d'être Noirs, de quelle couleur sont les Noirs et surtout comment est-ce que on se sent en étant Noirs. Dès les premières lectures nous avons dédié ce travail à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, nous ont trahi et que nous voulons remercier parce que ils nous ont rappelé que nous sommes vraiment, quel est notre place et notre rôle. Sans tous ceux qui ont déçu nos espoirs et sans ceux qui avec superficialité et légèreté pour suivront cette pratique millénaires nous n'aurions jamais été à même de faire face à ce travail. Nous avons été frappés par le niveau de conscience acquis par cette compagnie de noires.

**A** company of blacks is acting to a white audience. When I closed the book after finishing the first reading I said to myself "They are the blacks". It was a simple, yet disquieting thought. I had seen another play by this author and I am convinced that if Genet is taken literally he is not betrayed. It is difficult to render the farce, the provocation that his texts contain, in fact one runs the risk of rendering him as a literary, long-winded, boring author. I have often wondered how Genet must have felt, what must he have kept inside, which humiliations he had suffered, what had driven his pen to write such things, and at the same time distance himself through his writings from the initial bibliographical condition. I believe it is the meeting point between desperation and ferocious irony. Our work focused on this basic condition with respect to the events in the text. We asked ourselves, as suggested by Genet, "what does it mean to be black, what colour are blacks, and above all, how does it feel to be black". Right from the first reading we dedicated this work to all those who have betrayed us and we wish to thank them for they have reminded us of our place and our role and who we really are. We could never have undertaken this work without all those whom have betrayed our hopes and without those whom, with superficiality and shallowness, will continue to exercise this age old practice. The awareness reached by the imaginary blacks struck us.

**E**in Ensemble von Schwarzen spielt für ein Publikum von Weißen. Als ich das Buch geschlossen hatte, nachdem ich es zum ersten Mal gelesen hatte, habe ich gedacht: "Die Schwarzen sind sie". Ein so einfacher Gedanke und gleichzeitig so beunruhigend. Ich hatte ein anderes Schauspiel dieses Autors gesehen, und ich habe mich überzeugt, daß, wenn man Genet wörtlich nimmt und er nicht irgendwie "betrogen" wird, es schwierig ist, seine Kraft auszudrücken, die Provokation, die seine Texte enthalten und man läuft sogar Gefahr, ihn als einen langatmigen und langwiliigen Autor darzustellen. Ich habe mich gefragt, wie sich Genet wohl gefühlt hat, was er innerlich empfunden hat, was seine Demütigung gewesen war, was seine Feder veranlaßt hat, diese Dinge zu schreiben und gleichzeitig durch die Form seiner Arbeiten von der biographischen Ausgangssituation Abstand zu nehmen. Ich glaube, es handelt sich um ein Zusammentreffen von Verzweiflung und wilder Selbstironie. Wir haben gearbeitet, indem wir diese Grundbedingung hinsichtlich der im Text erzählten Begebenheit bevorzugt haben. Wir haben uns gefragt, wie auch von Genet selbst empfohlen wird, was es bedeutet, ein Schwarzer zu sein, welche Farbe die Schwarzen haben und vor allem, wie man sich als Schwarzer fühlt. Schon nach dem ersten Lesen haben wir diese Arbeit allen gewidmet, die uns irgendwie "verraten" haben und wir möchten ihnen danken, weil sie uns daran erinnert haben, wer wir wirklich sind, wo unser Platz und was unsere Rolle ist. Ohne diejenigen, die unsere Hoffnung verraten haben und ohne diejenigen, die mit Oberflächlichkeit und Leichtfertigkeit in diesem tausendjährigen Verfahren weitermachen, hätten wir nie diese Arbeit angehen können. Das Bewußtsein, das dieses Ensemble von Schwarzen erreicht hat, hat uns getroffen.



# THE THREE LIVES OF LUCIE CABROL

basato su una storia  
di John Berger

*Adattato da*  
Simon McBurney  
Mark Wheatley

*Regia*  
Simon McBurney

*Attori*  
Lilo Baur  
Simon McBurney  
Hannes Flaschberger  
Hélène Patarêt  
Christine Marx  
Stefan Metz  
Tim McMullan  
Mick Barnfather

*Designer*  
Tim Hatley

*Lighting*  
Paule Constable

*Sound*  
Christopher Shutt

*Sound operator*  
John Mackinnon

*Tour administrator*  
Judith Dimant

Théâtre de Complicité





Il Théâtre de Complicité è uno dei tre gruppi itineranti ed intimamente legati che hanno operato una rivoluzione silenziosa all'interno del teatro britannico, rendendolo così meno insulare durante gli anni '80 (gli altri due gruppi sono Shared Experience e Cheek by Jowl). Fondato nel 1983 da Annabel Arden, Simon McBurney, Marcello Magni e l'attrice canadese Fiona Gordon, ai quali si aggiunse nel 1985 la regista Catherine Reiser, Complicité è un "cerc-collective" a cui si aggregano dei compagni di strada che vengono, vanno via e ritornano. La tormentata intensità inglese di Mr. Burney e la generosa irruenza latina di Magni sono temperate, ad esempio, dalla sorprendente ed eterea Linda Kerr Scott, dall'ex squaddie Tim Barlow (quello che assomiglia a Gladstone); o da Kathryn Hunter e Lilo Bauer che in Help hanno impersonato rispettivamente un pancia uomo d'affari e l'oggetto dei suoi desideri, una moglie italiana, sgualdrinella, con i denti affilati, che tirava un vestito di lycra dove un vestito di lycra non era mai stato prima ed ondeggiava tra un soffitto e due pareti (...). Se queste idee stanno attecchendo sulla generazione più giovane di attori britannici, ciò è in parte dovuto agli undici anni di lezioni, workshops e spettacoli esemplari del Théâtre de Complicité (...). More Bigger Snacks Now (1985) nacque ai tempi della Limehouse quando McBurney, Neil Bartlett ed altri malinconici attori disoccupati passavano al setaccio sogni infranti stando seduti intorno ad una stufetta elettrica ed ascoltando la consolante voce della Callas nelle arie della Norma di Bellini; Please Please Please (1986), in cui a Natale una coppia di vecchietti che sembravano due uccellini facevano cose inenarrabili col cibo ed un piumone, prese avvio, dice McBurney, come "uno spettacolo sull'amore, il sesso, poi la famiglia, l'odio". Please aveva tutto dentro. Nel 1988, con The Visit di Friedrich Dürrenmatt, una commedia sulla vendetta ed un capolavoro del teatro post-bellico europeo, affrontarono per la prima volta il testo integrale di un vero autore. Fu una scelta indovinata. The Street of Crocodiles (1992), una narrazione di forza dirompente, piena di arguzia e spirito missionario, fu tratto dalla vita e dagli scritti brillantissimi dell'ebreo polacco Bruno Schulz, che fu spazzato via dall'Olocausto. Questa esperienza fece salire Complicité di un altro gradino e con i lavori The Three Lives of Lucie Cabrol (1994) e Out of a House Walked a Man (1994) - tratti rispettivamente dagli scritti di John Berger e Daniel Kharms - la fece affacciare sul mondo esterno. I fanatici arrivarono nei principali teatri e nel West End di Londra. Tutto quello che fanno gli attori di Complicité è radicato in ciò che hanno sentito e visto. Questo è il teatro delle funzioni corporee e degli impulsi, delle difese di classe e dei desideri universali. La sua logica è impietosa, le sue tecniche virtuosistiche, la sua energia senza limiti, è rude e buffo e spaventoso, perché dentro il vortice di questa frenesia l'individuo è sempre solo. Lucie Cabrol era una contrabbandiera. Anche il Théâtre de Complicité lo è, nel senso che ignora le frontiere e le attraversa senza documenti ufficiali. Prima gli attori lasciano il palcoscenico per andare a prendere il pubblico non una ma cento volte durante uno spettacolo. Poi conducono il pubblico attraverso le loro azioni e le loro parole - con il minimo ingombro di bagaglio - verso un paese straniero e sconosciuto.

Le théâtre de Complicité est un de ces trois groupes itinérants et intimes qui ont tranquillement bouleversé le théâtre britannique et l'on rendu moins insulaire au cours des années 80 (les deux autres sont Shared Experiences et Cheek by Jowl). Fondé en 1983 par Annabel Arden, Simon Mc Burney, Marcello Magni et l'actrice canadienne Fiona Gordon auxquels s'est ajoutée en 1985 la productrice Catherine Reiser, Complicité est un cerc-collective dont les membres temporaires adhèrent, s'en vont et reviennent adhérer: l'intensité de rongeur anglais de Simon Mc Burney et la généreuse explosivité latine de Magni sont tempérées, par exemple, par la sensationnelle et éthérée Linda Kerr Scott; par l'ex policier Tim Barlow (celui qui ressemble à Gladstone); ou par Kathryn Hunter et Lilo Bauer, qui dans Help! jouaient respectivement un homme d'affaire au ventre rond et l'objet de tous ses désirs, une femme mariée italienne aux moeurs légères, aux dents effilées qui tendait une robe en lycra où aucune robe en lycra n'avait jamais été auparavant et se balançait entre le plafond et deux murs. Si ces idées ont fait prise sur la plus jeune génération d'acteurs britanniques, ceci est dû en partie à onze ans de classes en atelier et aux spectacles exemplaires du Théâtre de Complicité. More Bigger Snacks Now (1985) est né au temps de Limehouse quand, autour d'un radiateur électrique, Mc Burney, Neil Bartlett et d'autres acteurs mélancoliques et au chômage passaient au crible leurs rêves brisés et les disques réconfortants de la Callas chantant la Norma de Bellini; Please Please Please (1986), où des choses indicibles étaient faites à Noël avec des aliments et un édredon par un vieux couple à tête d'oiseau, était parti, dit Mc Burney, comme un "spectacle sur l'amour, le sexe et puis la famille et la haine". Please avait tout. En 1988, avec La Visite de Friedrich Dürrenmatt, une comédie de revanche et un chef d'œuvre du théâtre européen de l'entre deux guerres, ils s'en sont pris pour la première fois au texte défini d'un auteur de renommée. Ce fut un choix bien inspiré. The Street of Crocodile (1992), un récit de pouvoir, d'esprit et de désorganisation missionnaire a été composé sur la base de la vie et des écrits irrépressibles du juif polonais Bruno Schulz balayé par l'Holocauste. Ils gravirent un autre degré et avec Les trois vies de Lucie Cabrol (1994) et Out of a house walked a man (1994) - deux spectacles tirés respectivement des écrits de John Berger et Daniel Kharms - il se sont lancé dans le monde qui les entoure. Les fanatiques arrivèrent dans les théâtres itinérants principaux et au West End de Londres. Tout, ce que les acteurs de Complicité font, est enraciné dans ce qu'ils ont vu et entendu. Leur est un théâtre de fonctions corporelles et d'impulsions, de défenses de classe et de désirs universels. Sa logique se passe de l'homme, ses techniques sont celles des virtuoses, ses énergies sont illimitées. Il est grossier et drôle et terrifiant parce que dans le tourbillon de la frénésie, l'individu est toujours seul. Lucie Cabrol était une contrebandière. La troupe du Théâtre de Complicité est elle aussi composée de contrebandiers dans le sens qu'elle ignore les frontières et les traverse sans papiers officiels. D'abord, ils quittent la scène pour aller chercher le public, non pas une fois, mais une centaine de fois pendant chaque spectacle. Puis ils conduisent le public à travers leurs actions et leurs mots - avec un minimum de bagages - dans un pays étranger et inconnu.



Théâtre de Complicité is one of three intimate touring groups which quietly revolutionised British theatre and rendered it less insular during the course of the 1980s (the others are Shared Experiences and Cheek by Jowl). Founded in 1983 by Annabel Arden, Simon McBurney, Marcello Magni and the Canadian actress Fiona Gordon, joined in 1985 by the producer Catherine Reiser, Complicité is a cérémonie-collective which visiting members join, leave and re-join: the English rodent-intensity of McBurney and the generous Latin explosiveness of Magni are tempered, for example, by the stratling and ethereal Linda Kerr Scott; by ex-squaddie Tim Barlow (the one who looks like Gladstone); or by Kathryn Hunter and Lilo Baur who in Help! played, respectively, a pot-bellied businessman and the object of his desires, a tarry Italian wife, with filed teeth, stretching a lycra dress where no lycra dress (...). If these ideas are taking hold the younger generation of British actors, it is partly due to eleven years of classes workshop, and exemplary performances by Théâtre de Complicité. (...) More Bigger Snacks Now (1985) was born in the Limehouse days when McBurney, Neil Bartlett and other melancholy, unemployed actors had sifted broken dreams round an electric fire and consoling records of Callas in Bellini's Norma; Please Please Please (1986), in which unspeakable things were done with food and an eiderdown by a birdlike old couple at Christmas, began, says McBurney, as "a show about love, the sex, then the family, the hate". Please had the lot.

In 1988, with Friederich Dürrenmatt's *The Visit*, a revenger's comedy and masterpiece of post-war European theatre, they tackled the finite text of an established writer for the first time. It was an inspired choice.

*The Street of Crocodiles* (1992), a narrative of missionary disruptiveness, wit and power, was assembled from the life and irrepressible writings of the Polish Jew Bruno Schulz, whom the Holocaust swept away. It took them up another notch and with *The Three Lives of Lucie Cabrol* (1994) and *Out of a house walked a man* (1994) - shows developed respectively from the writings of John Berger and Daniil Kharms - out into the wider world. The zealots arrived in the major touring theatres and in London's West End. Everything Complicité actors do is rooted in what they have heard and seen. This is a theatre of bodily functions and impulses, of class-defences and universal desires. Its logic is merciless, its techniques virtuoso, its energy without bounds. It is rude and funny and fearful, for inside the vortex of frenzy the individual is always alone. *Lucie Cabrol* was a smuggler.

Theatre de Complicité are also smugglers in that they ignore frontiers and cross them without official papers. First they leave the stage to fetch the public - not once but a hundred times during a performance. They lead the public across their actions and their words - with an absolute minimum of luggage - to a foreign, unknown heartland.

Das Théâtre de Complicité ist eine der drei Wanderbühnen, die unternander eng verbunden sind und die eine heimliche Revolution im Inneren des britischen Theaters geschaffen haben, wodurch dieses in den 80er Jahren weniger inselgebunden war (die anderen beiden Gruppen sind Shared Experience und Cheek by Jowl). Complicité wurde 1983 von Annabel Arden, Simon McBurney, Marcello Magni und der kanadischen Schauspielerin Fiona Gordon gegründet. Zu ihnen kam dann 1985 noch die Regisseurin Catherine Reiser hinzu. Complicité ist ein "cérémonie-collective", zu der sich Straßenbekanntschaften gesellen, die kommen und gehen und wieder zurückkehren. Die gequälte englische Intensität von Mr. Burry und das großzügige südländische Ungestüm von Magni werden zum Beispiel gemäßigt durch die erstaunliche und ätherische Linda Kerr Scott, durch den ehemaligen Squaddie Tim Barlow (der Gladstone ähnlich ist), oder durch Kathryn Hunter und Lilo Baur, die in Help jeweils einen dickbäuchigen Geschäftsmann und das Objekt seiner Sehnsucht, eine italienische Ehefrau, ein leichtes Mädchen mit spitzen Zähnen, das an einem Kleid aus Lycra zupft, wo es überhaupt kein Kleid aus Lycra gegeben hatte und die zwischen Decke und zwei Wänden hin- und herschwankt, darstellen. Wenn sich diese Ideen bei der Generation der jüngeren englischen Schauspieler durchsetzen, so geht das teilweise auf die elf Jahre zurück, in denen vom Théâtre de Complicité Unterrichtsstunden abgehalten und Workshops und beispielhafte Schauspiele veranstaltet wurden. (...) More Bigger Snacks Now (1985) entstand zur Zeit des Limehouse, als McBurney, Neil Bartlett und andere melancholische arbeitslose Autoren ihren zerbrochenen Träumen nachgingen und, um einen elektrischen Ofen sitzend, die tröstende Stimme der Callas in der Arie der Norma von Bellini anhörten; Please Please Please (1986), wo an Weihnachten ein altes Paar, das zwei Vögeln gleich, unsagbare Dinge mit den Speisen und einem Federbett anstellt, begann, so sagt McBurney, als "Schauspiel über die Liebe, den Sex, über die Familie, den Haß". All das gab es in Please. Mit *The Visit* von Friederich Dürrenmatt, einer Komödie über die Rache, die ein Meisterwerk des europäischen Theaters der Nachkriegszeit ist, packten sie 1988 zum ersten Mal den vollständigen Text eines wirklichen Autors an. Die Entscheidung war richtig. *The Street of Crocodiles* (1992), eine Erzählung von ungeheurer Stärke, voller witziger Einfälle und Missionarsgeist, basiert auf dem Leben und den ausgezeichneten Arbeiten des polnischen Juden Bruno Schulz, der beim Holocaust ums Leben kam. Durch diese Erfahrung erreichte Complicité ein höheres Niveau und *The Three Lives of Lucie Cabrol* (1994) und *Out of a House Walked a Man*, die auf den Arbeiten von John Berger, beziehungsweise Daniil Kharms beruhen, machten sie in der Welt bekannt. Die Besessenen kamen in die wichtigsten Theater und ins West End von London. Alles, was die Schauspieler von Complicité machen, hat seine Wurzeln in dem, was sie gesehen und gehört hatten. Das ist das Theater der Körperfunktionen und der Impulse, der Verteidigung der Klassen und der allgemeinen Wünsche. Seine Logik ist unbarmherzig, seine Techniken sind virtuos, und seine grenzenlose Energie, ist grob und komisch und schrecklich, da das Individuum innerhalb des Strudels dieser Raserei immer allein ist. *Lucie Cabrol* war eine Schmugglerin. Auch das Théâtre de Complicité ist es, im Sinne, daß es die Grenzen nicht anerkennt und sie ohne offizielle Erlaubnis überschreitet. Zuerst verlassen die Schauspieler die Bühne, um das Publikum zu holen, aber das machen sie nicht einmal, sondern hundertmal während des Schauspiels. Dann führen sie das Publikum durch ihre Handlungen und Wörter - mit so wenig Gepäck wie möglich, in ein fremdes, unbekanntes Land.



## LE LAMENTAZIONI DI GEREMIA

**Il libro delle  
*Lamentazioni di  
Geremia*  
trasposto in canto**

*Compositore*

V.I. Martynov

*Scenografia e messinscena*

A.V. Vassil'ev

*Regista*

N. Cindjaikin

*Scenografo*

I. Popov

*Ensemble di musica sacra*

anticorussa

"Sirin"

*Diretto da*

A. Kotov

*Cantanti*

I. Bajgulova

O. Bajgulova

S. Barannikov

V. Georgievskaja

O. Eliseev

R. Kostrykin

P. Kunić

A. Sagajdak

A. Skundina

M. Šentalinskaja

E. Amirbekjan

G. Guseva

M. Stepanić

I. Mišenkova

*Scenografia e costumi*

preparati nei laboratori

del teatro

"Scuola d'arte drammatica"

*Direttore tecnico*

A. Narazov

*Macchinisti di scena*

N. Antonov

S. Koroteev

V. Nazarov

*Costumi*

S. Zabavnikova

*Aiuto costumisti*

V. Andreev

I. Zajceva

*Luci*

I. Daničev

*Direttore artistico del Teatro*

A.V. Vassil'ev

Il teatro "Scuola d'arte drammatica"  
ringrazia il direttore artistico  
dell'"Accademia di musica antica"  
Tatjana Grindenko per la  
collaborazione





L'origine di questa storia affonda nell'estate del 1975 quando, dopo aver finito il mio secondo ciclo di studi (che a differenza del primo era di tipo artistico) e dopo aver acquisito una facile gloria, decisi di mettermi alla prova in un'altra professione: dopo aver preso con me una macchina da presa e una scatola con venti negativi, partii con un gruppo di etnografi dell'università di Mosca per una spedizione al Nord. Con le "antiche canzoni popolari" del Mezen cominciò (oppure continuò) un'altra vita. Anzi, sicuramente continuò, ché già qualche anno prima di questo viaggio avevo avuto la sfacciata gabbina di scrivere della musica sui versi di Marina Cvetaeva in uno stile che allora percepivo intuitivamente, ma che nella sua traduzione pratica rimaneva, purtroppo, solo un sogno... "Se il destino ci avesse uniti" - così cominciava la prima canzone; sono ancora oggi sorpreso dalla semplice esistenza delle note sul pentagramma, dal loro successivo arrangiamento (che non feci io) ed infine dalla registrazione che ne fece un'orchestra sinfonica. Ricordo i giorni della mia amicizia con Dmitrij Pokrovskij e il mio affetto per il suo gruppo, le prove del "Boris Godunov" al Teatro Taganka... succedeva tanto tempo fa, quando conobbi Andrej Lotov, allora solista del gruppo. Ricordo il battesimo nella chiesa del cimitero Vagankov; mi battezzarono grazie all'interessamento di Nikita Kjubimov quando avevo l'età del generale Gremin nell'ottavo capitolo dell'Eugenij Onegin; all'epoca non sapevo ancora che ero stato fortunato, l'ho saputo dopo, lo dimenticavo e nuovamente lo scoprii, e così tra scorrevano gli anni in teatro, fino a che la volontà dell'Ente Supremo non fece capire "Giuseppe e i suoi fratelli"; arrivò la primavera, forse era il 1991, la dimostrazione delle scene tratte dal romanzo durò tutta la notte; si leggeva l'Antico Testamento e si cantavano le preghiere del Vespro; al mattino uscimmo all'aria aperta dalla porta dell'ex cinema "Uran", Pasqua era ancora lontana, ma nell'aria si diffondeva un particolare calore, la neve si scioglieva lentamente e sembrava che la Pasqua fosse arrivata. Ho sofferto molto quando il "Giuseppe" è caduto nella fossa, durante i giorni tragici in cui lo spettacolo (di cui era stata appena recitata la prima nel paesino giapponese di Toga) veniva ridotto a brandelli. Quei giorni coincidevano con quelli del secondo colpo di stato di ottobre e, nello spazio di un momento, "Giuseppe" scomparve e con lui il mio passato sovietico e la compagnia educata, in cinque anni di lavoro, ad un teatro diverso, non volgare. - "Il mio vestito! - gridava Giuseppe e implorava con terrore - non lo strappate! - Si l'hanno strappato, hanno ridotto a brandelli il vestito della madre, il vestito che apparteneva anche al figlio". Così ho perso "Giuseppe e i suoi fratelli"... e mi sono rimaste "Le Lamentazioni". Allora ho chiesto ad Andrej Kotov di cominciare a provare "Le lamentazioni", a questo punto già con lo scopo di mostrarlo in una forma artistica ben definita sulla scena del teatro "Scuola d'arte drammatica", non avevo fretta di fare i bozzetti delle scenografie, perché la semplice sicurezza in un'immagine scenografica che avrei scoperto in futuro, mi calmava; a Budapest stavano finendo i nostri incontri con Terechek Mari per "Il sogno dello zietto", fu allora che scoprii il quadro complessivo delle "Lamentazioni" così come sarebbero dovute divenire. Non è vero che la nostra vita è casuale e priva di senso rispetto a Dio, non parlerò di tanti fatti accaduti finora, ma mi limiterò a raccontarne uno: nell'agosto del 1994 ho compiuto un pellegrinaggio al sacro Monte Athos per la Festa dell'Assunzione della Madonna; sono rimasto in piedi, secondo il rituale bizantino nel Tempio dell'icona di Iver dalle cinque del pomeriggio alle dieci del mattino successivo, dal Te Deum festivo in onore dell'Icona di Iver, portata solennemente nella Cattedrale, fino alla messa del giorno dopo, quando ho sentito dentro di me tutto ciò che sarebbe successo dopo; sapevo già che "Le lamentazioni" sarebbero state quello che poi sono state realmente. Anche se nonostante ciò, non si possa affermare con certezza che la storia delle "Lamentazioni" sia conclusa.

L'origine de cette histoire remonte à l'été 1975 lorsque, après avoir achevé mon deuxième cycle d'études (qui contrairement au premier était te type artistique) et après avoir acquis une gloire facile, je décidai de me mettre à l'épreuve dans toute autre profession: en prenant avec moi une caméra et une boîte avec une vingtaine de négatifs, je me mis en route avec un groupe de ethnographes de l'Université de Moscou pour une expédition vers le Nord. Avec les "anciennes chansons populaires" du Mezem une autre vie venait de commencer (ou de continuer). Très probablement de continuer, étant donné que quelques années auparavant j'avais eu le cran d'écrire de la musique sur les vers de Marina Cvetaeva dans un style que à ce moment-là je n'arrivais à apercevoir que par intuition, mais qui dans sa transposition pratique n'était, malheureusement, qu'un rêve... "Si le destin nous eût unis", ainsi commençait la première chanson; je suis encore étonné de l'existence même des notes sur la portées, de leur arrangement musical successif (qui n'a pas été fait par moi) et finalement de son enregistrement par une orchestre symphonique. Je me rappelle des jours de mon amitié avec Dimitrij Pokrovskij et de mon affection pour son groupe, les répétitions du "Boris Godunov" au Théâtre Taganka... il y a très longtemps, lorsque je reconnus Andrej Kotov, qui à ce moment-là était le soliste du groupe. Je me rappelle du baptême dans l'église du cimetière Vagankov; on me baptisèrent grâce à l'intérêt de Nikita Kjubimov lorsque j'étais aussi vieux que le général Gremin dans le huitième chapitre du Evgenij Onegin. A l'époque je ne savais pas encore que j'avais eu de la chance, je l'ai su par après, je l'oubiais et le découvrais à nouveau, et ainsi se déroulaient des années dans le Théâtre, jusqu'au jour où la volonté de l'Être Suprême ne fit arriver "Joseph et ses frères". C'était le printemps, peut-être de 1991, la démonstration des scènes tirées du roman se prolongea pendant toute la nuit. On lisait l'Ancien Testament et on chantait les prières des Vêpres; le matin on sortit à l'air ouvert passant par la porte de l'ex cinéma "Uran", Pâques était encore loin, mais une chaleur spéciale se répandait dans l'air, la neige fondait lentement et il paraissait que Pâques était déjà arrivée. J'ai beaucoup souffert lorsque le "Joseph" est tombé dans la fosse, pendant les jours tragiques où la pièce (dont la première venait d'être jouée dans le petit village japonais de Toga) était déchiquetée. Dans les mêmes jours se déroulait le deuxième coup d'état d'octobre et, dans l'espace d'un moment, "Joseph" disparut et avec lui mon passé soviétique et toute la compagnie, entraînée pendant cinq ans, ainsi que l'idée d'un théâtre différent, pas vulgaire. "Ma robe" Joseph criait et implorait avec terreur "ne la déchirez pas. Si, ils l'ont déchirée, ils ont déchiquetée la robe de la mère, la robe qui appartenait au fils aussi". C'est ainsi que j'ai perdu "Joseph et ses frères"... et il ne me son restées que "Les Lamentations". J'ai donc demandé à Andrej Kotov de commencer à répéter "Les Lamentations", à ce moment-là déjà avec l'idée de les montrer sous une forme artistique bien définie sur la scène du théâtre "Ecole d'art dramatique". Je n'étais pas pressé de faire les ébauches des décors, étant donné que la certitude pure et simple d'une image de décor que j'aurais découverts prochainement me calmait; à Budapest on avait presque achevé nos rencontres avec Terechek Mai pour "Le rêve du tonton", et ce fut à ce moment-là que je découvris le tableau général des "Lamentations" telles qu'elles devraient être. Il n'est pas vrai que notre vie est fortuite et dénuée de signification aux yeux de Dieu, je ne vais pas mentionner beaucoup d'épisodes, je me bornerai à n'en mentionner qu'un seul: en août 1994, j'ai fait un pèlerinage au sacré Mont Athos pour l'Assomption de la Vierge. Je suis resté début, suivant le rituel byzantin dans le Temple de l'Icone de Iver, à partir de cinq heures de l'après-midi jusqu'à dix heures du matin le jour suivant, à partir du Te Deum du jour de la fête en l'honneur de l'Icone de Iver, portée en toute solennité dans la Cathédrale, jusqu'à la messe du jour suivant, lorsque j'ai perçu en moi-même tout ce qui allait se produire par après; je savais déjà que "Les Lamentations" auraient étéées tout ce qu'elles sont devenues dans la réalité. Cependant, je ne suis pas à même de affirmer avec certitude que l'histoire des "Lamentations" soit achevée.



The origin of this story goes back to the summer of 1975. After having finished my second cycle of studies (unlike the first, the second were artistic studies), I decided to test myself in another profession - I took a camera and a box of twenty negatives and set off on an expedition to the north with a group of ethnologists from Moscow University. I started (or perhaps continued) another life with Meten's ancient folk songs. I really, proceeded as some years prior to this journey I had written some music to Marina Cvetaeva's verses in a style that I then perceived intuitively, but that in practice unfortunately remained only a dream... "If destiny had united us" was the beginning of the first song; I am still surprised by the existence of the notes on the stave, of their later arrangement (not my work) and lastly the by recording made by a symphonic orchestra. I remember the days of my friendship with Dimitrij Pokrovskij and my affection for his group, the rehearsals of Boris Godunov at the Taganka Theatre..., all of this happened many years ago when I met the soloist of the group, Andrei Kotov. I remember the christening in the Vagankov cemetery church; I was christened thanks to Nikita Kjubinov, when I was the same age as general Gremin in the eighth chapter of Evgenij Onegin. At that time I still did not know if I had been lucky, I found out later, I forgot and found out again, and my years in the theatre passed in this way, until the will of the Supreme Being made Joseph and his brothers come my way. Spring arrived, perhaps it was 1991. The demonstration of the scenes taken from the novel lasted all night long, we read the Old Testament and sang the Vespers chants. In the morning we exited through the open door of the Uran cinema. Easter was far off, but the air was warm, the snow was melting slowly and Easter seemed to have arrived. I suffered greatly when Joseph fell into the ditch, during the tragic days when the performance (the first performance had just been staged in the small village Toga in Japan) was ripped apart. Those days coincided with the second coup d'état in October, and in an instant Joseph disappeared taking with him my Soviet past and the company educated in five years' work, and a different, not uneducated, theatre. "My clothes" shouted Joseph and implored with terror "Don't tear them". Yes, they tore them, they ripped the mother's clothes to shreds, the clothes that also belonged to the son." This is how I lost Joseph and his brothers... and I was left with the Lamentations. I asked Andrei Kotov to start rehearsing the Lamentations, already with the intention to perform it in a well defined artistic form on the stage of the Drama School, I was not in a hurry to face the scenography because I was confident that a scenographic image would come to me at a later date. The overall picture of how the Lamentations had to be came to me when I was finishing our meetings with Terechek Mari for "Le rêve du tonton" in Budapest. Our life is accidental and devoid of sense with respect to God. I shall not speak about many facts that have happened so far, I shall limit myself to describing a pilgrimage I made in August 1994 to Mount Athos for the feast of Assumption Day. I remained standing in the Temple of Iver's Icon from five p.m. to ten a.m. the following morning, as dictated by the Byzantine ritual, from the festive Te Deum in honour of Iver's Icon that was solemnly carried into the Cathedral to halfway through the following day, when I felt within me all that would have happened afterwards: I knew that the Lamentations would be as they really are now. Nonetheless, I cannot say with certainty that the story of the Lamentations is finished.

Der Anfang dieser Geschichte geht auf den Sommer 1975 zurück, als ich beschloß, nachdem ich meinen zweiten Studienzyklus beendet hatte, der im Unterschied zum ersten Zyklus ein Kunstyklus war, und nachdem ich auf einfache Weise zu Ruhm gekommen war, es mit einem anderen Beruf zu versuchen. Ich nahm eine Filmmamera und eine Schachtel mit zwanzig Filmen und fuhr mit einer Gruppe von Ethnographen der Universität Moskau auf eine Expedition in den Norden. Mit den alten Volksliedern des Mezen, begann ich, oder führte ich ein anderes Leben fort. Das heißt, sicher führte ich das andere Leben fort, da ich bereits einige Jahre vor dieser Reise die Unverfrönenheit hatte, Musik zu den Versen von Marina Cvetaeva in einem Stil zu schreiben, den ich damals für innovativ hielt, aber der in seiner pathetischen Übersetzung nur ein Traum blieb. "Wenn uns das Schicksal vereint hätte", so begann das erste Lied; noch heute bin ich erstaunt vom einfachen Vorhandensein der Noten auf dem Notenliniensystem, von ihrem folgenden Arrangement (das nicht ich machte) und zum Schluß von der Registrierung, die ein Symphonieorchester vornahm. Ich erinnere mich an die Tage meiner Freundschaft mit Dimitrij Pokrovskij und an meine Zuneigung zu seiner Gruppe, an die Proben von "Boris Godunov" im Theater Taganka... das geschah vor langer Zeit, als ich Andrei Kokov, den Solisten der Gruppe kennenlernte. Ich erinnere mich an die Taufe in der Kirche des Friedhofs Vagankov, man taufte mich dank der Bemühungen von Nikita Kjubinov, als ich das Alter des Generals Gremin im achten Kapitel von Eugen Onegin hatte; damals wußte ich noch nicht, daß er Glück gehabt hatte, das habe ich später erfahren und dann wieder vergessen und wieder entdeckt. So vergingen die Jahre im Theater, bis das Höchste Wesen" mir "Joseph und seine Brüder" zukommen ließ. Der Frühling kam, vielleicht war es das Jahr 1991, die Vorstellung der Szenen, die den Roman behandelten, dauerte die ganze Nacht, man las das Alte Testament und man sang die Gebete der Abendandacht. Am Morgen gingen wir durch die Türe des ehemaligen Kinos "Uran" ins Freie. Ostern war noch weit entfernt, aber in der Luft spürte man eine besondere Wärme, der Schnee begann langsam zu schmelzen und es schien, als hätten wir bereits Ostern. Ich habe sehr gelitten, als "Joseph" während der tragischen Tage, in denen das Schauspiel (von dem gerade die Uraufführung in dem kleinen japanischen Ort Toga stattgefunden hatte) in den Graben fiel und in Fetzen zerrissen wurde. Diese Tage fielen mit dem zweiten Staatsstreich zusammen und in einem Augenblick verschwand "Joseph" und mit ihm meine sowjetische Vergangenheit und mein Ensemble, das ich in fünf Jahren Arbeit zu einem andersartigen, nicht vulgären Theater erzogen hatte. "Mein Gewand" schrie Joseph und flehte mit Angst, "zerreiße es nicht. Ja, sie haben es zerrissen, sie haben das Gewand der Mutter, das auch dem Sohn gehörte, in Fetzen gerissen. So habe ich "Joseph und seine Brüder" verloren und es blieben mir "Die Klagelieder" [Le lamentazioni]. Da habe ich Andrej Kotov gebeten, mit den Proben für "Die Klagelieder" zu beginnen, bereits mit der Absicht, sie in einer künstlerischen, gut definierten Form auf die Bühne der "Schule der dramatischen Kunst" zu bringen. Ich hatte keine Eile, die Entwürfe der Bühnenbilder anzufertigen, da ich sicher war, später das richtige Bühnenbild zu entdecken. In Budapest ging gerade unser Treffen mit Terechek Mari für "Onkelchens Traum" dem Ende entgegen und dort entdeckte ich die Gesamtförm der "Klagelieder", so, wie sie dann später geworden ist. Es ist nicht wahr, daß unser Leben ein Zufall ist und ohne Sinn im Hinblick auf Gott. Ich werde nicht von den vielen Tatsachen, die bisher geschehen sind, sprechen, sondern beschränke mich darauf, eine zu erzählen: Im August 1994 habe ich eine Pilgerreise auf den Heiligen Berg Athos unternommen für das Fest von Maria Himmelfahrt. Ich bin, wie es der byzantinische Brauch vorschreibt, im Tempel der Ikone von Iver von fünf Uhr Nachmittag bis um zehn Uhr Morgen des nächsten Tages stehengeblieben, vom festlichen Te Deum zu Ehren der Ikone von Iver, die feierlich in die Kathedrale getragen wird, bis zum Mittag des nächsten Tages, als ich in mir spürte, was später geschehen würde, ich verspürte also bereits, daß die "Klagelieder" das geworden wären, was sie dann wirklich geworden sind. Auch wenn man trotz allem nicht unbedingt behaupten kann, daß die Geschichte der "Klagelieder" abgeschlossen ist.



**A**natolij Vassil'ev nato il 4 maggio 1942, nel 1968 si iscrisse all'istituto Lunacarskij (Gitis). Nel 1973 entrò al Mhat (il Teatro d'Arte di Mosca). Suscitò scalpore dopo il '77 con la messa in scena di «La figlia adulta di un uomo giovane» di Victor Slavkin, attraverso la quale Cerceau rese famoso Vassil'ev in Europa, quale artefice teatrale della perestrojka. Nel 1987 Vassil'ev fondò la Scuola di Arte drammatica di Mosca, con cui mise in scena «Sei personaggi in cerca d'autore», rivelando Pirandello ai sovietici e ottenendo grande successo anche in occidente. Da allora ha elaborato spettacoli-saggi basati su testi non necessariamente teatrali. Nel 1990 Vassil'ev ottiene il premio speciale, a Taormina, nell'ambito del Premio Europa e a lui viene dedicata un'intera giornata di studi. Nello stesso anno viene premiato al Festival di Parma per il suo lavoro su Pirandello "Today we improvise...".

Nel Comedie-française Theatre di Parigi nel 1992 viene presentato in anteprima "Ball Masque". Nel 1993 il maestro viene onorato del titolo di "Honored Art Worker of Russia". Nell'aprile del '94 ha messo in scena "Uncle's dream" basato su una novella di Dostoevskij all'Art Theatre di Budapest. Ancora nel '94 ha messo in scena a Taormina l'«Anfitrione» di Molière. Nella primavera dello scorso anno, nel suo teatro di Mosca, nel quadro del Festival internazionale di Chekhov, ha messo in scena le «Lamentazioni di Geremia». Sta preparando, da presentare a Delfi la prossima estate, «Iliade». Nel gennaio 97, Vassil'ev, in occasione del Premio Europa per il Teatro, dirigerà le «Lamentazioni di Geremia».

**A**natolij Vassil'ev naît le 4 mai 1942, il s'inscrit en 1968 à l'Institut d'Art Théâtral Lunacarskij (Gitis). En 1973 il rentre au Mhat le Théâtre d'Art de Moscou. Après 1977, il suscite un grand intérêt montant au Théâtre The Adult Daughter of a Young Man de Viktor Slavkin, dont Cerceau le fera connaître en Europe, où sera considéré comme l'auteur théâtral de la perestrojka. En 1987, il fonde l'Ecole d'Art Dramatique de Moscou, avec laquelle il monte Sei personaggi in cerca d'autore, révélant Pirandello aux Russes et obtenant en Occident un grand succès. Après cela, il a élaboré des spectacles-essais, s'exerçant spécialement sur la littérature. En 1990, Vassil'ev obtient le prix spécial du prix Européen de Taormine durant lequel on lui consacre une journée entière d'études. La même année, il est récompensé au Festival de Parme pour son travail sur Pirandello Today we improvise... En 1992, Ball masque est présenté en avant-première à la Comédie Française de Paris.

En 1993 le maître reçoit le titre honorifique de Honored Art Worker of Russia, et cette même année, au mois d'avril il met en scène Uncle's dream, au Art Théâtre de Budapest, une œuvre tirée d'une nouvelle de Dostoïevski C'est en 1994 qu'il a mis en scène à Taormine 'Amphitryon' de Molière.

Au printemps de l'année dernière, dans son théâtre de Moscou pour le Festival international de Tchekhov, il a mis en scène les 'Lamentations de Jérémie'. Il est en train de préparer 'Iliade' qu'il présentera à Delphes l'été prochain. En janvier 1997, Vassil'ev dirigera les 'Lamentations de Jérémie' à l'occasion du Prix Europe pour le Théâtre.

**A**natolij Vassil'ev, born 4 May 1942, enrolled at the Lunacarskij Institute of Theatrical Arts (Gitis) in 1968. In 1973 he entered the Mhat (The Moscow Arts Theatre). He caused a sensation after '77 with The Adult Daughter of a Young Man by Viktor Slavkin, whose Cerceau was to make Vassil'ev famous in Europe, as the theatrical proponent of perestroika. In 1987 Vassil'ev founded the Moscow School of Dramatic Art, with which he staged Sei personaggi in cerca d'autore. Since then he has worked on shows originating workshops, which derive from non-theatrical literature. In 1990 Vassil'ev won a special recognition at the presentation of the Prize Europe at Taormina and a day long workshop was dedicated to him. In the same year, he carried off the prize at the Festival of Parma for his work on Pirandello Today we improvise... At the Comédie Française in Paris in 1992 his Ball Masque was presented. In 1993 Vassil'ev was awarded the title of Honored Art Worker of Russia.

In April 1994 he staged Uncle's dream, based on a short story by Dostoevskij, at Art Theatre in Budapest.

Vassil'ev directed Amphitryon by Molière at Taormina in 1994. During the Chekhov International Festival last spring he up of a new Europe Prize for New Drama Realities directed Jeremiah's Lamentations in his theatre in Moscow. At present he is working on the Iliad which will be put on stage next summer at Delphi. He will direct Jeremiah's Lamentations during the 1997 Europe Prize for Theatre which will take place in January.

**A**natolij Vassil'ev, der am vierten Mai 1942 geboren wurde, schrieb sich 1968 ins Institut Lunacarskij (Gitis) ein. Im Jahre 1973 trat er ins Mhat (das Theater der Kunst von Moskau) ein. Aufsehen erregt er nach '77 mit der Inszenierung von The Adult Daughter of a Young Man von Viktor Slavkin, dessen Cerceau Vassil'ev in Europa als Urheber der Perestrojka auf dem Theatersektor berühmt machte.

1987 gründet Vassil'ev die Schule für Dramatische Kunst von Moskau, mit der Sei personaggi in cerca d'autore auf die Bühne gebracht hat, wodurch die Russen Pirandello kennengelernt haben und er auch im Westen großen Erfolg erlangt hat. Seither bringt er Schauspiele in Essayform heraus, die sich nicht unbedingt auf Bühnen werke stützen. 1990 wird Vassil'ev im Rahmen des Europa-Preises in Taormina mit dem Sonderpreis ausgezeichnet und ihm ein ganzer Studentag gewidmet. Im gleichen Jahr erhält er einen Preis beim Festival von Parma für seine Arbeit nach Pirandello Today we improvise...

In Paris, in der Comédie Française, wird dem Meister der Titel eines Honored Art Worker of Russia verliehen. Im April dieses Jahres er am Art Theatre von Budapest Uncle's Dream inszeniert, das sich auf eine Novelle von Dostoevskij stützt.

Im Jahre 1994 hat er in Taormina l'Anfitrione von Molière inszeniert. Im Frühjahr des vergangenen Jahres hat er in seinem Theater in Moskau im Rahmen des internationalen Tschechow Festivals die Lamentazioni di Geremia inszeniert.

Für den kommenden Sommer bereitet er gerade für Delfi Ilias vor. Vassil'ev wird im Januar 1997 während der Veranstaltung für den Preis Europa für das Theater die Lamentazioni di Geremia dirigieren.



**E**una composizione tratta dall'Antico Testamento che Vassil'ev ha presentato nel suo teatro di Mosca in occasione del festival internazionale dedicato a Cechov. Nessuna parola viene pronunciata, attraverso i versi biblici cantati, mirabilmente, dal Coro delle Antiche Musiche Spirituali Russe, sulle note delle musiche composte da Martynov nello scenario semplice, ma bellissimo ideato da Igor Popov. Questa messa in scena è riuscita a provocare nel pubblico, investito da questa severa, ma melodiosa atmosfera spirituale, delle emozioni fortissime. Qui di seguito alcuni appunti di Martynov sullo spettacolo.

L'idea di scrivere una composizione ortodossa, extra o para liturgica, sulla base di uno dei testi biblici più importanti ed unitari, mi è venuta negli anni 1990-91 dopo la felice esecuzione in Germania dell'"Apocalisse". Proprio in quello stesso periodo nasceva il complesso corale "Sirin". I suoi componenti avevano scoperto uno stile originale che combinava i canti liturgici anticorussi con la tradizione del canto folclorico. Era un tentativo radicalmente nuovo, non a carattere restaurativo, di far rinascere il canto anticoruso; il loro lavoro, infatti, non dava l'impressione di qualcosa di museale ma al contrario, di molto vivo e moderno. Ho scritto davvero molto per i cori delle chiese e mi sono occupato di riportare in vita i canti liturgici anticorussi in vari monasteri. Ma quando ho sentito per la prima volta i cantori del complesso corale "Sirin", ho capito che solo loro erano capaci, non soltanto di ricostruire gli antichi canti liturgici, ma anche di eseguire una composizione autenticamente originale e moderna che, pur tenendo conto delle antiche strutture, non si limitasse a riprodurle. Ecco perché "Le lamentazioni di Geremia" sono state scritte specificatamente per "Sirin"; anzi, sono state create insieme a questo complesso corale e via via verificate dal vivo, durante il processo di scrittura. L'opera è stata scritta in diverse fasi: spesso ciò che era stato già composto veniva controllato durante le prove, e solo allora la partitura veniva corretta. Penso che davvero nessuno, a parte il gruppo Sirin, potrebbe cantare "Le lamentazioni". "Le lamentazioni di Geremia" sono state eseguite la prima volta nel 1992 durante il festival d'avanguardia "Alternativa". Ancora non avevano i prologhi, la seconda parte e il quinto capitolo ma fu comunque in quell'occasione che furono ascoltate per la prima volta da un pubblico. Poi seguirono altri concerti. Interamente sono state eseguite per la prima volta nel 1993, nell'ambito delle "Serate di dicembre" organizzate presso il Museo di Arti figurative A.S. Puskin.

– Perché avete scelto proprio il testo delle "Lamentazioni di Geremia" per la vostra opera? Il mondo per come è attualmente, si presenta ai nostri occhi come un cumulo di macerie in tutti i campi - nell'ecologia, nella morale, nell'estetica, nell'arte. Una situazione storica che presenta condizioni analoghe a quelle in cui versa il nostro mondo è quella della Gerusalemme distrutta, pianta dal profeta Geremia nelle sue "Lamentazioni". Il suo pianto non esprime solo disperazione e senso dell'ineluttabilità: è una preghiera, è una presa di coscienza del tradimento compiuto nei confronti della realtà superiore, tradimento che è causa della distruzione di Gerusalemme e del mondo. Ecco perché l'unica azione reale e costruttiva può essere la ripetizione rituale del pianto del profeta poiché è solamente dopo aver pianto con pentimento il proprio tradimento che possiamo sperare di riuscire a ricostruire, prima o poi, il mondo che abbiamo distrutto».

**C**'est une composition de l'Ancien Testament que Vassil'ev a présenté dans son théâtre de Moscou, à l'occasion du festival international consacré à Tchekov. Pas un mot n'est prononcé, à part les vers bibliques chantés, admirablement, par le Chœur des Anciennes Musiques Spirituelles Russes, sur les notes des musiques composées par Martynov, dans le décor simple mais très beau conçu par Igor Popov. Cette mise en scène a su provoquer chez le public, frappé par cette sévère mais mélodieuse atmosphère spirituelle de très fortes émotions. Voici quelques observations de Martynov sur le spectacle. "... L'idée d'écrire une composition orthodoxe, extra ou para liturgique, basée sur un des textes bibliques parmi les plus importants et cohérents, m'est venue en 1990-91 après l'exécution réussie de l'Apocalypse en Allemagne". C'est justement dans la même période que naissait la chorale "Sirin".

Ses membres avaient découvert un style original mêlant les chants liturgiques anciens russes à la tradition du chant folklorique. C'était une tentative tout à fait nouvelle, sans caractère de restauration, de faire renaître le chant ancien russe; leur travail, en fait, ne donnait pas une impression muséographique mais, au contraire, très vive et moderne. J'ai vraiment beaucoup écrit pour les choeurs des églises et j'ai oeuvré afin de faire renaître le chant ancien russe dans différents monastères. Mais quand pour la première fois, j'ai entendu les chanteurs de la chorale "Sirin", j'ai compris qu'il étaient les seuls en mesure, non seulement de reconstituer les anciens chants liturgiques mais aussi d'exécuter une composition authentiquement originale et moderne qui tout en tenant compte des anciennes structures ne se limitait pas à les reproduire.

C'est la raison pour laquelle "Les lamentations de Jérémie" ont été écrites expressément pour "Sirin"; mais ce n'est pas tout, elles ont été créées avec le concours de la chorale et testées sur le vif au fur et à mesure que procédait l'écriture. L'œuvre a été écrite en plusieurs phases: bien souvent la partie déjà composée était contrôlée pendant les répétitions et ce n'était qu'alors que la partition était corrigée. Je suis persuadé que nul autre que "Sirin" ne pourrait chanter les "Lamentations". "Les Lamentations de Jérémie" ont été exécutées pour la première fois en 1992 pendant le festival d'avant-garde "Alternative". Les prologues, la deuxième partie et le cinquième chapitre n'étaient pas encore prêts mais pour la première fois le public a pu voir le spectacle. D'autres concerts suivirent. Elles ont été exécutées intégralement pour la première fois en 1993 dans le cadre des "Soirées de décembre" organisées dans les locaux du Musée A. S. Pouchkine.

– Pourquoi avez-vous choisi le texte des "Lamentations de Jérémie" pour votre œuvre? Le monde, tel qu'il est aujourd'hui, se présente à nos yeux comme un amas de décombres dans tous les domaines - dans l'écologie, la morale, l'esthétique, l'art. Une situation historique qui présente des conditions analogues à celles de notre monde, celle de la Jérusalem détruite, pleurée par le prophète Jérémie dans ses "Lamentations". Ses pleurs n'expriment pas seulement la désespoir et le sentiment de l'inéluctable: c'est une prière, une prise de conscience de la trahison perpétrée envers une entité supérieure, une trahison qui est la cause de la destruction de Jérusalem et du monde. Voilà pourquoi la seule action réelle et constructive ne peut être que la répétition rituelle des pleurs du prophète car ce n'est qu'après avoir pleuré de repenter que nous pourrons espérer réussir à reconstruire, tôt ou tard, le monde que nous avons détruit".



**I**t is a composition taken from the Old Testament that Vassil'ev staged at his theatre in Moscow during the International Cechov Festival. No words are spoken, biblical verses are chanted admirably by the Choir of Ancient Spiritual Music to the notes of music composed by Martynov in the simple, but beautiful, scenario designed by Igor Popov. This mis-en-scène produced very strong emotions in the audience enshrouded in this austere, but melodious spiritual atmosphere.

Here are some of Martynov's notes on the performance.

*The idea of writing an orthodox para or extraliturgical work based on one of the most important and unitarian biblical texts came to me in 1990-91 after the successful staging of the Apocalypse in Germany. The Sirin choir was established in that period. Its members had discovered an original style combining ancient Russian liturgical chants with traditional folkloristic songs. It was a radically novel attempt, not a restoration, to give new life to ancient Russian chants, in fact their work did not give the idea of something out of a museum, but of something new and modern. I have written a great deal for church choirs and I have revived old Russian liturgical chants in various monasteries. But when I heard the singers of Sirin choir for the first time I realized that it alone was capable of not only restoring the ancient liturgical chants, but also of arranging an original ancient and modern composition that was based on the old structure, but did not solely reproduce it. This is why Jeremiah's Lamentations were composed specifically for Sirin, or rather they were created together with this choir and tried out during the course of composition. The opera was composed in various stages: often the completed part was experimented during the rehearsal and the score corrected only afterward. I really feel that no choir other than Sirin could sing the Lamentations.*

*The first performance of Jeremiah's lamentations took place in 1992 during the avantguard festival Alternativa. We did not have the prologue, the second part and the fifth chapter at that date, but it was the first time they were sung in front of an audience. Other concerts followed. The Lamentations were staged in their entirety for the first time in 1993 during the "December evenings" organised at the A.S.Puskin Museum of Figurative Art.*

*– Why did you choose the text of Jeremiah's Lamentations for your work?*

*I feel that the present day world reveals itself to us a heap of debris in all fields - ecology, morals, aesthetics, art. The Jerusalem, destroyed and lamented by the prophet Jeremiah in his Lamentations, represents a historical situation presenting analogous conditions to the ones our world is in today. His lament not only expresses desperation and the sense of ineluctability, it is also a prayer, the realization of the betrayal against the superior reality, the betrayal that provokes the destruction of Jerusalem and the world. This is why the sole real constructive action can be the ritual repetition of the prophet's lamentations. Only after weeping our own penance with repentance can we hope to achieve the rebuilding, sooner or later, of the world that we have destroyed.*

**L**e lamentazioni di Geremia ist eine Komposition, die ein Thema des Alten Testaments behandelt und die Vassil'ev in seinem Theater in Moskau anlässlich der internationalen Festspiele, die Tschechow gewidmet sind, aufgeführt hat. Kein Wort wird gesprochen, während die biblischen Verse auf wundervolle Weise vom Chor alter russischer Spirituals nach Noten der Musik von Martynow und auf einer Bühne, die von Igor Popov einfach, aber wunderschön gestaltet wurde, gesungen werden. Durch diese Aufführung ist es gelungen, im Publikum, aufgrund dieser strengen, aber harmonischen Atmosphäre, tiefe Gefühle zu erwecken. Anschließend ein Kommentar von Martynov zu diesem Schauspiel.

*Der Gedanke, eine orthodoxe, außerhalb oder neben der Liturgie stehende Komposition zu schreiben, die einen der wichtigsten und einheitlichsten biblischen Texte behandelt, ist mir in den Jahren 1990-1991 gekommen und zwar nach der erfolgreichen Aufführung von Apocalisse in Deutschland. In diese Zeit fällt auch die Entstehung des Chors Strin. Seine Mitglieder hatten einen originellen Stil entdeckt, der die liturgischen altrussischen Gesänge mit der Tradition der Volkslieder verband. Es war ein völlig neuer Versuch, den altrussischen Gesang wieder aufleben zu lassen, hatte nicht die Charakteristik einer Wiederholung: Ihre Arbeit erweckte nicht den Anschein, etwas Altmodisches zu sein, im Gegenteil, sie wirkte äußerst lebendig und modern. Ich habe wirklich viel für Kirchenchöre geschrieben und habe mich auch bemüht, altrussische liturgische Gesänge in verschiedene Klöster zu bringen. Aber als ich zum ersten Mal den Chor Strin hörte, habe ich sofort verstanden, daß nur er dazu in der Lage war, nicht nur die alten liturgischen Gesänge wieder zu rekonstruieren, sondern auch eine wirklich echte und moderne Komposition aufzuführen, die, obwohl sie die alten Strukturen berücksichtigt, sich nicht damit begnügt, sie nachzubilden. Deshalb sind Le lamentazioni di Geremia besonders für Strin geschrieben worden, das heißt, sie sind zusammen mit diesem Chor komponiert worden und dann während der Komposition Life ausprobiert worden. Das Werk wurde in verschiedenen Phasen geschrieben, oft wurde die Komposition während der Proben kontrolliert und erst danach wurde die Partitur geändert. Ich glaube, außer der Gruppe Strin ist wirklich niemand in der Lage, Le lamentazioni di Geremia zu singen. Le lamentazioni di Geremia sind 1992 während der Festspiele der Avantgarde Alternativa zum ersten Mal aufgeführt worden. Es gab noch keinen Prolog und auch nicht den zweiten Teil und das fünfte Kapitel, aber jedenfalls wurden sie bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal von einem Publikum gehört. Dann folgten weitere Konzerte. Vollständig wurde das Werk zum ersten Mal 1993 anlässlich der Serate di Dicembre, die beim Museum der bildenden Künste A.S. Puschkin organisiert werden, aufgeführt. Warum haben Sie ausgerechnet den Text Le Lamentazioni di Geremia für Ihr Werk verwendet? Die Welt zeigt sich zur Zeit unseren Augen als ein Trümmerhaufen auf allen Gebieten, der Umwelt und der Moral. Eine geschichtliche Situation, die ähnliche Bedingungen aufwies wie heute, war die Zeit, als Jerusalem zerstört wurde, und die der Prophet Geremias in seinen Lamentazioni beweint. Sein Weinen drückt nicht nur Verzweiflung und das Gefühl der Unabwendbarkeit aus, es ist auch ein Gebet und ein sich Bewußtwerden des Verrats an der obersten Wirklichkeit, ein Verrat, der die Ursache der Zerstörung Jerusalems und der Welt ist. Deshalb kann die einzige wirkliche und konstruktive Handlung nur sein, das Ritual des Weinens des Propheten zu wiederholen, da wir, nur nachdem wir weinend unseren Verrat bereut haben, hoffen können, früher oder später die Welt, die wir zerstört haben, wieder aufzubauen zu können.*



**AMLETO**  
**da William**  
**Shakespeare**

*Regia*  
Eimuntas Nekrosius  
*work in progress*  
*anteprima assoluta*

*Attori*  
Andrius Mamontovas  
Vladas Bagdonas  
Egle Mikulionytè  
Vylautas Rumsaš  
Andrius Bialobžeskis  
Povilas Budrys  
Vladimiras Jefremovas  
Algis Dainavicius  
Gabrielè Kuodytè

*Accompanying cast*  
Viktorija Kuodytè  
Kestutis Jakštas

Compagnia Life - Lituania





**I**l re di Danimarca, padre del principe Amleto, viene ucciso da Claudio che ha usurpato il trono e sposato la vedova Gertrude. Amleto scopre questa terribile verità dal fantasma del padre che vuole essere vendicato. Ma Amleto appare subito inquieto, torturato dagli scrupoli e dai dubbi. Indeciso, finge di essere impazzito: respinge la donna che ama e che lo ama, Ofelia, non riesce ad uccidere Claudio colto mentre sta pregando e per sbaglio invece uccide Polonio, padre di Ofelia, mentre questi è nascosto dietro a una tenda intento a ascoltare le imprecazioni contro sua madre. Claudio spedisce il nipote in Inghilterra nella speranza che venga eliminato, ma i pirati catturano Amleto che lo rispediscono in Danimarca. Mentre Amleto è assente, Ofelia impazzisce e si suicida annegando e Laerte, fratello di Ofelia, torna dalla Francia ben disposto a vendicare la morte del padre. Claudio invita i due giovani a battersi fra loro e di nascosto bagna la punta della spada di Laerte nel veleno. Amleto viene trafitto da Laerte, ma al contempo colpisce a morte lo stesso Laerte e il re, mentre la regina beve il veleno destinato al figlio.

Questa in sintesi la trama dell'opera scespiriana. Nekrosius per il suo work in progress estrapola alcune scene. Dall'Atto I, scena 2: Amleto e Orazio. Apparizione del fantasma del padre e dall'Atto II, fine della scena 3: Attori e Polonio. La decisione di Amleto di allestire lo spettacolo.

Poi ancora dall'Atto III, scena 3: Il monologo del Re. Il monologo di Amleto e dall'Atto III, scena 4: Amleto fa visita alla regina. Morte di Polonio. Arriva il fantasma del padre.

**L**e roi du Danemark, père du prince Hamlet, est tué par Claudio qui a usurpé le trône et épousé la veuve Gertrude. Hamlet découvre cette terrible vérité grâce au fantôme de son père qui réclame vengeance. Mais Hamlet semble inquiet, tenaillé par les doutes et les scrupules. Indécis, il feint d'être fou: il repousse la jeune femme qu'il aime et qui l'aime à son tour, Ophélie et échoue dans sa tentative de tuer Claudio surpris pendant qu'il prie et, par erreur, il tue Polonius, le père d'Ophélie alors que ce dernier caché derrière une tenture écoutait ses imprécations contre sa mère. Claudio envoie son neveu en Angleterre dans l'espoir de le faire éliminer mais les pirates qui capturent Hamlet le renvoient au Danemark.

Pendant l'absence d'Hamlet, Ophélie devient folle et se suicide en se noyant et Laerte, le frère d'Ophélie, revient de France disposé à venger la mort de son père. Claudio invite les deux jeunes gens à se battre et en cachette met du poison sur la pointe de l'épée de Laerte. Hamlet est touché par Laerte mais en même temps blesse à mort Laerte et le roi alors que la reine boit le poison destiné à son fils. C'est, en bref, la trame de la tragédie de Shakespeare.

Nekrosius pour son work in progress a extrapolé différentes scènes. De l'acte I, scène 2: Hamlet et Horace. Apparition du fantôme du père et de l'acte 2, fin de la scène 3: les acteurs et Polonius. La décision d'Hamlet de monter le spectacle. Puis encore de l'acte III, scène 3: le monologue du roi. Le monologue d'Hamlet et de l'acte III, scène 4: Hamlet rend visite à la reine. Mort de Polonius. Le fantôme du père arrive.

**T**he king of Denmark, Hamlet's father, is murdered by his uncle Claudio who usurps the throne and marries the king's widow, Gertrude. Hamlet is told this terrible truth by his father's ghost which wants to be revenged. However, Hamlet is uneasy, tortured by scruples and doubts. Torn, he pretends to be insane and spurns his beloved Ophelia. He is not able to murder Claudio, whom he comes across deep in prayer, and erroneously murders Polonius, Ophelia's father, who is hiding behind a curtain to eavesdrop. Claudio dispatches his nephew to England in the hope that he will be killed, but Hamlet is captured by pirates and sent back to Denmark. During Hamlet's absence Ophelia becomes insane and commits suicide by drowning. Laertes, Ophelia's brother, returns from France to revenge the death of his father.

Claudius invites Hamlet and Laertes to fight a duel and secretly dips the point of Laertes' sword in poison. Hamlet is stabbed by Laertes, but mortally wounds Laertes and Claudio while Queen Gertrude is drinking poison intended for her son.

This is the synopsis of the Shakespearean tragedy. Nekrosius is extrapolating some scenes for his work in progress: Act I, scene 2: Hamlet and Horatio and appearance of Hamlet's father's ghost; Act II, scene 3 Polonius and players; Act III, scene 3 Hamlet's decision to stage the play, the king's monologue; scene 4 Hamlet's visits the Queen, death of Polonius, arrival of Hamlet's father's ghost.

**D**er König von Dänemark, Vater des Prinzen Hamlet wird von Claudio getötet, der sich widerrechtlich den Thron angeeignet hat und die Witwe Gertrud heiratet. Hamlet entdeckt diese schreckliche Wirklichkeit durch den Geist seines Vaters, der gerächt sein möchte. Aber Hamlet zeigt sich sofort unruhig und gequält von Skrupeln und Zweifeln. Unentschlossen täuscht er vor, verrückt geworden zu sein, er weist Ophelia zurück, die Frau, von der er geliebt wird und die er liebt. Und es gelingt ihm nicht, Claudio zu töten, während dieser betet. Aus Versehen tötet er Polonius, den Vater Ophelias, während dieser hinter einem Vorhang versteckt ist, um die Flüche zu hören, die gegen seine Mutter ausgestoßen werden. Claudio schickt den Neffen nach England, in der Hoffnung, er werde umgebracht, aber die Piraten fangen Hamlet und schicken ihn nach Dänemark zurück. Während Hamlet abwesend ist, wird Ophelia verrückt und beginnt Selbstmord, indem sie sich ertränkt. Laertes, der Bruder Ophelias kehrt aus Frankreich zurück und beabsichtigt den Tod seines Vaters zu rächen. Claudio fordert die beiden Jünglinge auf, sich zu duellieren und taucht heimlich die Spitze von Laertes Schwert in Gift. Hamlet wird von Laertes erstochen, aber gleichzeitig tötet er auch Laertes und den König, während die Königin das für ihren Sohn bestimmte Gift trinkt. Dies ist die Zusammenfassung des Werks von Shakespeare. Nekrosius löst für sein work in progress einige Szenen heraus. Vom Akt I, 2. Szene: Hamlet und Horatius, Erscheinung des Geistes des Vaters und von Akt II das Ende der 3. Szene: Schauspieler und Polonius. Die Entscheidung Hamlets, das Schauspiel aufführen zu lassen. Dann noch von Akt III, die 3. Szene: Der Monolog des Königs. Der Monolog von Hamlet. Ebenfalls von Akt III Szene 4: Hamlet begibt sich zur Königin. Der Tod des Polonius. Die Erscheinung des Vaters als Geist.



Eimuntas Nekrošius è nato nel villaggio Zhaiginiai in Lituania nel 1952. Ha studiato dapprima nel conservatorio di Vilnius e poi ha proseguito all'Istituto teatrale di Mosca. Suo maestro è stato Andrei Gontšarov. Conclusi gli studi nel 1977 comincia a lavorare con il Jaunimo Teatras, ovvero il Teatro della gioventù, divenendone il direttore: "Taste of Honey" (1977), "Cat behind the door" (1980), "The square" (1980) sono i primi lavori. Ma soprattutto a dare fama a questo "Bob Wilson del Baltico" è stato lo spettacolo "Pirosmani, Pirosmani" del 1981 che per dirlo con Franco Quadri possiede "le caratteristiche di universalità" necessarie alla comprensione dei più. Nel 1982 si rivolge ad un tema classico dando la sua versione "opera-rock" di "Romeo e Giulietta" con "Love and Death in Verona". Nel 1983 Nekrošius trae dal romanzo di Aichmatov "The day lasts longer than the century", uno spettacolo di una travolgente emozione. Il lavoro sullo "Zio Vania" di Čechov lo impegnò fino al 1986 quando lo realizza e lo porta in tournée in diverse città europee. Nel 1991 realizza "The nose" di Gogol. Fra i premi Nekrošius ha ricevuto nel '94 anche il Lithuanian critic's quale migliore regista dell'anno per Mozart and Salieri, Don Juan, Plague e l'Award of the Baltic Assembly. Nello stesso anno (94) ritira a Taormina il premio Europa Nuove Realtà Teatrali (II edizione). Presenta lo spettacolo Mozart and Salieri e un work in progress de Le tre sorelle che propone come spettacolo l'anno successivo in Italia. Sta preparando, per la primavera 97, lo spettacolo Amleto che presenterà in anteprima assoluta a Taormina in forma di work in progress.

Eimuntas Nekrošius est né dans le village de Zhaiginiai en Lituanie, en 1952. Il a d'abord étudié au conservatoire de Vilnius et a ensuite poursuivi ses études à l'Institut théâtral de Moscou. Son maître a été Andrei Gontšarov. Ses études terminées en 1977, il a commencé à travailler avec le Jaunimo Teatras, c'est à dire le Théâtre de la jeunesse, et en est devenu le directeur. Taste of Honey (1977), Cat behind the door (1980), The square (1980) ont été ses premiers travaux. Mais ce qui a rendu célèbre ce "Bob Wilson de la Baltique" est le spectacle en 1981, de Pirosmani Pirosmiani, qui comme dirait Franco Quadri, possède "les caractéristiques de l'universalité" nécessaire à la compréhension de tous. En 1982, il se penche sur un thème classique, Romeo et Giulietta en donnant une version "opera-rock", intitulée Love and Death in Verona. En 1983 Nekrošius tire du roman de Aichmatov The day lasts longer than the century, un spectacle d'une irrésistible émotion. Son travail sur Zio Vania de Čechov dure jusqu'à la fin de 1986 puis il le met en scène et le présente en tournée, dans différentes villes européennes. En 1991, il réalise The nose de Gogol. Parmi les prix que Nekrošius a reçu, figurent le Lithuanian critic's en tant que meilleur metteur en scène de l'année pour Mozart et Salieri, Dom Juan, Plague, et l'Award of the Baltic Assembly pour 1994. La même année (94) il retire à Taormine le prix Europe Nouvelles Réalités Théâtrales (IIème édition). Il présente le spectacle Mozart et Salieri et un work in progress des Trois soeurs qu'il proposera comme spectacle en Italie, l'année suivante. Il prépare actuellement pour le printemps 1997, le spectacle Hamlet qu'il présentera en avant première absolue à Taormina sous forme de work in progress.

Eimuntas Nekrošius was born in the village of Zhaiginiai in Lithuania, in 1952. He studied at first at the Vilnius Academy of Music and then, he continued at the Moscow Theatre Institute. Andrei Gontšarov was his teacher. Having finished his studies in 1977 he started working with Jaunimo Teatras, The Youth Theatre, eventually becoming the director there. His first works are Taste of Honey (1977), Cat behind the door (1980), and The square (1980). But above all what brought fame to this "Bob Wilson of the Baltic" was the performance of Pirosmani, Pirosmani in 1981. According to Franco Quadri this work has got the features of universality which are necessary if a work is to be understood by all. In 1982 Nekrošius focused his attention on a classical theme giving his 'rock-opera' version of Romeo and Juliet with Love and Death in Verona. In 1983 Nekrošius, drawing inspiration from the novel by Aichmatov The day lasts longer than a century, presented a work, of same title, of incredible sweeping emotion. His work on Uncle Vania by Čechov, occupied him until 1986, and it then toured various European cities. In 1991 he staged The nose by Gogol. In 1994 Nekrošius received many awards including the Lithuanian Critic's Award for the best producer of the year for his production of Mozart and Salieri, Don Juan and Plague, and the Award of the Baltic Assembly. He was also awarded the 1994 Europe Prize for New Drama Realities at Taormina. He presented Mozart and Salieri and a work in progress of The Three Sisters. He is working on Hamlet for spring 1997 and will present a preview of this production as a work in progress at Taormina.

Eimuntas Nekrošius ist 1952 in Litauen im Dorf Zhaiginiai geboren. Er hat zunächst am Konservatorium von Vilnius studiert und dann seine Studien am Theaterinstitut von Moskau fortgesetzt. Sein Lehrer war Andrei Gontšarov. 1977, nach Beendigung seines Studiums, beginnt er mit dem Jaunimo Teatras zu arbeiten, genauer gesagt mit dem Theater der Jugend, dessen Direktor er wird: Taste of Honey (1977), Cat behind the door (1980), The square (1980) sind seine ersten Arbeiten. Aber seinen ersten Ruhm verdankt dieser "baltische Bob Wilson" mit der Aufführung von Pirosmani, Pirosmani im Jahre 1981, das, um es mit Franco Quadri zu sagen, "Merkmale von Universalität" besitzt, welche für das Begriffsvermögen der meisten notwendig sind. 1982 wendet er sich einem klassischen Thema zu und gibt seine Version, eine 'rock-version', von Romeo and Juliet mit Love and Death in Verona. 1983 formt er aus dem Roman von Aichmatov The day lasts longer than a century ein Schauspiel von überwältigender Emotion. Die Arbeit an Čechovs Onkel Vania hält ihn in Anspruch bis 1986, dem Jahr der Aufführung; er geht mit diesem Schauspiel auf Tournee in verschiedene europäische Städte. Im Jahre 1991 bringt er The nose von Gogol heraus. Unter den Preisen, die Nekrošius erhalten hat, ist 1994 auch der Lithuanian critic's für den besten Regisseur des Jahres für Mozart und Salieri, Don Juan, Plague und Award of the Baltic Assembly. Im gleichen Jahr erhält er in Taormina den Preis Europa Neue Realität des Theaters, (2. Veranstaltung). Er führt das Schauspiel Mozart und Salieri und ein work in progress Le tre sorelle auf, das er im darauffolgenden Jahr in Italien als Schauspiel vorschlägt. Für das Frühjahr 1997 bereitet er zur Zeit das Schauspiel Amleto vor, das in Taormina als absolute Uraufführung als work in progress vorgestellt wird.



Sicilia Universiadi '97



TAORMINA ARTE  
Via Pirandello, 31  
Taormina  
Tel. 0942/21142



Assessorato Regionale  
del Turismo  
delle Comunicazioni  
e dei Trasporti

Presidenza  
del Consiglio  
Dipartimento  
dello Spettacolo



UNIONE EUROPEA  
Commissione delle Comunità Europee  
Programma Caleidoscopio  
"Progetto Premio Europa per il Teatro"