

Prof. Lucio Argano

DISPENSA

**PROCESSO
PRODUTTIVO DI UNO
SPETTACOLO**

Università degli Studi Roma Tre

Corso di Laurea Triennale Dams

**TESTO DELL'ACCORDO
TRA PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE TEATRALE
DEL 3 OTTOBRE 1995
(attualmente in vigore)**

INDICE

- ART. 1 - Norme generali**
- ART. 2 - Contratto di rappresentazione teatrale - Quota AGIS-Teatro**
- ART. 3 - Elementi del contratto di rappresentazione**
- ART. 4 - Ripresa televisiva dello spettacolo**
- ART. 5 - Elementi d'obbligo**
- ART. 6 - Materiale pubblicitario**
- ART. 7 - Obblighi bilaterali**
- ART. 8 - Oneri a carico della compagnia**
- ART. 9 - Oneri a carico del teatro**
- Art. 10 - Spese detraibili**
- Art. 11 - Disponibilità ed uso del teatro**
- Art. 12 - Agibilità**
- Art. 13 - Responsabilità**
- Art. 14 - Coperture assicurative**
- Art. 15 - Penali**
- Art. 16 - Domicilio delle parti**
- Art. 17 - Comitato Arbitrale**
- Art. 18 - Designazioni**
- Art. 19 - Ricorsi**
- Art. 20 - Procedura**
- Art. 21 - Validità e durata**

ARTICOLO 1

Da parte delle imprese di produzione e delle imprese di esercizio teatrale (private, pubbliche e municipali) debbono essere posti in essere tutti gli opportuni accorgimenti ed adottate ogni possibili comuni iniziative per garantire il normale e corretto svolgimento dei rapporti reciproci anche tra il personale alle rispettive dipendenze. Al riguardo, particolare cura dovrà essere riservata ai locali adibiti al servizio delle sale di rappresentazione (botteghino, foyer, servizio bar, servizi igienici) nonché altri servizi per gli spettatori (servizio telefonico, informazioni, etc.).

Particolare cura dovrà inoltre essere riservata ai servizi annessi al palcoscenico, ai camerini con relativi servizi al fine di consentire una confortevole permanenza degli scritturati di ciascuna compagnia ospite.

I circuiti si attiveranno presso i gestori dei teatri adibiti alla circuitazione degli spettacoli concordata con la produzione affinché le condizioni di cui ai commi precedenti vengano rispettate.

ARTICOLO 2

Il contratto di rappresentazione teatrale tra il soggetto che gestisce e/o programma direttamente sale di pubblico spettacolo teatrale (di seguito individuato come "teatro") e l'impresa che produce spettacoli teatrali di prosa, commedia musicale, rivista ed operetta e spettacoli assimilabili (di seguito individuata come "compagnia"), deve, di norma, essere stipulato nelle seguenti forme:

- a sola percentuale sugli incassi (contratto a percentuale);
- a percentuale con l'assicurazione alla compagnia o al teatro di un minimo garantito (contratto assicurato);
- a compenso fisso alla compagnia od al teatro (contratto pagato);
- con prelevazione sugli incassi da parte della compagnia o del teatro (a prelevazione).

Potranno altresì essere previste forme di contratto "miste" che associno le forme contrattuali precedentemente indicate.

La quota AGIS-Teatro, corrisposta tramite SIAE, viene ripartita in parti uguali tra teatro e compagnia a prescindere dalla forma contrattuale adottata, e ciò salvo eventuali nuove norme che dovessero essere ancora emanate. L'importo non verrà pertanto conteggiato in borderò (nei contratti a percentuale) ma addebitata separatamente dal teatro alla compagnia e trattenuta dalle spettanze di quest'ultima.

ARTICOLO 3

Il contratto di rappresentazione deve chiaramente indicare:

- 1) le parti contraenti, con le indicazioni di cui al successivo art.16;
- 2) l'opera o il repertorio da rappresentare;
- 3) le date di inizio o termine del periodo di rappresentazione.
Il numero delle recite diurne e dei giorni di riposo della compagnia e dei doppi spettacoli deve figurare nei contratti o essere stabilito di comune accordo anche successivamente alla stipula del contratto;
- 4) le clausole economiche;

- 5) la precisazione da parte del teatro, delle caratteristiche tecniche del palcoscenico e la sua altezza alla graticciata della soffitta (larghezza boccascena e palcoscenico, profondità del centro boccascena e del centro ribalta, distanza della ribalta dalla platea) e di eventuali particolarità del medesimo; da parte della compagnia, di eventuali caratteristiche scenotecniche che comportino il superamento della linea del sipario tagliafuoco o altre particolarità. Se non conosciute all'atto della stipulazione del contratto, tali caratteristiche scenotecniche debbono reciprocamente essere rese note dalle parti mediante scheda tecnica da inviare almeno 30 giorni prima dell'inizio delle recite;
- 6) la clausola compromissoria (arbitrato AGIS artt.17 - 20);
- 7) i termini e l'importo della penale;
- 8) l'impegno da parte della compagnia a munirsi ed esibire i seguenti documenti :
 - a) l'indicazione della persona/e legittimate dal legale rappresentante a riscuotere le spettanze contrattuali;
 - b) copia del certificato di agibilità ENPALS;
 - c) copia del permesso di rappresentazione SIAE;
 - d) copia del nulla osta per la visione ai minori di anni 18; la mancata concessione del nulla osta deve essere comunicata dalla compagnia al teatro almeno 30 giorni antecedenti la prima recita di rappresentazione prevista dal contratto;
 - e) copia della certificazione relativa all'impiego di materiali ignifughi per scenografie;
- 9) eventuali clausole aggiuntive.

Il contratto di rappresentazione potrà, inoltre, indicare :

- 1) eventuali nomi d'obbligo;
- 2) il numero dei posti fissi del teatro, con specificazioni dei vari ordini di costo (platea, galleria, palchi, etc.);
- 3) l'indicazione da parte del teatro dei prezzi dei biglietti, abbonamenti ed eventuali condizioni particolari praticate;
- 4) indicazione da parte della compagnia di eventuali tariffe a titolo di diritti d'autore non rientranti nella norma;
- 5) relativamente ai contratti a percentuale il budget ed i criteri per il lancio pubblicitario;
- 6) le modalità di determinazione del costo del materiale pubblicitario (locandine e manifesti) di proprietà della compagnia.

ARTICOLO 4

Qualora l'intero spettacolo teatrale oggetto del contratto di rappresentazione (art.2) sia stato precedentemente registrato da emittenti televisive a diffusione sia nazionale che locale, l'impresa di produzione è tenuta a darne comunicazione al teatro prima della stipulazione con la precisazione della sussistenza di clausole che ne subordinano la trasmissione televisiva al termine della stagione teatrale.

La comunicazione è dovuta anche se lo spettacolo è stato realizzato per la prima volta da altri soggetti nella precedente stagione estiva od ordinaria con (tutti o in parte) gli stessi elementi d'obbligo.

Nelle clausole aggiuntive di cui al punto 9) dell'art.3 deve essere specificato che nell'ipotesi di ripresa televisiva dello spettacolo dopo la stipulazione del contratto di rappresentazione, l'impresa di produzione si impegna a subordinare la trasmissione al termine della stagione, assolti gli impegni di programmazione con i teatri, salvo diversi accordi con questi ultimi.

La non osservanza da parte della compagnia degli obblighi dianzi specificati può consentire al teatro la risoluzione del contratto, con gli effetti di cui al 1° comma dell'art.15 (penale) .

ARTICOLO 5

Elementi d'obbligo

Su richiesta del teatro o della compagnia, nel contratto debbono essere specificati gli elementi d'obbligo. La mancanza di uno o più degli elementi d'obbligo prima dell'inizio delle recite può consentire al teatro la risoluzione del contratto. Qualora la mancanza di uno o più degli elementi d'obbligo sia conseguente a verificata causa di forza maggiore, la compagnia può risolvere il contratto senza alcun indennizzo a favore del teatro, salvo l'ipotesi di cui al comma seguente.

La parte che si avvale della facoltà di risolvere il contratto ai sensi del comma precedente, deve assumersi le spese vive già effettuate per il lancio pubblicitario dello spettacolo.

La mancanza di uno o più degli elementi d'obbligo nel corso delle recite in un teatro per verificata causa di forza maggiore può dar luogo alla risoluzione del contratto senza alcun indennizzo da parte del teatro o della compagnia, a far data dal giorno di sospensione delle recite.

Se nel corso delle recite in un teatro o di una tournée in centri di breve programmazione, verificate cause di forza maggiore determinano l'indisponibilità di un interprete non compreso tra gli elementi di obbligo e tuttavia indispensabile alla rappresentazione, la compagnia può concordare con il teatro, senza alcun indennizzo a favore di quest'ultimo, la sospensione od il rinvio delle recite per il tempo strettamente indispensabile a provvedere alla sostituzione. In caso di rinvio dello spettacolo la compagnia, ove il teatro lo richieda, è tenuta ad esperire ogni possibile tentativo per tornare sulla piazza.

ARTICOLO 6

Materiale pubblicitario

Il materiale pubblicitario (manifesti e locandine) nella quantità, formati e prezzi contrattualmente definiti anche in relazione alle caratteristiche tecniche del materiale, deve essere, salvo diversi accordi intervenuti, predisposto dalla compagnia e da questa fatto pervenire al teatro franco di porto almeno 30 giorni prima dell'inizio delle recite ridotti a 15 gg. nel caso di rappresentazioni a ridosso di debutti nazionali, o nel minor tempo consentito dal giorno della stipulazione del contratto.

Contestualmente al materiale pubblicitario la compagnia è tenuta a far pervenire al teatro le notizie necessarie per la predisposizione di comunicati stampa, il materiale fotografico per i quotidiani,

nonché l'eventuale materiale fotografico per l'esposizione al pubblico, il cui costo è a carico della compagnia.

Le spese per l'approntamento del materiale pubblicitario di cui al 1° comma debbono essere rimborsate dal teatro il giorno del debutto previa esibizione, da parte della compagnia, di regolare fattura.

I costi delle insegne luminose a struttura fissa abitualmente e continuativamente utilizzate e delle vetrine situate nello stesso stabile del teatro sono a carico di quest'ultimo. I costi delle insegne luminose e delle vetrine non comprese tra quelle sopra individuate e richieste espressamente dalla compagnia sono a carico di quest'ultima.

Laddove per consuetudine teatro e compagnia predispongano ciascuno un proprio programma dello spettacolo, la consuetudine verrà rispettata, con tempestivi accordi tra le parti, anche riguardanti le modalità di vendita. In mancanza di tale consuetudine si presume che alla predisposizione dei programmi provveda la compagnia.

Laddove la compagnia abbia predisposto un proprio programma, il teatro non può realizzare un programma relativo allo stesso spettacolo, bensì un catalogo generale sulla attività dell'intera stagione.

All'interno del teatro è consentita l'esposizione della pubblicità degli spettacoli successivi a quello in corso di rappresentazione oppure altra pubblicità di teatri siti nella medesima città, laddove esistono rapporti di reciprocità pubblicitaria.

Relativamente ai contratti a percentuale quando non sia in corso una campagna di abbonamento sulla facciata del teatro o, per i locali che non hanno diretto accesso dalle vie o piazze pubbliche, sui muri o su altre recinzioni dei locali medesimi confinanti con vie o piazze pubbliche, qualsiasi tipo di pubblicità dello spettacolo seguente non può essere effettuata prima di otto giorni dal debutto della successiva compagnia e deve comunque mantenersi nei limiti del 20% della pubblicità riservata alla compagnia in attività nel teatro.

ARTICOLO 7

Obblighi bilaterali

Il teatro, ove richiesto, è tenuto a corrispondere alla compagnia la liquidazione delle sue spettanze al termine di ciascuna rappresentazione, previo rilascio di regolare fattura.

In assenza di diverse intese tra le parti, le clausole economiche del contratto di cui all'art.2 si intendono sempre riferite "a recita" ed alle recite specificate nel contratto; nel caso che il contratto stesso preveda due diverse forme di pagamento (Assicurato o Pagato e Percentuale) le spese debbono essere computate giornalmente. Gli eventuali scatti di percentuale o le "assicurazioni" vengono calcolati sulla media finale recitativa.

All'atto della stipulazione del contratto il teatro deve far conoscere il numero complessivo dei posti non in vendita, (quelli riservati in base alle norme in vigore, quelli omaggio per le Autorità e la stampa, nonché quelli derivanti dall'eventuale concessione di posti contrattualmente definita tra l'esercizio teatrale e la proprietà dell'immobile e dei palchi e delle poltrone di proprietà privata).

ARTICOLO 8

Oneri a carico della compagnia

Sono a carico della compagnia tutte le spese relative alla propria attività: compensi agli scritturati, allestimento scenico ed attrezzature tecniche, viaggi, trasporti, facchinaggi, montaggio e smontaggio delle scene e dell'attrezzatura tecnica. Sono inoltre a carico della compagnia gli aiuti giornalieri su piazza, i collaboratori serali di palcoscenico - questi ultimi convocati ed assunti dal teatro ed addebitati alla compagnia secondo le tariffe previste dal contratto collettivo nazionale dei dipendenti dell'esercizio teatrale - con esclusione di quelli previsti dall'art.9 e cioè tutto quanto è di stretta competenza della compagnia per l'allestimento e per l'esecuzione dello spettacolo, comprese le prove generali.

A tal proposito ogni gestione teatrale deve formare, all'inizio di ogni stagione, adeguate squadre di tecnici disponibili per il montaggio e lo smontaggio degli spettacoli e per collaborazione serale recitativa. I compensi devono essere concordati preventivamente tra teatri e collaboratori occasionali in modo che siano uguali per tutte le compagnie inserite nel cartellone della loro stagione teatrale. A tal fine sarà opportuno predisporre, ad ogni inizio di stagione, un'apposita commissione intersettoriale che stabilisca le tariffe relative a tali compensi, che tengano conto di quelle stabilite nel succitato contratto collettivo dei dipendenti dell'esercizio teatrale.

Il personale occorrente per montaggi e smontaggi e collaborazioni serali verrà convocato e assunto dal teatro fino al limite di quattro elementi, secondo le richieste espresse dalla compagnia con apposita scheda tecnica che dovrà pervenire ai teatri almeno quindici giorni prima dell'inizio delle recite. Il teatro pagherà tale personale occasionale secondo le tariffe individuate di anno in anno dall'apposita commissione intersettoriale ed il costo relativo verrà addebitato alla compagnia.

Quanto sopra è stato concordato per rendere omogenea e controllabile la trattativa col personale occasionale giornaliero, su tutto il territorio nazionale, anche e soprattutto al fine di ottenere un concreto contenimento dei loro sempre più imprevedibili costi.

ARTICOLO 9

Oneri a carico del teatro

Sono a carico del teatro tutte le spese proprie e relative alla normale funzionalità ed agibilità, compreso un adeguato riscaldamento all'inizio dello spettacolo; il riscaldamento dovrà essere attivato a partire dall'inizio del montaggio. Durante le recite, il riscaldamento deve avere almeno 20 gradi in sala, palcoscenico e camerini. Sono altresì a carico del teatro l'eventuale servizio sipario, un macchinista ed un elettricista recitativi, ed il custode diurno che è sempre a carico del teatro; se il personale di cui sopra verrà utilizzato per lo spettacolo usufruirà della tariffa di cui all'art. 8.

Il teatro, eventualmente con proprio personale, deve porre in grado la compagnia di accedere ai servizi tecnici per le necessità di preparazione e di effettuazione dello spettacolo, senza alcun corrispettivo, per sette ore di lavoro giornaliero scelte dalla compagnia nel periodo compreso tra le ore 8 e le ore 20.

Il teatro deve mettere a disposizione della compagnia, senza alcun addebito, almeno 100 mazze di corde ed un metro cubo di legname in cantinelle.

Il teatro è tenuto a far pervenire tempestivamente (e comunque entro 30 giorni dall'ultima recita effettuata) al domicilio indicato in contratto dalla compagnia i relativi borderò vidimati dalla SIAE in originale.

In caso di difficoltà derivanti da ritardi dovuti dagli uffici territoriali della SIAE, il teatro dovrà inviare un'apposita segnalazione alla Presidenza dell'ANET e per conoscenza alla compagnia interessata e comunque inviare alla compagnia i borderò interni relativi alle recite effettuate dalla compagnia timbrati e vistati dalla gestione.

Si raccomanda che i borderò riportino il visto del rappresentante della compagnia e del teatro.

ARTICOLO 10

Spese detraibili

Ai fini della determinazione delle spettanze della compagnia e del teatro, per i soli contratti a percentuale, con o senza minimo garantito, dall'introito lordo derivante dalla vendita dei biglietti vengono detratte le seguenti spese: i tributi gravanti sul prezzo del biglietto (ossia l'imposta sugli spettacoli, l'IVA totale su prezzo del biglietto), i compensi comunque corrisposti per diritto d'autore ed i diritti musicali, il premio giornaliero assicurativo ai sensi dell'art. 14, i costi del materiale pubblicitario (manifesti e locandine), della affissione e distribuzione del medesimo, delle inserzioni sui quotidiani per i singoli spettacoli e per la quota parte delle campagne abbonamenti, nonché i costi degli altri mezzi pubblicitari preventivamente concordati, degli eventuali diritti di agenzia. Tutte le spese pubblicitarie dovranno essere documentate con fatture o regolari giustificativi di spesa.

Nell'ipotesi di spettacoli per i quali sono necessarie le prestazioni di un'orchestra di quattro o più elementi, il costo documentato dell'orchestra non deve essere detratto dall'introito lordo ai sensi del 1° comma, ma potrà essere sostenuto congiuntamente tra la compagnia ed il teatro, secondo accordi che debbono formare oggetto di clausole aggiuntive del contratto di rappresentazione, ai sensi dell'art. 3) n. 9.

Accordo a verbale

Con specifica clausola contrattuale i teatri e le compagnie potranno regolamentare le spese sostenute dai teatri per il servizio di prevenzione incendi con le seguenti modalità:

"Il teatro addebiterà inoltre alla compagnia il 50% per le spese per il servizio di prevenzione incendi, prescindendo dalla forma contrattuale pattuita dei compensi.

Ai fini dell'addebito, le spese di prevenzione incendi dovranno essere a carico del teatro effettivamente sostenute e documentate.

Il teatro si impegna al rispetto di un massimale individuale giornaliero a prestazione di L. 150.000 (centocinquantomilalire) lorde per la stagione 1995/96 e soggetto a revisione per le successive stagioni, addebitabili alla compagnia ospitata relativamente alle tariffe applicabili ai compensi corrisposti ai collaboratori occasionali per il montaggio e lo smontaggio degli spettacoli e per la collaborazione serale recitativa; in caso di supero di tale massimale, l'eccedenza rispetto a quest'ultimo rimarrà a carico del teatro e non potrà essere addebitato alla compagnia".

ARTICOLO 11

Disponibilità ed uso del teatro

Il contratto di rappresentazione teatrale non comporta locazione del teatro alla compagnia: pertanto l'uso esclusivo del locale è riservato in qualsiasi momento al teatro compatibilmente con lo svolgimento delle recite e delle prove, secondo le esigenze della compagnia, e con la possibilità di smontare e rimontare totalmente o parzialmente, le attrezzature dello spettacolo. In tale ipotesi la compagnia può richiedere l'utilizzazione del proprio personale. L'onere relativo è a carico del teatro.

Nel corso del contratto il teatro può avvalersi della sala per altri spettacoli e manifestazioni che non siano in concorrenza con quelli della compagnia ospitata e non possano comunque recare danno alla normale attività della compagnia medesima. La sussistenza di tali condizioni deve essere concordemente riconosciuta dalla compagnia e dal teatro.

Qualora durante il periodo di recite di uno spettacolo, la compagnia effettui prove di uno spettacolo nell'orario di lavoro ordinario consentito dal contratto collettivo nazionale degli attori e tecnici, il teatro deve mettere a disposizione della compagnia l'uso del palcoscenico, il riscaldamento e l'illuminazione di servizio con il rimborso delle pure spese vive. Il teatro è a disposizione inoltre per il premontaggio, se concordato, a titolo gratuito.

ARTICOLO 12

Agibilità

Salvo diversi accordi con il teatro, la compagnia o i singoli nomi d'obbligo che ne fanno parte, non possono agire nello stesso o in altro teatro o pubblico locale della città da venti giorni prima del debutto nella piazza.

ARTICOLO 13

Responsabilità

Compagnia e teatro debbono osservare scrupolosamente le disposizioni del Testo Unico delle leggi di Pubblica Sicurezza e quelle emanate dalle Commissioni Provinciali di vigilanza sui locali di pubblico spettacolo. Compagnia e teatro sono direttamente responsabili di eventuali danni economici occorsi alla rappresentazione a causa di infrazioni commesse dal personale alle rispettive dipendenze.

ARTICOLO 14

Coperture assicurative

Ad eccezione di quanto previsto nei commi seguenti, il soggetto che gestisce e/o programma direttamente sale di pubblico spettacolo teatrale non è responsabile degli oggetti di pertinenza della compagnia, che vengano a mancare o ad essere in qualsiasi modo danneggiati nei locali del teatro, anche a causa di allagamenti e simili, sempre che non vi sia colpa da parte sua o del personale da lui dipendente.

Il teatro deve garantire la sorveglianza degli ingressi al palcoscenico, anche di quelli dalla parte della sala, ed una adeguata chiusura delle entrate in orario notturno. Il teatro deve altresì garantire una adeguata copertura assicurativa per danni conseguenti al furto di beni della compagnia nel periodo in cui il teatro rimane incustodito.

Il soggetto che gestisce e/o programma direttamente sale di pubblico spettacolo teatrale ha l'obbligo di procedere alla copertura assicurativa contro i danni da incendio a rischi accessori e da scioperi, serrate, tumulti popolari, sommosse, atti di terrorismo e atti vandalici alle cose di proprietà della compagnia, custodite nei locali del teatro in quanto necessarie all'effettuazione degli spettacoli, per valori congrui da definire con separati accordi tra distribuzione e produzione.

Qualora il teatro non provveda in tal senso o nell'ipotesi di interruzione della garanzia dovuta a mancata corresponsione dei premi da parte del teatro o da altre cause imputabili al teatro medesimo, questo è comunque responsabile degli eventuali danni materiali derivanti da incendi e rischi accessori e da scioperi, serrate, tumulti popolari, sommosse, atti di terrorismo e atti vandalici alle cose della compagnia come sopra individuate.

Le parti convengono che le cose di proprietà della compagnia depositate nei locali del teatro in quanto necessarie all'effettuazione degli spettacoli debbono essere assicurate secondo le clausole d'uso per un valore massimo di 50 (cinquanta) milioni di lire.

Le ulteriori coperture assicurative per responsabilità civile od altri rischi sono integralmente a carico del teatro.

ARTICOLO 15

Penali

Eccettuati i casi di forza maggiore, riconosciuti tali dalla legge e dalle consuetudini teatrali, la parte che non potrà adempiere agli obblighi che le derivano dal contratto pagherà a quella diligente la somma stabilita nel contratto stesso a titolo di penale, comprendente, salvo diverso esplicito patto, ogni eventuale risarcimento di danni.

Detta penale si intenderà raddoppiata qualora la risoluzione unilaterale non venga notificata alla controparte nei termini stabiliti.

ARTICOLO 16

Domicilio delle parti

Ai fini del contratto di rappresentazione, il soggetto che gestisce e/o programma direttamente sale di pubblico spettacolo teatrale elegge il proprio domicilio presso il teatro, mentre il titolare della impresa di produzione deve specificare in calce al contratto il proprio domicilio. Se assenti, entrambi sono tenuti a designare con apposita scrittura il proprio rappresentante, precisando i poteri a lui delegati.

ARTICOLO 17

Comitato Arbitrale

Tutte le vertenze relative alla interpretazione ed alla esecuzione del presente regolamento e del contratto di rappresentazione teatrale che dovessero sorgere tra le parti contraenti, sono sottoposte all'esame di un Comitato Arbitrale composto da tre membri dei quali uno con funzioni di Presidente, designato dal Presidente dell'AGIS nell'ambito dei Probiviri dell'AGIS, e due su indicazione delle parti.

ARTICOLO 18

Designazioni

I due arbitri di parte saranno prescelti dagli interessati fra i nominativi compresi in appositi elenchi predisposti dalla Presidenza dell'AGIS, su designazione dell'Associazione Nazionale Esercizi Teatrali (A.N.E.T.) e dell'Associazione Nazionale Attività Regionali Teatrali (A.N.A.R.T.) per il settore dell'esercizio e/o distribuzione, dell'Unione Nazionale Attività Teatrali (U.N.A.T.) sezione teatro a gestione privata, dell'Associazione Nazionale Imprese Teatrali Autogestite (A.N.I.T.A.), dell'Associazione Nazionale Teatri d'Arte Drammatica, dell'Associazione Nazionale Teatri stabili d'interesse pubblico (A.N.T.S.) e della Quarta Area per il settore della produzione.

Tali arbitri dovranno essere indicati dal ricorrente nel contesto del ricorso e dal resistente con dichiarazione sottoscritta da depositare presso la Segreteria del Comitato entro 20 giorni dalla comunicazione del ricorso.

Nel caso di mancata designazione nei detti termini, la scelta degli arbitri di categoria non designati dalle parti sarà fatta, senza alcuna formalità, dalla Presidenza dell'AGIS. Nello stesso modo si provvederà alla sostituzione degli arbitri designati dalle parti eventualmente assenti o impediti.

ARTICOLO 19

Ricorsi

Il ricorso al Comitato Arbitrale a proposto con istanza depositarsi, unitamente alla copia originale del contratto, alla Segreteria del Comitato stesso, in Roma, Via di Villa Patrizi n. 10, presso la sede dell'Associazione Generale Italiana dello Spettacolo. Il ricorrente è tenuto a versare, contemporaneamente, alla Segreteria del Comitato, un deposito per le spese, nella misura fissata dalla Presidenza dell'AGIS. L'AGIS si impegna a promuovere la discussione della vertenza nell'ambito del Comitato Arbitrale entro 90 giorni dalla sua proposizione.

ARTICOLO 20

Procedura

Il Comitato assegnerà alle parti un termine per presentare documenti e memorie e per esporre le loro repliche e quindi fisserà la seduta per la discussione, alla quale le parti potranno comparire di persona o a mezzo di loro mandatari o procuratori, muniti di delega scritta con facoltà di transigere o conciliare.

Gli arbitri decideranno secondo le norme di diritto, salvo che le parti non li abbiano autorizzati con qualsiasi espressione a pronunciarsi secondo equità.

Il lodo è deliberato a maggioranza di voti degli arbitri ed è quindi redatto per iscritto.

Per quant'altro qui non espressamente previsto si applicheranno le norme del codice di procedura civile che disciplinano l'arbitrato (artt. da 806 a 831).

ARTICOLO 21

Validità e durata

Il presente accordo entrerà in vigore il 10 ottobre 1995 e scadrà il 30 settembre 1997.

Ove non sia disdetto dalle parti, almeno tre mesi prima della scadenza, si intenderà tacitamente rinnovato di biennio in biennio.

Roma, 3 ottobre 1995

Letto, confermato e sottoscritto.

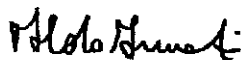
Per l'Associazione Nazionale Esercenti Teatrali (A.N.E.T.)



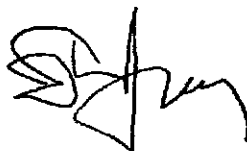
Per l'Unione Nazionale Teatrale Sez. Teatro
a gestione privata (U.N.A.T. Privata)



Per l'Associazione Nazionale Attività
Regionali Teatrali (A.N.A.R.T.)



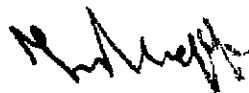
Per la Quarta Area



Per l'Associazione Nazionale Teatri Stabili
d'interesse pubblico (A.N.T.S.)



Per l'Associazione Nazionale Teatri d'Arte
Drammatica



Per l'Associazione Nazionale Imprese Teatrali
Autogestite (A.N.I.T.A.)





TEATRO STABILE DI ROMA

CONTRATTO DI SCRITTURA TEATRALE

Sig. _____

nato a _____ il _____

Residente a _____

Via _____ tel. _____

Codice fiscale _____

Partita IVA _____

Enpals _____ Pensione _____

La Società _____ con sede a _____

C.F. _____ in persona del suo _____

assume per la stagione teatrale _____ l' _____ Signor _____

con nome d'arte: _____ in qualità di _____

1 - RUOLI: _____

(«allo scritturato verrà assegnato a giudizio insindacabile del Regista un "doppio ruolo" che questi sarà obbligato a preparare prima del debutto ed a sostenere in caso di forzate sostituzioni»).

2 - DURATA DELLA SCRITTURA - _____

Il presente Contratto ha come termine finale predeterminato il _____ al quale giorno esso cesserà di avere vigore senza alcun preavviso da parte dei contraenti, salvo eventuali proroghe previste dal Contratto Nazionale di Lavoro della Categoria.

3- PROVE - Le prove sono comprese nel periodo di scrittura e potranno essere anche frazionate purchè nel numero consentito.

4 - ONORARIO - L'onorario giornaliero viene stabilito in

PROVE	Dal _____ al _____ e dal _____ al _____
	L. _____ (_____) per paga
	L. _____ (_____) per diaria
RECITE	Dal _____ al _____ e dal _____ al _____
	L. _____ (_____) per paga
	L. _____ (_____) per diaria

La diaria verrà retribuita per ogni giorno di _____

L'impresa opererà, su tutti i compensi di cui sopra, ogni ritenuta, nessuna esclusa, prevista dalla legge per il rapporto di lavoro subordinato.

Il compenso verrà corrisposto ad ogni fine mese o frazione di esso. Ogni 15 giorni la compagnia concederà degli anticipi proporzionali all'ammontare netto dei compensi dei 15 giorni.

CONDIZIONI PARTICOLARI

5 - Viaggi - a) Viaggi come da Contratto Nazionale del Lavoro - Conc. Teatrale;

b) Lo scritturato che viaggerà facoltativamente con mezzi personali - anche se autorizzati - assumerà piena ed intera responsabilità per i danni provocati allo spettacolo, alla Compagnia e al Teatro ospitante, per Suo eventuale ritardo da QUALSIASI RAGIONE CAUSATO. Si impegnerà inoltre ad arrivare sulle sedi di rappresentazione non oltre l'ora di arrivo prevista dalla Compagnia e stabilita di volta in volta sull'ordine di partenza. Inoltre ogni e qualsiasi danno o infortunio dovuto per fatti accaduti durante il viaggio «con mezzi propri» per raggiungere le sedi delle rappresentazioni, saranno di esclusiva responsabilità dello scritturato stesso.

Lo scritturato dichiara di aver letto e approvato ogni singolo articolo del presente Contratto, firmando per l'accettazione.

Per ogni controversia competente è il foro di _____

ROMA, _____

Per l'impresa

L.....SCRITTURAT....

CONTRATTO DI SCRITTURA
DI COMPAGNIA TEATRALE N.....

Stagione teatrale

Fra il TEATRO STABILE DEL VENETO CARLO GOLDONI diretto da Giulio Bosetti e rappresentato dal comm. Francesco Raimondo Donà con sede legale in Venezia S.Marco 4650/B – P.I. 02630880272

e

La compagnia
legalmente rappresentata da con sede legale in
C.F. – P.I.

si conviene e si stipula quanto segue:

1. Il Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni scrittura per il TEATRO VERDI di Padova la compagnia
per il periodo dal al (riposi il) doppie
recite il ore per complessive n. recite. Premontaggio il
.....
2. Il Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni corrisponderà alla compagnia
.....
.....
.....

Il Legale Rappresentante della Compagnia/Teatro si assume la responsabilità della veridicità del foglio paga, che deve essere allegato al presente contratto.

Il pagamento sarà effettuato a fine recite con assegno di c/c bancario non trasferibile intestato alla compagnia, o bonifico bancario, salvo accordi diversi da comunicare all'Ente almeno 15 giorni prima della data di pagamento contro rilascio di fattura. L'amministratore della compagnia dovrà essere munito di delega da parte del rappresentante legale per poter quietanzare le fatture. Al teatro spetterà

3. La compagnia ha l'obbligo di rappresentare
.....
4. Elementi d'obbligo dovranno considerarsi gli attori
.....
5. La penale è fissata in Lire e il termine previsto per l'applicazione della penale doppia è di giorni prima del debutto (art. 14 del regolamento collettivo).
6. Il materiale pubblicitario dovrà essere consegnato al Teatro almeno 20 giorni prima del debutto. Vengono richiesti n. manifesti e n. locandine.

7. La compagnia autorizza l'Ente a stampare a proprie spese le schede illustrative dello spettacolo con eventuali spazi pubblicitari il cui ricavato sarà di esclusiva competenza dell'Ente stesso.
8. Il Teatro Verdi impone alla compagnia che la vendita dei programmi di sala, musicassette, libri o altro venga espletato dal personale di sala del teatro stesso.
9. Le spese relative alla campagna abbonamenti e alle forme pubblicitarie periodiche comprendenti più compagnie, saranno iscritte in borderò, in quota proporzionale recitativa, oltre alle spese concordate fra le parti ai sensi del vigente Regolamento collettivo AGIS.
10. La compagnia invierà al teatro la scheda tecnica almeno 30 giorni prima del debutto (art. 14 del regolamento collettivo).
11. La compagnia invierà al Teatro, ove possibile alla stipula del presente contratto, il permesso SIAE, l'agibilità ENPALS, l'attestato di ignifugazione delle scene e la dichiarazione che tutti gli impianti elettrici sono a norma di legge. In caso di mancato permesso SIAE la compagnia comunicherà tempestivamente al teatro la sua posizione nei riguardi della SIAE.
12. Qualora lo spettacolo oggetto del presente contratto, conseguentemente al protocollo d'intesa in essere tra la RAI - Radiotelevisione Italiana e l'AGIS Associazione Generale Italiana dello Spettacolo dovesse essere programmato sulle reti televisive RAI, preventivamente alla data pattuita, il Teatro si riserva la facoltà di risolvere il presente contratto senza alcun onere a suo carico nei confronti della compagnia.
13. Il Teatro addebiterà alla Compagnia il 50% dei Vigili del Fuoco. Altresì il Teatro si impegna per le prestazioni occasionali di montaggio e smontaggio degli spettacoli a far pagare a prestazione non più di L. 150.000 (centocinquantomilalire) lorde.
14. Le parti accettano come se fossero qui trascritte le norme contenute nel regolamento collettivo dei rapporti tra Impresari ed Esercenti di teatro sottoscritto tra i rappresentanti dell'ANET e quelli dell'UNAT in sede AGIS il 22.7.75 ed ogni suo aggiornamento o rinnovo.
15. Per ogni controversia il foro competente sarà quello di Venezia.

Articoli addizionali

.....
.....
.....
.....
.....

Letto, approvato e sottoscritto.

il

IL TEATRO STABILE DEL VENETO CARLO GOLDONI

Il Direttore

Il Presidente

LA COMPAGNIA

Il legale rappresentante

.....

**CONTRATTO TEATRALE
TRA**

Tra il Festival _____
con sede legale in _____, Via _____,
nella persona del suo legale rappresentante _____, denominato di seguito "**Festival**"
E

la Compagnia _____
con sede legale in _____ Via _____
C. F. _____ P. IVA _____
nella persona del suo legale rappresentante _____
denominata di seguito "**Compagnia**"

SI CONVIENE E SI STIPULA QUANTO SEGUE:

1. La **Compagnia** si impegna a rappresentare, nell'ambito del Festival _____
n. _____ recite dello spettacolo _____
nei giorni _____ presso il teatro _____
Il teatro sarà posto a disposizione della **Compagnia** dal giorno _____ nei seguenti orari _____
La **Compagnia** provvederà allo smontaggio a seguire l'ultima recita.
2. Il **Festival** si impegna a corrispondere alla **Compagnia** un compenso totale di € _____ + IVA
che sarà liquidato nei termini seguenti: _____
Gli incassi resteranno a favore del **Festival** che provvederà al pagamento della SIAE.
3. Sono a carico della **Compagnia** tutte le spese relative alla propria attività quali compensi e oneri per gli scritturati tecnici e artistici, allestimento e attrezzature sceniche e tecniche che non rientrino nella dotazione del Festival, trasporti, montaggio e smontaggio e in generale tutto quanto di sua stretta competenza per l'allestimento e l'esecuzione dello spettacolo.
4. Sono a carico del **Festival** tutte le spese relative alla funzionalità e agibilità del teatro, compreso il personale necessario per il suo funzionamento; 1 macchinista, 1 elettricista e le attrezzature come da scheda tecnica allegata .
5. Sono a carico del **Festival** le spese relative ai viaggi (?), al vitto (?) e all'alloggio di tutta la Compagnia.
6. La **Compagnia** si impegna a trasmettere al Festival, prima delle recite, copia del permesso generale SIAE, copia del certificato di agibilità ENPALS, certificazione di ignifugazione del materiale scenico.
7. La pubblicità è a carico del **Festival**. La **Compagnia** fornirà al Festival, senza alcun onere, tutto il materiale stampa necessario incluse foto (colore e b/n), dvd (se disponibili), biografie, riassunti e note di regia. La **Compagnia** concede libera autorizzazione a riprese parziali per trasmissioni radiofoniche e televisive ad uso giornalistico e promozionale. La **Compagnia** concede altresì al Festival l'autorizzazione a riprese integrali ad uso interno e di documentazione, secondo modalità compatibili con i propri tempi e modi di lavoro.
8. In caso di maltempo le parti faranno il possibile per effettuare lo spettacolo: 1) semplificandolo tecnicamente e ripiegando in spazio al chiuso; 2) rimandandolo in data orario da concordare; 3) rimandandolo al giorno _____ alle ore _____; individuando altre ipotesi di recupero. Solo qualora non si renda effettivamente possibile la rappresentazione, il **Festival** corrisponderà alla Compagnia i compensi concordati al punto 2.
Per il recupero in data successiva, il **Festival** si farà carico unicamente dei costi di vitto e alloggio secondo i propri usi e disponibilità.
9. In caso di inadempienza anche di uno solo degli articoli del presente contratto, eccettuati i casi di forza maggiore riconosciuti dalla legge, la parte inadempiente verserà alla parte diligente una penale pari a _____.
10. Per quanto non esplicitamente previsto dalla presente scrittura si rimanda alle vigenti norme nazionali; per ogni controversia è competente il Foro di _____.

Luogo e data _____

Per la Compagnia

Per il Festival

CONTRATTO

Fra il Teatro _____ di _____
e la Compagnia _____ di _____

Fra i sottoscritti legali rappresentanti, rispettivamente dei su indicati Teatro e Compagnia, si conviene e si stipula quanto segue:

1 — _____ scrittura
per il Teatro _____ di _____ da lui
gestito, la Compagnia _____ per un periodo ininterrotto
(salvi eventuali riposi previsti dal Contratto Nazionale Attori) di rappresentazioni dal _____
al _____

2 — Gli incassi lordi derivanti dalle rappresentazioni, depurati delle spese di borderò, verranno ripartiti nelle seguenti proporzioni:

alla Compagnia _____
al Teatro _____
mattinate _____

3 — Dell'elenco artistico dovranno considerarsi elementi d'obbligo _____

4 — Nel corso delle rappresentazioni la Compagnia ha l'obbligo di rappresentare _____

5 — Sono a carico del capocomico tutte le spese della Compagnia: compensi agli attori e al personale tecnico (compresi gli oneri fiscali, assicurativi e previdenziali), viaggi, trasporti, facchinaggi, materiale scenico compresi attrezzi di trovarobato e arredo, montaggio e smontaggio delle scene e del materiale elettrico, aiuti macchinisti giornalieri, aiuti elettricisti giornalieri e cioè tutto quanto concerne la compagnia e l'allestimento e l'esecuzione dello spettacolo, comprese le eventuali prove generali.

6 — Sono a carico dell'esercente del teatro le spese relative alle seguenti voci: illuminazione della sala e del palcoscenico, personale di servizio della sala, vigili del fuoco, pianoforte, l'iparista, l'soffittista e due aiuti di scena durante lo spettacolo, nonché l'elettricista in cabina.

7 — Vengono poste in borderò le spese per tributi gravanti sul prezzo del biglietto, compresi, comunque corrisposti, quelli per diritti d'autore, quota Agis-Teatro, eventuali diritti d'agenzia, costi per pubblicità, aiuti macchinisti serali, elettricisti, aiuti di scena straordinari, legname e corde, nonché il premio giornaliero dell'assicurazione contro gli incendi ed i rischi accessori per il materiale della compagnia depositato in teatro. Vengono inoltre poste in borderò le spese per il riscaldamento o condizionamento d'aria del teatro.

8 — Ogni elemento necessario per il lancio della stagione (bozze dei manifesti e locandine, programma, fotografie, ritagli stampa, comunicati ecc.) dovranno essere spediti dal Capocomico all'esercente del Teatro almeno 20 giorni prima dell'inizio delle recite.

9 — Si intendono esclusi dall'introito lordo i proventi dei guardaroba, del bar, della pubblicità interna del Teatro e della prevendita dei biglietti, i cui oneri sono a completo carico dell'esercente del Teatro.

10 — Il contratto di scrittura teatrale non importa locazione del Teatro al Capocomico; pertanto l'uso esclusivo del locale è riservato in qualsiasi momento all'esercente del Teatro, compatibilmente col normale svolgimento delle recite e delle prove.

11 — La Compagnia e i singoli attori che ne fanno parte non possono agire nello stesso o in altro teatro o pubblico locale della città da 90 giorni prima del debutto nella piazza fino al termine delle recite previste dal contratto.

12 — L'esercente del Teatro non sarà responsabile degli oggetti di vestiario e di quanto è di pertinenza della Compagnia che potessero mancare ed essere in qualsiasi modo danneggiati nei locali del Teatro, anche a causa di allagamenti e simili, semprechè non vi sia colpa da parte dell'esercente stesso o del personale da lui dipendente.

13 — Il capocomico è responsabile dell'adempimento di tutte le leggi e disposizioni di polizia, della Commissione Provinciale di Vigilanza sui locali di pubblico spettacolo, o comunque emanate dalle autorità. Perciò non sarà considerato caso di forza maggiore il fatto che la Compagnia, per inosservanza alle vigenti norme (permessi di agibilità, di lavoro per stranieri, visti di censura, disposizione di P.S., ecc.) debba cessare la propria attività o ridurre o modificare il complesso.

14 — Eccettuati i casi di forza maggiore, riconosciuti tali dalle leggi e dalle consuetudini teatrali, la parte inadempiente pagherà a quella diligente la somma di L. _____ a titolo di penale comprendente ogni eventuale risarcimento di danni. Detta penale verrà raddoppiata qualora l'eventuale rescissione unilaterale del contratto non venisse notificata alla controparte almeno _____ giorni prima della data indicata nel contratto per l'inizio delle recite.

15 — Tutte le vertenze relative alla interpretazione ed alla esecuzione del presente contratto che dovessero sorgere tra le parti contraenti, saranno devolute all'esame di un Comitato Arbitrale composto da tre membri dei quali, uno designato dal Presidente dell'AGIS con funzioni di Presidente, e due in rappresentanza delle parti.

16 — I due rappresentanti di parte saranno prescelti dagli interessati fra i nominativi compresi in appositi elenchi predisposti dalla Presidenza dell'AGIS su designazione dell'U.N.A.T. e dell'A.N.E.T.

Tali rappresentanti dovranno essere indicati dal ricorrente nel contesto del ricorso, e dal resistente con dichiarazione sottoscritta da depositarsi presso la Segreteria del Comitato entro 10 giorni dalla comunicazione del ricorso.

Nel caso di mancata designazione nei detti termini, la scelta dei rappresentanti di categoria non designati dalle parti sarà fatta, senza alcuna formalità, dalla Presidenza dell'AGIS. Nello stesso modo si provvederà alla sostituzione dei rappresentanti designati dalle parti eventualmente assenti o impediti.

17 — Il ricorso al Comitato Arbitrale è proposto con istanza da depositarsi, unitamente alla copia originale del contratto, alla Segreteria del Comitato stesso, in Roma, Via di Villa Patrizi n. 10, presso la Sede dell'A.G.I.S.. Il ricorrente è tenuto altresì a versare contemporaneamente alla Segreteria del Comitato un deposito per le spese, nella misura fissata dalla Presidenza dell'A.G.I.S..

18 — Il Comitato Arbitrale deciderà a maggioranza, quale mandatario delle parti, sulle questioni ad esso sottoposte e giudicherà secondo equità e senza formalità di procedura.

Le parti potranno comparire dinanzi al Comitato o di persona o a mezzo di loro mandatarî o procuratori, muniti di delega scritta con facoltà di transigere o conciliare.

La decisione del Comitato sarà definitiva e dovrà essere immediatamente eseguita dalle parti, le quali rimarranno obbligate ad accettarle con piena ed assoluta efficacia contrattuale come espressione della loro stessa volontà.

19 — Per tutto quanto non previsto valgono le norme in vigore e le consuetudini.

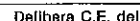
ARTICOLI ADDIZIONALI

Il _____

Letto, approvato e sottoscritto.

L'ESERCENTE TEATRO

IL CAPOCOMICO



00187 Roma - Via in Arcione, 98 - Tel. (06) 672021 - P. IVA 00903961001 - Cod. Fisc. 00478710585

A)	CONTRAENTI
----	------------

- 1 - ETI - ENTE TEATRALE ITALIANO rappresentato da
2 - COMPAGNIA
legalmente rappresentata da
Domicilio legale C.F. P.I.

B)	TEATRO PERIODO N° RECITE REPERTORIO NOMI D'OBBLIGO
----	---

1 - CITTÀ E TEATRO	2 - DAL	AL	RIPOSO AL
3 - REPERTORIO D'OBLIGO (titolo e autore)			
4 - NOMI D'OBLIGO			
5 - NUMERO DELLE RECITE: la Compagnia effettuerà UNA recita al giorno nell'orario di consuetudine del Teatro. Nel giorno di riposo (v. quadro B2 §) non possono aver luogo rappresentazioni. Ciascuna parte può richiedere, con un anticipo di almeno 30 giorni, l'effettuazione di doppie rappresentazioni per un massimo di due giorni alla settimana. È peraltro facoltà di ciascuna parte non accettare la richiesta. In nessun caso il numero di recite sarà inferiore ai turni d'abbonamento.			

C) PARTE ECONOMICA

- 3 - COMPETENZE DELLA COMPAGNIA
- 2 - COMPETENZE DEL TEATRO
- 3 - PENALE (Reg. AGIS art. 14, 16, 19)
- 4 - IN ABBONAMENTO/FUORI ABBONAMENTO _____ = (se in abbonamento): la Compagnia si impegna a non pretendere dall'E.T.I. alcuna compensazione della differenza fra prezzo pro-quota dell'abbonamento e prezzo del biglietto.
- 5 - PREZZI DEI BIGLIETTI: salvo diversi accordi (§ C/4) si intendono concordati i prezzi normalmente applicati dal Teatro.
- 6 - RIDUZIONI: tenuto conto delle finalità di promozione teatrale, per almeno una recita settimanale il Teatro potrà rilasciare, previo accordo con la Compagnia, biglietti a riduzione per i posti vendibili, senza che la Compagnia stessa possa pretendere integrazioni dell'incasso.
- 7 - MANIFESTI FORNITI DALLA COMPAGNIA: a) FABBISOGNO STANDARD DEL TEATRO: locandine n° _____ manifesti n° _____
IMPORTI MASSIMI FATTURABILI: FOGLI 70 x 100 e LOCANDINE _____ cad. - CONFEZIONE PACCO: _____
SPEDIZIONE: importo della bolletta al netto di IVA, documentato con fotocopia - Non si accettano pacchi in contrassegno.
- 8 - SPONSORIZZAZIONI SU MANIFESTI E/O INSERZIONI: qualora la presenza grafica di sponsor sul materiale fornito dalla Compagnia determini aumenti delle tariffe d'affissione o pubblicazione, l'importo di tali aumenti sarà interamente a carico della Compagnia.
- 9 - LANCIO PUBBLICITARIO: oltre alle spese concordate fra le parti ai sensi del vigente Regolamento Collettivo AGIS, saranno iscritte in borderò, in quota proporzionale recitativa, le spese relative alla campagna abbonamenti e alle forme pubblicitarie periodiche comprendenti più Compagnie.

D) CERTIFICAZIONI PREAVVISI E OBBLIGHI VARI

1. **CERTIFICATO DI AGIBILITÀ EMPLAS:** ai sensi della L. 13/5/1986 n. 153, l'ente esercente non può far agire in Teatro i lavoratori dello spettacolo appartenenti alle categorie 1-14 privi del prescritto certificato di agibilità. La Compagnia è tassativamente tenuta a consegnare al Teatro, prima dell'inizio del ciclo di recite, copia della certificazione, che dovrà risultare regolare in relazione sia al numero che al periodo d'impiego dei lavoratori occupati. Poiché la citata L. 153 prevede, in caso di inadempienze, sanzioni amministrative a carico dell'esercente, la Compagnia si impegna a ritorsione integrale l'ETI dei danni derivanti da omissione od incomplete certificazioni.
2. **ATTESTATO DI IGNIFUGAZIONE:** tutti gli elementi scenografici devono risultare ignifughi secondo le norme vigenti, e la fotocopia controfirmata della relativa attestazione dal Laboratorio dovrà essere consegnata alla direzione del Teatro prima dell'inizio del ciclo di rappresentazioni. Il legale rappresentante della Compagnia assume ad ogni effetto la piena responsabilità della regolarità dell'attestato suddetto.
3. **APPARECCHIATURE ELETTRICHE:** tutte le apparecchiature elettriche e foniche della Compagnia, compresi i cablaggi e le interconnessioni, devono essere rigorosamente conformi alle norme CEI vigenti, ed il legale rappresentante della Compagnia stessa assume ad ogni effetto la piena responsabilità di ogni eventuale conseguenza di inadempienza al presente dettaglio.
4. **ALTRI OBBLIGHI RELATIVI ALLA SICUREZZA:** ove il Teatro sia dotato di sipario di sicurezza (metallico, d'amianto o d'altro tipo), l'allestimento scenico non deve in alcun modo impedire od ostacolare il funzionamento. Durante le rappresentazioni non sono ammessi effetti che richiedano reali combustioni [focacce, candele, lumi a combustibile ecc.] o emanazioni tossiche o irritanti. Non sono ammissibili ostacoli, limitazioni, variazioni ai percorsi del pubblico e alle uscite normali e di sicurezza della sala e del palcoscenico. Le costruzioni scenografiche, piani praticabili, scale, macchinerie scenotecniche, apparati di sostegno di carichi statici e mobili, dovranno essere strutturalmente e funzionalmente conformi alle norme di sicurezza. Le palcosceniche ed annessi non possono essere depositati materiali non strettamente necessari alla rappresentazione in corso. Al termine del ciclo di rappresentazioni la Compagnia deve sgomberare da ogni ambiente del Teatro tutto il materiale di sua proprietà. Il personale della Compagnia, compreso quello convocato su piazza, deve essere regolarmente assicurato contro gli infortuni, esse è tenuto ad osservare tutte le prescrizioni di sicurezza vigenti per il personale del Teatro e le disposizioni anche occasionali impartite dai sorveglianti antincendio nell'ambito delle loro funzioni. Il legale rappresentante della Compagnia, che è ritenuto responsabile di quanto sopra e assume la piena responsabilità di tutte le conseguenze di eventuali inadempienze. Onde consentire al Teatro di valutare l'attendibilità delle richieste in relazione alle caratteristiche del locale e alle norme di sicurezza, la Compagnia deve comunicare almeno 30 giorni prima del montaggio l'eventuale necessità di: a) collocare apparecchi elettrici o/o fonici, e/o elementi scenografici in sala (palcoscenico, platea, palchi, gallerie) e annessi; b) rimuovere o trasferire poltrane o altri arredi; c) limitare la visibilità di parte del podio; d) aprire la buca d'orchestra; e) sistemare orchestrali e strumenti in sala; f) ampliare verso la platea il piano allineato alla ribalta; g) collocare scale della platea alla ribalta; h) compiere azioni spettacolari fuori del palcoscenico; i) assorbire potenze elettriche superiori alla disponibilità normale del Teatro. La direzione del Teatro collaborerà per consentire alla Compagnia la migliore realizzazione tecnica dell'allestimento, ma all'atto del presente impegno l'ETI non può assicurare l'attendibilità delle suddette eventuali richieste.
5. **PREAVVISO ARRIVO MATERIALI:** la Compagnia deve comunicare al Teatro con almeno 7 giorni di anticipo il giorno e l'orario d'arrivo del materiale scenico, le targhe e le caratteristiche dei mezzi di trasporto, l'eventuale necessità di tecnici e lacchini su piazza. Con l'eccezione della piazza di Roma per i montaggi e gli smontaggi la Compagnia deve sempre convocare anche l'elettricista e il cuocaistina del Teatro. Nel giorno di riposo settimanale il Teatro resta chiuso e non possono essere effettuati scarichi, montaggi, smontaggi, prove ecc., salvo casi eccezionali di comprovata necessità. In tali casi la Compagnia assume l'intero onere dei consumi energetici e delle maggiorazioni dovute al personale del Teatro compresi i custodi, i portieri, i responsabili dei servizi tecnici e i sorveglianti antincendio. Salvo diversi accordi contrattuali, la Compagnia che chiede lo spostamento del giorno di riposo si assume l'onere delle conseguenti maggiorazioni dovute al personale del Teatro.
6. **DIVETO AI MINORI:** la Compagnia deve munirsi di nulla osta ministeriale per l'ammissione allo spettacolo dei minori di 18 anni. In mancanza di tale nulla osta l'ETI può annullare in tutto o in parte il contratto a proprio insindacabile giudizio.
7. **DURATA DELLO SPETTACOLO:** la Compagnia è tenuta a comunicare con debito anticipo al Teatro la durata oraria dello spettacolo, intervalli compresi. Ciò al fine di approntare eventuali tempistiche variazioni all'orario d'apertura.
8. **INVIO MATERIALE PUBBLICITARIO E D'UFFICIO STAMPA:** il materiale pubblicitario (manifesti, locandine, foto da esposizione) e il materiale d'ufficio stampa (informazioni, note, ritagli stampa, foto) per i giornali, dovranno essere inviati al Teatro almeno 30 giorni prima del debutto, e in ogni caso sempre disponibili. Il Teatro non può rispondere di eventuali carenze pubblicitarie e promozionali derivanti da ritardo arzo dei materiali suddetti. In caso di omissione spedizione, l'ETI si riserva di intraprendere opportune azioni per ottenere l'adempimento di materiali d'ufficio.
9. **PROGRAMMI DI SALA:** qualora l'esclusivista della pubblicità nei teatri dell'ETI disponga, com'è sua diritto contrattuale, la pubblicazione e la diffusione di programmi di sala, la Compagnia è tenuta, su richiesta del Teatro, a fornirgli in tempo utile, e comunque almeno un mese prima, del debutto, il materiale fotografico e informativo necessario alla redazione.

E) **CLAUSOLE AGGIUNTIVE E PARTICOLARI**

- F) IL REGOLAMENTO COLLETTIVO DEI RAPPORTI FRA ESERCENTI TEATRI E COMPLESSI TEATRALI SOTTOSCRITTO IN SEDE AGIS IL 22/7/1975 CON OGNI SUO AGGIORNAMENTO SI INTENDE PARTE INTEGRANTE DEL PRESENTE CONTRATTO E AD ESSO I CONTRAENTI DOVRANNO RIFERIRSI PER TUTTO QUANTO NON ESPRES-

Letto, approvato e sottoscritto.

Per qualsiasi controversia non sanabile amichevolmente è competente il Foro di Roma.

Per l'E.T.I. - ENTE TEATRALE ITALIANO

PER LA COMPAGNIA

Roma, 14/05/2014 11:00:00

SCHEDA TECNICA

Spett.le

Teatro _____

Via _____

FAX _____

In relazione alle recite dello Spettacolo

“IL GABBIANO” di Anton Cechov

che la nostra Compagnia terrà nel Vostro Teatro di _____

dal _____ al _____

Vi informiamo che:

L'arrivo dei nostri materiali, con facchini al seguito è previsto per le ore _____

del giorno _____

Per il transito di detti autocarri e le operazioni di scarico e ricarico al termine dello spettacolo sarà Vostra cura provvedere ai necessari permessi.

Il nostro mezzo che trasporterà i materiali ha le seguenti misure _____

e la seguente targa _____

Per il **montaggio** dello spettacolo occorre il seguente personale tecnico di piazza:

Macchinisti n. _____	alle ore _____	del _____
_____	alle ore _____	del _____
Elettricisti n. _____	alle ore _____	del _____
_____	alle ore _____	del _____
Sarta n. _____	alle ore _____	del _____

Per lo **smontaggio** dello spettacolo il personale tecnico è il seguente:

Macchinisti n. _____	alle ore _____	del _____
_____	alle ore _____	del _____
Elettricisti n. _____	alle ore _____	del _____
_____	alle ore _____	del _____

NUOVA TEATRO ELISEO SpA

Sede legale: Via della Consulta, 1 - 00184 Roma
tel. (06) 488721 - fax (06) 485600

Capitale sociale: Lire 3.000.000.000 versato Lire 914.000.000

Iscritto al Registro delle Imprese di Roma al n. 4420/94

Iscritto al Registro Economico Amministrativo di Roma al n. 794827

Codice Fiscale 04709101002 - Partita IVA 04709101002

TEATRO STABILE DI ROMA

Capitale sociale: Lire 3.000.000.000 versato Lire 914.000.000
Iscritto al Registro delle Imprese di Roma al n. 4420/94
Iscritto al Registro Economico Amministrativo di Roma al n. 794827
Codice Fiscale 04709101002 - Partita IVA 04709101002

ESSEVUTEATRO

assistenza e coordinamento programmazione spettacoli
50123 FIRENZE - L. 90 F.lli Alfani 15
Tel. 289194-2381611
Fax 2381611 - Cellulare 0337/679339 - 0336/483984
Internet: http://www.essevu.lam.it - E-Mail: essevu@lam.it

Corrispondente: Uliam. - Milano

PROGRAMMAZIONE DEL TEATRO

IL GABBIANO

1998/99

VENDIBILITA':

di _____ tel. (_____) _____ n. _____ posti _____

SETTEMBRE		OTTOBRE		NOVEMBRE		DICEMBRE		GENNAIO		FEBBRAIO	
M 1	G 1	D 1	M 1	S. MARINO	V 1	L 1	VIAGGIO R				
M 2	V 2	L 2	M 2	FERRARA	S 2	M 2	ASCOLI				
G 3	S 3	M 3	G 3		D 3	M 3					
V 4	D 4	M 4	V 4		L 4	G 4					
S 5	L 5	G 5	S 5		M 5	V 5	IESI				
D 6	M 6	V 6	D 6		M 6	S 6					
L 7	M 7	S 7	L 7		G 7	D 7	MACERATA				
M 8	G 8	D 8	M 8		V 8	X 8					
M 9	V 9	L 9	M 9		S 9	M 9	VIAGGIO R				
G 10	S 10	M 10	G 10		D 10	M 10	LIVORNO				
V 11	D 11	M 11	V 11		L 11	G 11					
S 12	X 12	G 12	S 12		M 12	V 12	LUCCA				
D 13	M 13	V 13	D 13		M 13	S 13					
L 14	M 14	S 14	X 14		G 14	D 14					
M 15	G 15	D 15	M 15		V 15	L 15					
M 16	V 16	L 16	M 16		S 16	M 16					
G 17	S 17	M 17	G 17		D 17	M 17					
V 18	D 18	M 18	V 18		L 18	G 18					
S 19	L 19	G 19	S 19		M 19	V 19					
D 20	M 20	V 20	D 20		M 20	S 20					
L 21	M 21	S 21	L 21		G 21	D 21					
M 22	G 22	D 22	M 22		V 22	X 22					
M 23	V 23	L 23	M 23		S 23	M 23					
G 24	S 24	M 24	G 24		D 24	M 24					
V 25	D 25	M 25	V 25		L 25	G 25					
S 26	X 26	G 26	S 26		M 26	V 26					
D 27	M 27	V 27	D 27		M 27	S 27					
L 28	M 28	S 28	X 28		G 28	D 28					
M 29	G 29	D 29	M 29		V 29						
M 30	V 30	L 30	M 30		S 30						
	S 31		G 31		D 31						

* solo a stagione

DATA	CONVOCAZIONI E PROGRAMMI DI LAVORO	SCENOGRAFICHE Costruzioni Pittoriche	COSTUMI	PARRUCCHIE E CALZATURE	MOBILI/ARREDI/ATTREZZI	ARMI A SALVE	MUSICHE	ILLUMINAZIONE	FONIC
46 L 20 Ottobre		Consegna bozzetti e modellino di scena	Consegna bozzetti preventivi con sartorie e correzioni				Accordi con musicista		
45 M 21									
44 M 22									
43 G 23									
42 V 24		eventuali correzioni o rifacimenti / sviluppi e prospetti costruttivi / preventivi con costruttore e scenografo-pittore, event. fabbro, ecc.							
41 S 25									
40 D 26									
39 L 27		Avvio lavori ai laboratori	Campionatura tessuti con sartoria		blanco arredi e attrezzi	Inizio pratiche uso armi Questura	Definizione colonna sonora Prenotazione sala registr. e orchestrali		
38 M 28									
37 M 29									
36 G 30									
35 V 31									
34 S 1 Novembre									
33 D 2									
32 L 3	Inizio prove								
31 M 4	Convocaz. 1° gruppo attori e altri gruppi per lettura e misure sartoria								
30 M 5									
29 G 6									
28 V 7									
27 S 8									
26 D 9	= riposo =								
25 L 10	Convoc. macchinisti								
24 M 11	Convoc. 2° gruppo attori	Montaggio praticabili, scivoli, scale, event. girevoli quinti e fondali per prove	1a prova costumi	Prove misure parrucche e calzature	Attrezzi in sala prove		Sala registrazione		Revis appar fonic
23 M 12									
22 G 13									
21 V 14									
20 S 15									
19 D 16	= riposo =								
18 L 17	Convoc. elettricisti fonico e attrezzista								
17 M 18									
16 M 19									
15 G 20	Convoc. 3° gruppo attori		2a prova costumi	2a prova parrucche	Completamento arredi e attrezzi in sala prove		Montaggio colonna musicale	Montaggio appar-recchi e effetti speciali e prove di massina con effetti	Monta fonic
14 V 21									
13 S 22									
12 D 23	= riposo =								
11 L 24									
10 M 25									
9 M 26	Trasporto materiali (trasferimento)	Consegna scene ed elementi scenografici ultimati	Consegna	Consegne parrucche e calzature	Ritiro gioiellerie	Ritiro permessi			
8 G 27	Prova con scene e costumi	Montaggio scene sulla piazza di debutto	Visione costumi in palcoscenico		Ritiro scene	Ritiro armi	Ritiro lampade e gelatine		
7 V 28									
6 S 29	"								
5 D 30	"		Ultimi ritocchi						
4 L 1 Dicembre	Prova filata								
3 M 2	"								
2 M 3	Anteprova generale								
1 G 4	Prova generale								

PROMEMORIA per l' amministratore di compagnia

=====

All' arrivo sulla piazza

- = controllare distribuzione camerini
- = consegnare alla Direzione del Teatro:
 - nulla-osta di agibilità
 - copione con visto ammissione minori di diciotto anni
 - permesso S.I.A.E.
 - se non spediti: event. permesso vigili del fuoco,
 - " " per uso di armi a salve
 - " docum. per minori in scena
 - " foto da esposizione
- = concordare pagamento (se in contanti o a mezzo assegni)

Prima della recita

- = consegnare alle maschere i programmi di sala
- = predisporre fattura al Teatro per manifesti
- = ritirare e compilare eventuale bollettino musicale

Alla partenza dalla piazza

- = ritirare rimanenze programmi di sala con relativo incasso
- = " foto da esposizione
- = " nulla-osta agibilità, copione e permesso S.I.A.E.
- = predisporre fattura per incasso spettanze dal Teatro
- = ritirare spettanze e relativo borderò interno del Teatro
- = " borderò vistati dalla S.I.A.E. o concordare spedizione
- = liquidare al Teatro fattura per personale di piazza, mont.-sment
- = " " " event. spese telefoniche e/o varie
- = controllare con i trasportatori, piazza, teatro e orari di scarico nella giornata successiva

Teatro della Pergola

Informazioni per i Sigg. Tecnici delle Compagnie

PALCOSCENICO

Profondità dal centro boccascena al muro di fondo: m. 24.

Prof. dal centro boccascena al velario ("apre"): m.22.

Prof. dal centro boccascena al sipario dipinto ("cala"): m.21,50.

Larghezza: da muro a muro m.36, da colonna a colonna m.20.

Altezza: ai ballatoi di manovra m.14, alla graticciata m.18.

Graticciata: prof.utile m.21 c/a, largh.utile m.18 c/a.

Capacità "tiri": oltre 130. Rocchetti piazzati n. 90.

Declivio costante del piano palcoscenico: 5%.

Larghezza boccascena: da muro a muro m.11,40, largh.utile m.11.

Alt.boccascena(struttura muraria) m.18. Altezza utile m.11.

Arlecchino: altezza minima m.4, massima m.11 (dal piano ribalta).

"Stampaggio" ottimale della scena ai fini acustici e di visibilità: m.2,80 - 3 c/a dal mezzo della ribalta.

Altezza della ribalta dal pavimento platea: m. 1,15.

Distanza della ribalta dalla prima fila di poltrone: m. 0,80.

Sottopalco: praticabile a partire da m.3,50 c/a dalla linea ribalta.

Dimensioni sottopalco: largh.m.19, prof.m.11,80, alt.da m.2,75 a 3,30.

Corde (a disposizione previo preavviso): oltre 170 mazzi.

Legname in cantinelle (da riconsegnare dopo l'uso): c/a 1 mc.

Accesso materiali: servendosi della scala, considerare che la porta sulla strada è larga m.1,60 e alta m.3. La scala è rettilinea, larga m.1,42 all'inizio e m.1,35 alla sommità. Prima rampa 9 gradini, seconda rampa 8 gradini. Altezza dei gradini: cm.17. Dislivello tot.m.2,90. Servendosi della botola: la porta sulla strada è larga m.2 e alta m.3,15. La botola misura m.3,45 x 2,40. L'argano (manuale a catena) ha una portata di q.10.

Golfo mistico: può essere aperto in 4 misure e richiede la rimozione delle poltrone soprastanti. Le misure, calcolate dal punto ribalta, sono: I)m.1,30 -II)m.2,10 -III)m.2,90 -IV)m.4,20. A ciascuna di queste misure va aggiunta la prof. sottopalco (m.1,10). I posti da rimuovere per ciascuna misura sono i seguenti: I)1 fila=16 p.-II)2 file=32 p.-III)3 file=48 p.- IV)5 file = 74 posti.

Qualsiasi rimozione di posti in qualsiasi ordine va preavvertita almeno 10 giorni prima del debutto (tel.055/210.097).

Voltaggio palcoscenico: 380 v. trifase + neutro + terra.

Attacchi regolatori di Compagnia: n.2

Portata max disponibile per il palcoscenico: media Kw 100.(espand.80%).

Staffe fisse in sala per attacco riflettori: 22

Bilance (manovra a motore),utilizzabili ad americana: 6

Palco disponibile a richiesta (preavviso min.gg.10)per allogamento regolatori e fonica compagnie: n.2 II ord.(raggiungibile dalla cabina). Per utilizzare la cabina centrale sono necessari m.42 di cavo.

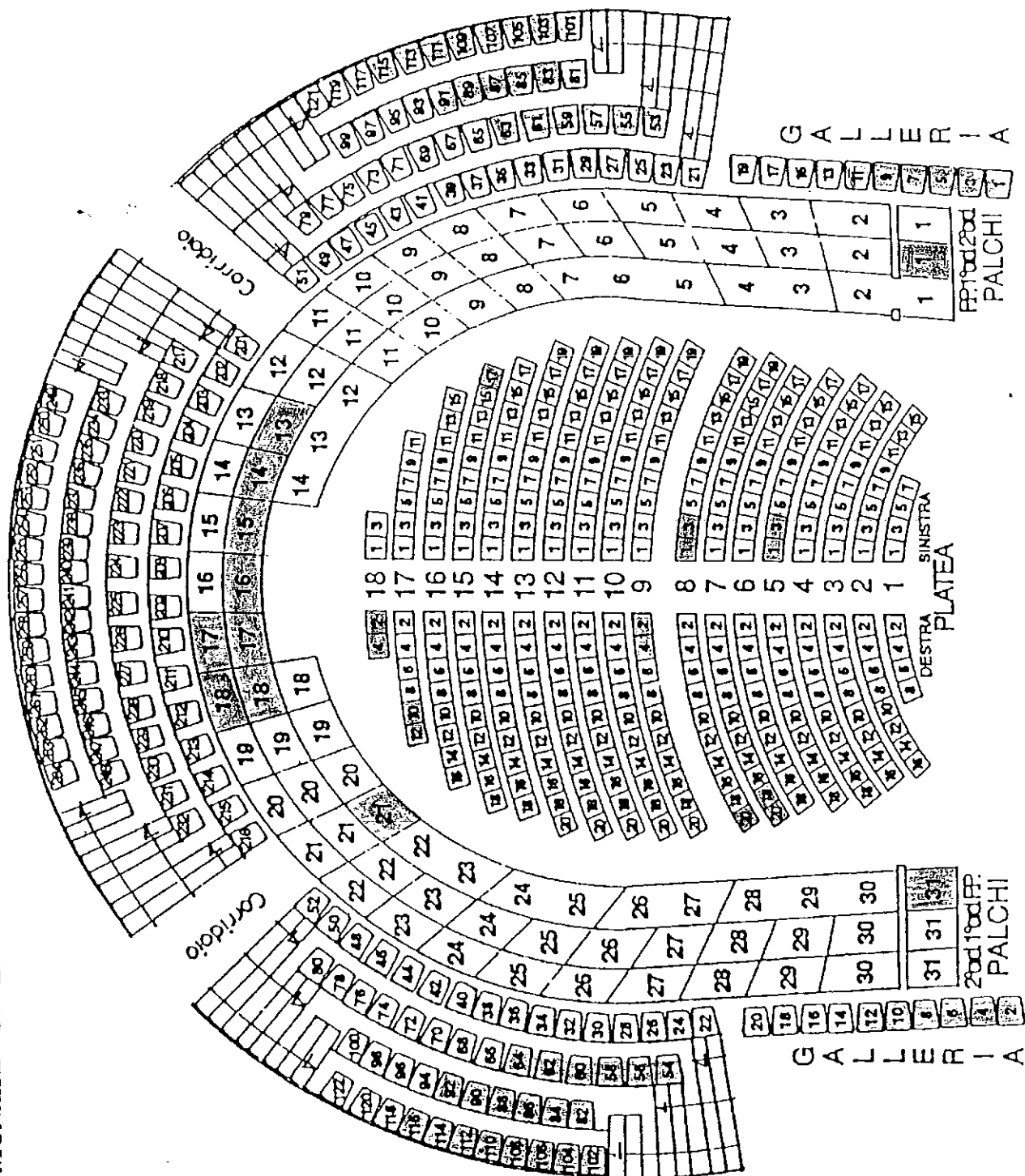
Voltaggio camerini: 220.

Tutti i materiali elettrici della compagnia, compresi gli attacchi e i cablaggi, devono obbligatoriamente essere conformi alle norme CEI.

Divieto di fiamme libere anche per effetti scenici;tassativo permanente.

Divieto di fumare in palcoscenico e annessi: tassativo permanente.

TEATRO COMUNALE "G. VERDI"



Ballett Frankfurt in ROM**JULI 1996**Klaus Hammer / Production Manager
Tel: 069 21237185 Fax: 069 21237920Date: 09.05.96
-Subject to change-**Schedule:**

Sun, 30.06.1996		arrival technical crew in Rom	
Mon, 01.07.1996	8:00- 8:30	load out truck	10Loader
	8:30-13:00	set up light, stage, sound video	10Techn, 6Elec, 4Sound, 1Video
	13:00-14:00	lunch	
	14:00-19:00	set up light, stage, sound video	10Techn, 6Elec, 4Sound, 1Video
	19:00-21:00	dinner, soundcheck	4Sound
	21:00-02:00	focus	4Techn, 6Elec
Tue, 02.07.1996	9:00-10:00	class	
	10:00-12:00	rehearsal	2Techn, 2Sound
	12:00-13:00	soundcheck	2Sound
	15:00-18:00	set up	6Techn, 3Elec, 2Sound, 1Video
	18:00-19:00	dinner, soundcheck	4Sound
	19:00-20:00	class	
	20:00-01:00	rehearsal	6Techn, 3Elec, 2Sound, 1Video
Wed, 03.04.1996	9:00-10:00	class	
	10:00-12:00	rehearsal	4Techn, 2Sound
	12:00-13:00	soundcheck	2Sound
	15:00-17:00	techn. work	6Techn, 3Elec, 2Sound, 1 Video
	18:00-20:00	dinner, soundcheck	2Sound
	20:15-20:45	class on stage	
	21:00	open house	
	21:30	1. Performance	6Techn, 3Elec, 2Sound, 1Video
Thu, 04.04.1996	17:00-18:00	preset	6Techn, 4Elec, 2Sound, 1Video
	18:00-19:00	class on stage	
	19:00-20:00	rehearsal	
	20:00-21:00	dinner, soundcheck	2Sound
	21:00	open house	
	21:30	3. Performance	6Techn, 4Elec, 2Sound, 1Video
Fri, 05.04.1996	17:00-18:00	preset	6Techn, 4Elec, 2Sound, 1Video
	18:00-19:00	class on stage	
	19:00-20:00	rehearsal	
	20:00-21:00	dinner, soundcheck	2Sound
	21:00	open house	
	21:30	3. Performance	6Techn, 4Elec, 2Sound, 1Video
Fri, 05.04.1996	17:00-18:00	preset	6Techn, 4Elec, 2Sound, 1Video
	18:00-19:00	class on stage	
	19:00-20:00	rehearsal	
	20:00-21:00	dinner, soundcheck	2Sound
	21:00	open house	
	21:30	3. Performance	6Techn, 4Elec, 2Sound, 1Video
	23.30-01:00	strike and load truck	10Techn, 6Elec, 4Sound

EVITA - European Tour 1992 /93

Technical Rider

The following pages are fixed part of the contract with the EVITA- Production. It should be worked out item by item. Please, let us know immediately if anything is not clear or if you have any difficulties even only with one of the items. The local promotor will be made liable for any damages caused by neglecting even single points of the following papers.

Technical Supervising: SHOWCONCEPT, Heiko Schallenberg
Im Höfen 2
D- 5200 Slegburg
Tel.: (0) 2241 - 381013
Fax : (0) 2241 - 381889

Production Management: Wolfgang Bocksch Concerts
L77a
6800 Mannheim
Tel.: (0) 621-27924 Fax: (0) 621 - 10947

If you have any questions regarding technics, please, call SHOWCONCEPT.

1. Load-in / Load-out

Load-in start is expected to be at 7.00 a.m. . At that point of time we will need: 16 qualified stagehands, english speaking, if possible.
In addition we do need 3 wardrobe girls from 10.00 a.m. .

In houses / theatres with no direct way to the stage (i.e. through lifts, over stairs, long ways) the number of stagehands must be raised to 20.
For the load-out the same number of stagehands is needed as for the load-in and for the truck-loading.

2. Showcrew

For every show we will need the following people:

6 stagehands for settings on stage

3 wardrobe girls

In houses / theatres with manuell pipes we do need three (3) house technicians or authorized persons, who work the pipes during the set-up and during the show.

We insist on black dress for people who work on stage during the show.

- subject to be changed -

3. Local promotor

The local promotor or his representative must be in the locality at the beginning of the load-in at 7.00 a.m., as well as an authorized representative of the theatre, so that evtl. problems concerning technical set-up could be cleared immediately.

4. Parking space

We will need parking space for 3 trailer trucks (18m), 3 busses and about 3 motor-cars.

12. Dressing rooms

We need the following rooms:

- 1 Star-dressingroom
- 2 principle-dressingrooms
- 1 big dressing room for the female ensemble
- 1 big dressing room for the male ensemble
- 1 big dressing room for the orchestra
- 1 big dressing room for 18 technicians

All these dressing rooms must be equipped with sinks and toilets as well as with sufficient make-up tables and mirrors. ("sufficient" means 30 mirrors / bathroom size), as well as with minimum 3 standing mirrors and minimum 3 racks for costumes and 14 chairs.

1 room for catering with chairs and tables, where it is possible to cook

1 production office for company management with telephone, international self-dial, room lockable with a key. Please, hand over the key of this room to the technical Director upon arrival.

1 big dressing room or place near stage and dressing rooms for costumes and wardrobe duties with sufficient power sources.

2 quickchanges, one on each side of the stage, equipped with standing mirrors and well lighted. Wardrobe racks would be helpful.

Please, have in standby minimum 3 metres tables for props on sidestage - area.

Upon arrival the local promotor should inform us about:

- which laundry is nearby the theatre
- if they come and pick up the laundry or if the laundry must be taken to the place
- if it is possible to clean the laundry in one day.

All dressing rooms must be lockable with a key (key to Technical Director upon arrival) and should be cleaned daily.

13. Houselights

The houselight must only be switched on / off on technical Director's or stagemanager's advice. Please, let us know, if the houselight can be dimmed.

14. Showers

From the beginning of the load-in until the end of the load out there should be warm water in the showers, the bathrooms clean and open. Please, hand out 40 towels to the technical director.

15. Nightliner

The nightliner will arrive in the night before the load-in. Please, provide a power source outside the house.

16. Firedepartment

We need stageright and stagelleft one fire-distinguisher next to stageentrance.

Please, inform house and the responsible departments (firepolice etc.) that during the show we will use butangas- torches with open flame (at the end of the 1. act).

Also cigarettes will be smoked.

Please, inform the authorities about that, and, if it is necessary, take care for eventuell necessary permits. If it is necessary, we will demonstrate the torches to the fire police.

17. Platforms

For the speakers we need 2 platforms 2m x 1m. Position will be cleared during the set-up.

22-10-92 11:46 ID 49 2241 381889

SHOW CONCEPT

SEITEN = 03

2

5. Loading ways

to approach the stage must be free of anything stored etc. If the loading way in your house (way from the trucks to stage) leads through staircases, lifts, small doors etc., please let us know and give us the dimensions.

6. Stage

We need a stage with the following minimum dimensions:

Width: 24 metres Depth: 13 metres

The height over stage should not be at any part of the stage under 8 metres.

On special stages (i.e. sportshalls) we need black side-masking. Stage front must be covered black, and all staircases must be well lighted.

At set-up begin stage must be free of anything stored or garbage. The stage must be even, that means, that holes etc. must be covered. Stage must be wet-cleaned on showdays about one hour before show start.

In theatres with pipes please take care that they are completely empty of curtains, lighting etc. at the beginning of the set-up.

7. Electrician

From the beginning of the set-up we do need a qualified electrician, who must be on at call the whole day over and at showtime. The electrician is only allowed to switch the power on or off after checking with the first lighting electrician

8. Power

At the stage - not more than 10m away we need:

**Lighting: 3x250 Amp. open clamps
Sound : 1 Source 3x63 Amp. CEE
Motors : 1 Source 3x63 Amp. CEE**

On the three followspot positions on high middle front-of-house position we need on each position one single source 220V/16 Amp.

On stage we need 5 single sources 220V/16Amps and 2 sources 220V/16Amps for projectors

9. Mixerplace

The mixers place will be at maximum distance of 30m to the stage, at minimum distance 15m in the middle of the house. The place should not be under a balcony. Please, give us a space of 7 metres x 3 metres.

10. Hanging points

In houses which do not have a sufficient number of pipes to hang our lighting- and soundsystem, decoration and curtains, we will fly a truss.

The truss weights 4 tons and is 13 metres x 10 metres.

We need, if possible, 8 hanging points for the rig, 1 point for cablepick and two hanging points for the front-of-house truss 8-10 metres in front of the stage. In addition we need 2 points for the videoscreen 8,5 metres from the front truss to the back of the stage. With 8 points for the truss weight capacity of 500kg of every point is okay.

- subject to be changed -

11. Orchestra

If there is no orchestra-pit in your house we need a marked off place with a railing (3,5 metres x 12 metres) in front of the stage.

For the orchestra we need: about 10 chairs and 2 barchairs

Please, have in standby near the orchestra-pit a platform with the measures 2 metre x 2 metre x 0,40m height for the musical director. The orchestra-pit must have a carpet on the floor

18. Recordings

It is absolutely forbidden to take any sound-, foto-, film- or videorecordings of the show. Please, take care, that the audience does not take any cameras etc. into the house. Please, put signs with an adequate text on it on the wall and advise your ushers to take care for that. Recordings / Interviews are subject of authorization and must be agreed to by production / company management at the latest 24 hours before showstart.

19. Security

From the beginning of the soundcheck on as well as shortly before, during the show and after the show there must be no unauthorized people in stage- and backstage area. If it is necessary, security guards have to be placed at the entrances. Validity have only **EVITA** passes, delivered by the Technical Director. These passes have to be given back to the Technical Director after the end of the load-out.

Access of the public only after the Technical Director / stagemanager agreed to it.

20. Announcements / Walky-talkies

Because production workes with radiomikes announcements via the soundsystem of the house or the use of walky-talkies is only allowed, if it is agreed to by the Technical Director / stagemanager.

21. Access to stage

The production technicians have from the beginning of the load-in until the end of the load-out unrestricted access to stage, technical rooms and grid.

Stage is only for the use of the **EVITA** production. During the whole performance time there will be no other performances in the house which can disturb **EVITA**.

22. Plans

It would be very helpful, if you send us plans with dimensions of your stage (groundplan / hanging plot etc.)

Subject to be changed

Please, send us back one copy of this technical rider with your comments and signature as soon as possible.

(place / date)

(signature)

PATTI SMITH
OLIVER RAY, TONY SHANAHAN, LENNY KAYE.
Scheda Tecnica

L'Ente fornirà:

n.1 Tavolino coperto da panno nero

n.5 sedie (senza braccioli)

n.1 leggio

n.5 sostegni per chitarra acustica + 6 cavi per chitarra

Cavi per microfoni sufficientemente lunghi (30 mt): Patti Smith si muove molto sul palco. Il cavo non deve essere avvolto intorno all'asta del microfono, ma già pronto per consentire il movimento sul palco.

Palcoscenico sgombro e pulito (Patti Smith spesso si esibisce scalza, ed è importante che il palco sia controllato subito prima dell'inizio del concerto).

Monitor e Sistema di amplificazione di qualità

IMPORTANTE! Una unità di riverbero dovrebbe essere collegata al sistema monitor, in modo da permettere i reverberi sulle voci.

Ingegneri del suono e delle luci competenti

n.6-8 wedge monitor di qualità con minimo 4 linee separate

n.4 aste per microfoni per voce con base rotonda

n.4 direct box

n.2 sure beta 58

La posizione della voce deve essere il più vicino possibile al proscenio (compatibilmente con il sistema di amplificazione), in modo da dare allo spettacolo un senso di intimità. E' un aspetto più importante dell'illuminazione.

Essendo essenzialmente uno spettacolo in acustica, l'artista potrebbe leggere delle poesie. Fornire per questo una luce diretta dall'alto che le permetta di leggere il libro alla sua sinistra. A causa dell'intimità dello spettacolo dovrebbero essere evitate luci in movimento o troppo forti. L'ideale sarebbe la classica illuminazione da teatro.

#1	Voce Patti	SHURE BETA 58A
#2	Voce Oliver	SHURE BETA 58A
#3	Voce Tony	SHURE BETA 58A
#4	Voce Lenny	SHURE BETA 58A
#5	Chitarra ac. Patti	D.I.*
#6	Chitarra ac. Oliver	D.I.*
#7	Chitarra ac. Lenny	D.I.*
#8	Chitarra ac.-Basso elettrico	D.I.*

Camerino

n.1 grande camerino pulito, vicino al palco e fornito di specchio, sedie, un tavolo e facili accessi al bagno. La sicurezza è molto importante.

Provvedere ad un addetto alla sicurezza che sorvegli l'ingresso del camerino dal momento in cui gli artisti arrivano fino alla loro partenza dal teatro.

30 minuti prima dell'arrivo degli artisti, fornire il camerino di:

- Acqua bollente (molto importante!)
- Caffè caldo
- Tè e tisane alle erbe

- Latte, panna, zucchero, limoni e cucchiari
- Tazze da caffè (non in plastica)
- Radici fresche di zenzero, tagliere e 1 coltello affilato
- Una copia dell'*Herald Tribune* o *Usa Today*
- 12 bottiglie di birra fresca (locale)
- 2 bottiglie di buon vino rosso
- 8 bicchieri da vino
- cavatappi
- posacenere
- 8 asciugamani scuri
- 20 bottiglie da mezzo litro di acqua naturale (non frizzante)

Per ogni postazione dei musicisti in palcoscenico, 2 bottiglie di acqua naturale e un asciugamano pulito, 15 minuti prima dell'inizio del concerto.

Fotografi

Tutti i fotografi, dietro debita approvazione, potranno fare fotografie dello spettacolo solo durante i primi tre brani, e senza flash.

Per nessun motivo verrà permessa la presenza di fotografi davanti a Pam Smith. Potranno fare scatti da un punto specifico del palcoscenico, precedentemente concordato. Per nessun motivo inoltre, sarà permessa la presenza di fotografi sul palcoscenico o nel backstage.

Potranno portare macchine fotografiche all'interno del luogo del concerto soltanto fotografi accreditati dalla stampa.

Per accettazione

TEATRO STABILE
del VENETO

CARLO
GOLDONI
diretto da
Giulio Bosetti

All'att.ne: Direttore Sig. RONCONI

FAX N. 055/2477969

Da: Emanuele CATTOZZO (Segr. Compagnia)

UNA DELLE ULTIME SERE DI CARNOVALE di C. Goldoni

ESIGENZE TECNICHE

CITTA': FIRENZE

TEATRO: LA PERGOLA

DATA: dal 8 ottobre 1996 al 20 ottobre 1996

- Mazzi di corde: n.150; Cantinelle: n. 50; Carico Elettrico: 70 Kw

- Scarico ore: 6.00 del 8 ottobre 1996 (si richiede n. 01 facchino)

Il teatro dovrà provvedere, ove fosse necessario, ai permessi di sosta e transito nel centro cittadino per arrivo e partenza del camion: Ditta PORCACCHIA - lunghezza mt. 12.00 - targa AG 631 PH mod. IVECO 120;

- Personale necessario per il montaggio:

N. 02 macchinisti alle ore 8.00 del 8 ottobre 1996

N. 02 elettricisti alle ore 8.00 del 8 ottobre 1996

Il montaggio proseguirà, probabilmente, anche il giorno 9 con orari che verranno definiti al momento dell'arrivo dei ns. tecnici.

- Personale necessario per lo smontaggio:

N. 02 macchinista alla fine dell'ultima rappresentazione;

N. 02 elettricista alla fine dell'ultima rappresentazione;

- Personale necessario per le rappresentazioni:

N. 02 serali

Per detto personale emetterete fattura a ns. carico.

In mancanza di personale fisso del Teatro, Vi preghiamo di contattare un Service in quanto NON ACCETTIAMO prestazioni occasionali.

- Durante il primo atto dello spettacolo verranno accese n. 01 fiammifero e n. 01 pipa

- Palcoscenico, graticcia, corridoi, porte per lo scarico devono essere puliti e liberi da ogni cosa che possa impedire lo scarico, il montaggio e i cambi di scena durante lo spettacolo;

- E' opportuno che il teatro sia riscaldato a partire dal momento del montaggio con particolare attenzione da 5 ore prima dello spettacolo;

- La durata dello spettacolo è di 2 ore e 30 minuti ca. con intervallo.

LA FURA DELS BAUS « OMBRA »

TECHNICAL CONDITIONS

Theatre characteristics

- Closed theatre.
- Stage size: see the plan and the section of the Teatro Olimpico.
- Kind of access: clear and direct to the street.
- Heating system in place in case of need, due to climatic conditions.
- the theatre must expect the levelling of the stage's floor inclination, in case it is higher than 2%.

Electrical requirements for lighting, sound, image and set (tomcat).

Two independent electrical connections (lighting/set, image/sound) with separate protection (magnetothermic box and suitable differential) and ground take.

Average consumption:

100 kw lighting/set/sound/etc..

Electric connection system:

Lighting/set: 380 v. neutral triphase, magnetothermic protection and 300 miliamperes sensibility differential and ground take.

Sound/Image: 380 v. neutral triphase and ground take.

Lighting requirements.

The presenter will provide the following items for illumination:

- N. 23 PROFILES 1000 W ROBERT JULIAT OR NIETH AMER.
- N. 24 PC's 1000 W.
- N. 9 PROFILES STRAND 19° - 32° OF 2000 W (8 WITH PORTAGOBOS AND 1 WITH IRIS).
- 1 COMPUTERIZED TABLE WITH 50 ADJUSTMENT CHANNELS (THREE FOR TRASFORMERS) WITH 120 PATCH-MEMORIES.

Stage requirements.

- Electrical connections in the stage should be provided..
- The stage floor must allow fixing some set elements on it.

If required because of safety measures, possibility of fixing some set elements to the flies or to replaced structure.

General requirements.

Three control points to place light video and sound technicians will be required. If the

Catering

The Theatre will provide La Fura dels Baus daily with 3 boxes water of 35 bottles of 0,33 litres each, during the assembly and performing days.

Soundries

Legal permits: granting of all needed permits for the performance of the play in the theatre.

The Theatre must inform the audience that it is forbidden to take pictures with or without flash as well as video recording.

The Organisation will organise for a laundry service to collect and deliver all clothing according to the need defined by the Artist.

All personnel and equipment must be available to the Company from the moment of the technical personnel arrival to the theatre.

The conditions might be varied if the theatre does not fulfil all specified requirements.

The public capacity will be determine by the theatre capacity..

All personnel required for the correct functioning of the theatre as well as the security measures needed will be a responsibility of the contracting organisation.

All the set elements and equipments carried by the company must be in according with the Italian safety and security rules.

The Company will attend to the performance's subtitles providing the translation and the technical equipments for the projection.

CORSO DI FORMAZIONE PROFESSIONALE PER AMMINISTRATORI E

ORGANIZZATORI TEATRALI (diretto da Fulvio Fo)

1

ASSETTO E STRUTTURA DEL PALCOSCENICO (a cura di Antonino Scafidi Ponti- all. I corso)

Breve excursus storico

Mentre nell'età classica l'azione drammatica si svolge in un primo tempo nell'orchestra per portarsi poi in età ellenistica sul logheion, o proscenio, solo con il medio evo agli attori viene riservata una pedana costruita in legno, sui sagrati o nelle piazze.

Il palcoscenico, sulle prime assai sommario e rudimentale, si andò complicando sotto lo sti-

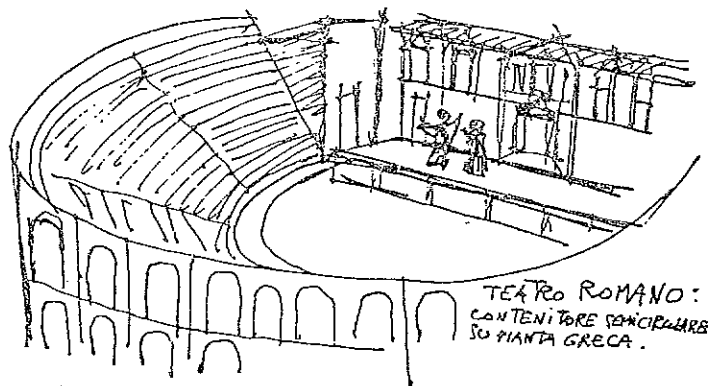
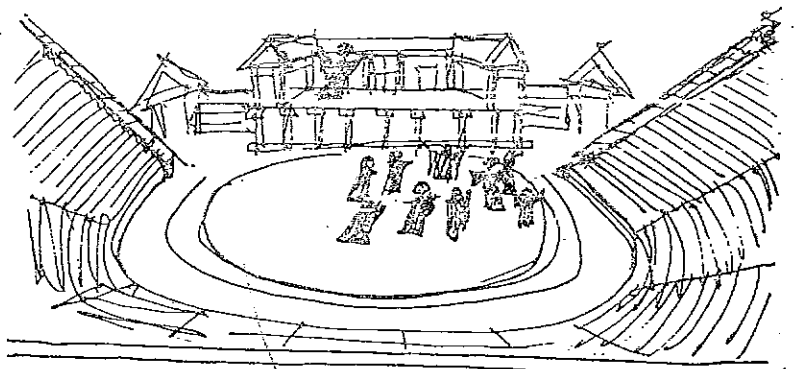
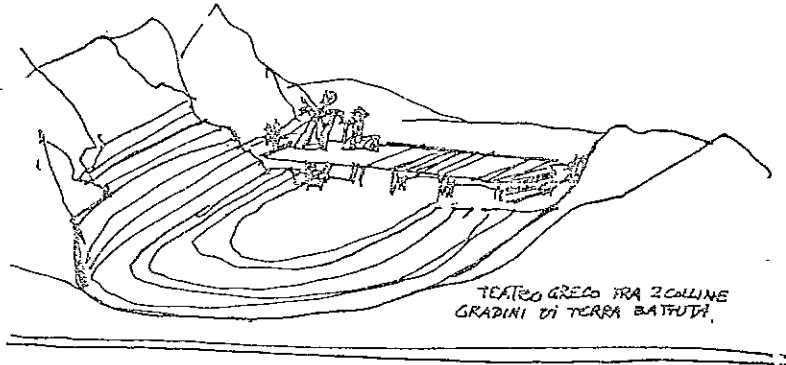
molo delle esigenze spettacolari della drammaturgia sacra, sviluppandosi sia in altezza, per la rappresentazione simultanea del paradiso, inferno e purgatorio, sia più frequentemente in lunghezza, per ospitare contemporaneamente lungo il perimetro

della piazza medievale i vari luoghi dell'azione.

Nel Rinascimento, quando il teatro cessò di essere una costruzione provvisoria e si avviò a diventare edificio stabile o semistabile, il palcoscenico si precisò in tre

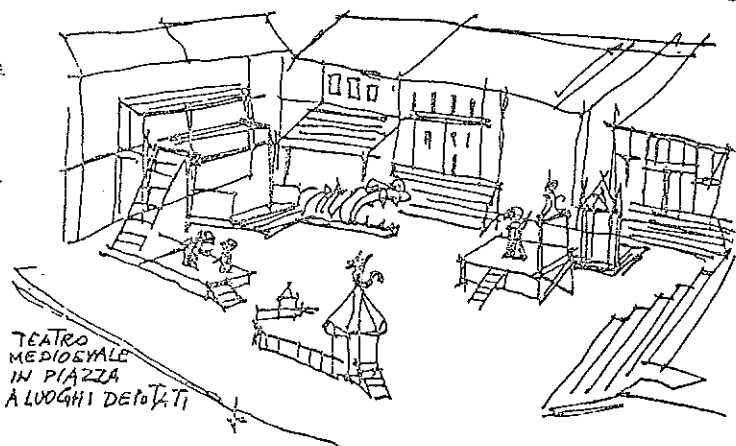
modelli ben distinti: il palcoscenico a scena immutabile, interamente costruito in muratura, di ispirazione classica (Palladio)-

la scena elisabettiana, pedana in legno circondata dal pubblico da tre lati e di diretta derivazione medievale; e infine la scena provvisoria ideata dal Serlio in cui il luogo dell'azione scenica, unito alla platea da due scalette, si divideva in un proscenio, riservato agli attori,



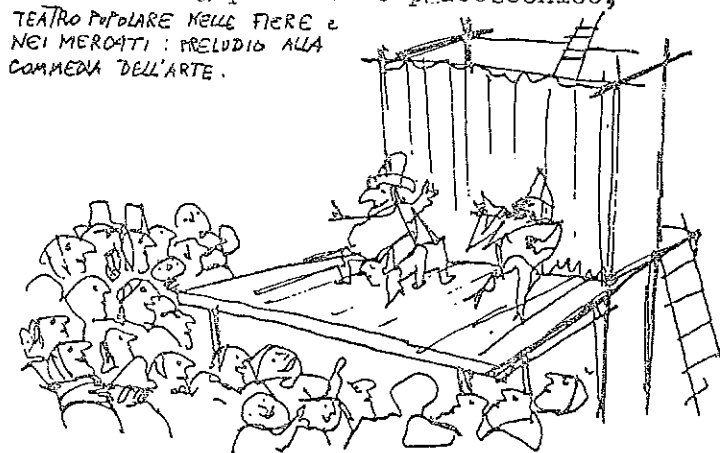
e in una scena prospettica delimitata da due quinte fisse.

Dalla scena del Serlio derivò nei secoli successivi il palcoscenico all'italiana, in cui il settore destinato all'azione scenica era decisamente separato dal pubblico da un arcoscenico, che lo delimitava come in un quadro.



TEATRO
MEDIOEVALE
IN PIAZZA
A LUOGHI DETRATTI

L'avvento del naturalismo e la pretesa di ricostruire sul palcoscenico l'illusione della realtà, esasperò nell'Ottocento la divisione tra pubblico e palcoscenico, eliminando il proscenio, trasformando il sipario in un'invalicabile "quarta parete" delimitata dalla cornice dell'arcoscenico, e collocando al di là di questo o sulla stessa linea del sipario anche le sorgenti luminose, a sottolineare l'indipendenza della azione scenica dalla presenza del pubblico.



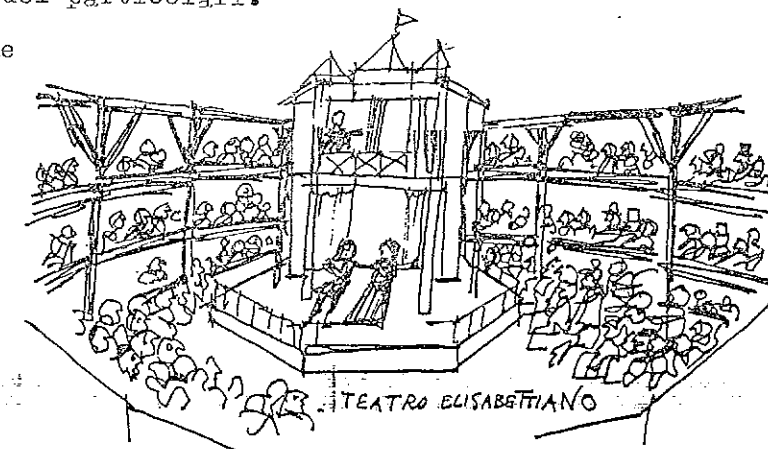
TEATRO POPOLARE NELLE FIERE e
NEI MERCATI: PRELUDIO ALLA
COMEDIA DELL'ARTE.

Nel Novecento, sotto l'influsso di nuove teorie e di una drammaturgia svincolata dalle premesse del naturalismo, il palcoscenico si liberò dagli stretti limiti della scena all'italiana, riacquistò il proscenio, utilizzò pedane di ispirazione elisabettiana, in un tentativo di ricostruzione dell'unità sala-palcoscenico. Attualmente la forma più consueta di palcoscenico ricalca ancora il palcoscenico ottocentesco, peraltro con molto minore intransigenza nella soluzione dei particolari.



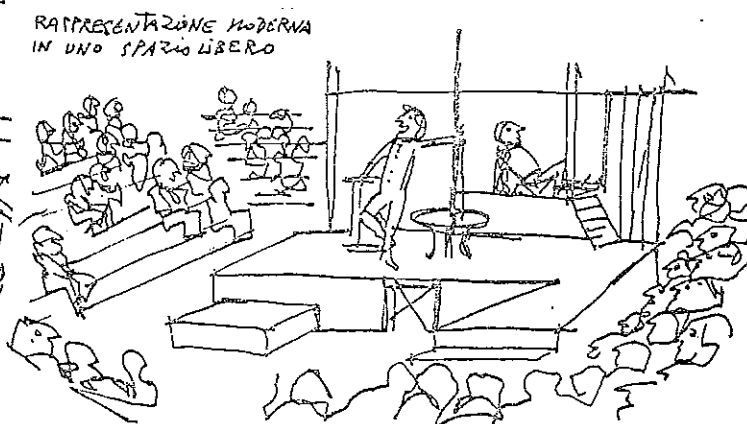
LA COMEDIA DELL'ARTE: SCENA DIPINTA SU PALCOSCUENICO

Lo stesso palcoscenico brechtiano, che pur si propone la distruzione della illusione scenica naturalistica e la ricostruzione dell'unità sala-palcoscenico, è perfettamente ricavabile dal palcoscenico tradizionale grazie a taluni accorgi-



TEATRO ELISABETTIANO

menti, quali l'adozione di un sipario di altezza ridotta, che nasconde solo la parte inferiore della scena, lo spostamento da una parte delle fonti luminose alle spalle del pubblico, e un libero uso del proscenio.



OOOOOOOO

Un teatro si suddivide in tre parti:

- 1) Servizi : sala per la direzione, per i servizi tecnici, per l'amministrazione, camerini (per singoli attori e per le comparse) sartoria, attrezzeria, bar, guardaroba, ecc.
- 2) Sala : platea, palchi, gallerie, loggione.
- 3) Palcoscenico : piano scenico, fossa d'orchestra, cabina elettrica, locali adiacenti per lo scarico del materiale e delle scene.

Il palcoscenico (visione d'insieme)

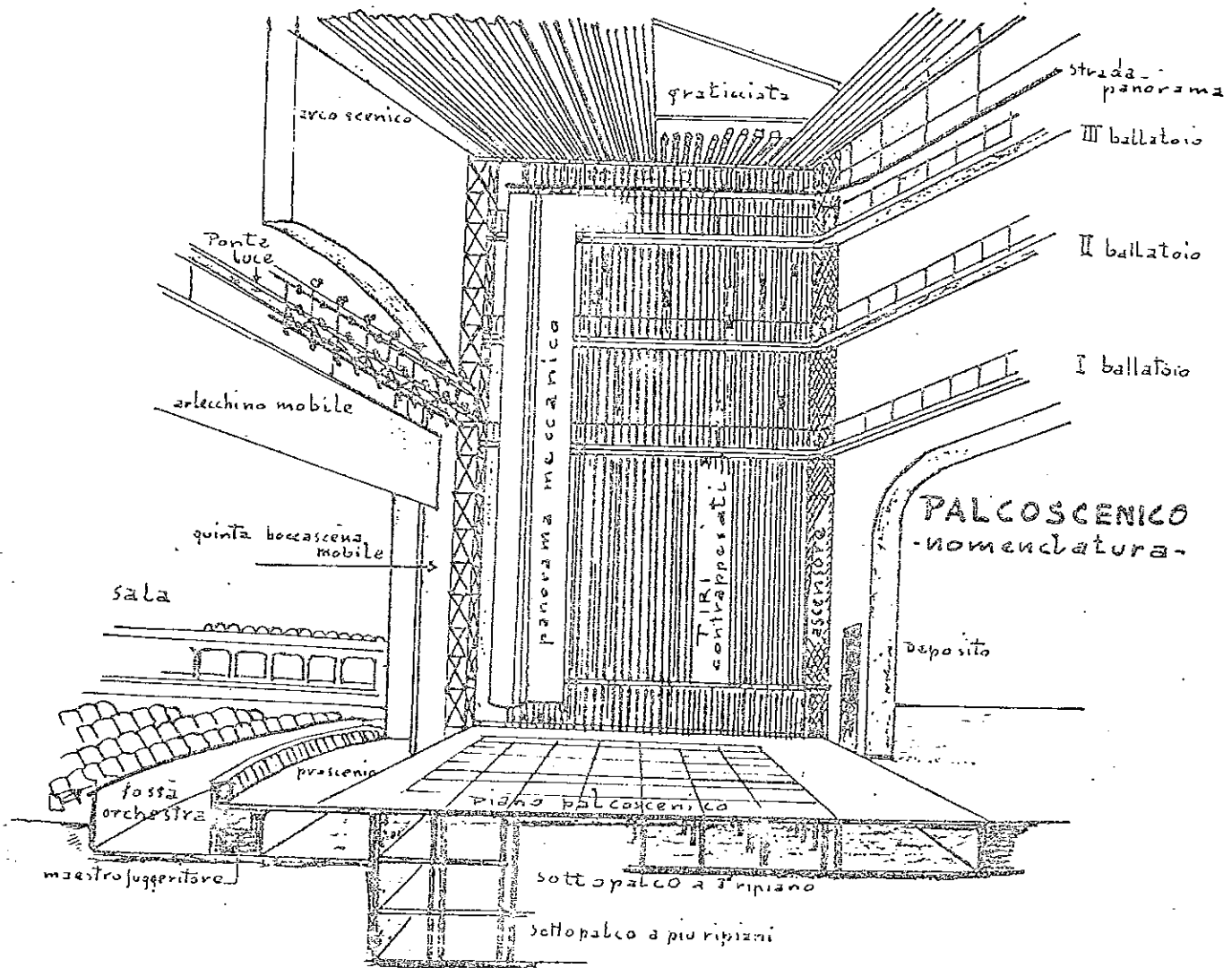
E' una piattaforma fissa o mobile su cui si svolge lo spettacolo.

Il palcoscenico è limitato ai lati dai muri perimetrali, in basso dal pavimento detto piano scenico, in alto dalla soffitta e, frontalmente dal boccascena, il quale può avere un arco scenico, che ne inquadra la parte superiore.

Lo spazio così inquadrato si chiama bocca d'opera.

La parte anteriore, sporgente fra l'arco scenico e l'orchestra, prende nome di proscenio. La cornice architettonica, comprendente il proscenio e l'arco scenico è il prospetto scenico. Il sipario, infine, separa il palcoscenico dal pubblico.

Il palcoscenico è costituito da parti fisse, semifisse e mobili.



Esse sono: il retropalco, spazio oltre il fondale

il retroscena, spazio rimasto libero per il passaggio di attori e tecnici

il sottopalco, vano sottostante al palcoscenico, intersecato da passerelle

che permettono sempre di ispezionare i meccanismi del piano scenico (botole, montacarichi, guide, girevoli ecc.)

Nei teatri moderni è anche sede di impianti elettrici e idraulici.

Costituiscono ancora elementi del palcoscenico: i ballatoi, balconate lungo i muri perimetrali a uno o più piani (sono muniti di ponti e servono per il disbrigo delle manovre in scena oltre che per rendere praticabile tutta la soffitta).

la soffitta, o graticcia, è la parte superiore del palcoscenico; simile ad una griglia, intersecata da destra e da sinistra e dal fondo in avanti da travi portanti e da listelli; qui vengono fatte salire le scene che non si adoperano fra

un atto e l'altro; è inoltre la sede di parte degli apparecchi di illuminazione. La soffitta è celata agli occhi del pubblico dal plafone (telaio di legno, carta, stoffa, che fa da soffitto), dai cieletti o soffitti (striscie di carta o stoffa dipinta che chiudono in alto le scene), dalle arie o cieli (elementi in tela so- spesi alla soffitta tra un elemento e l'altro).

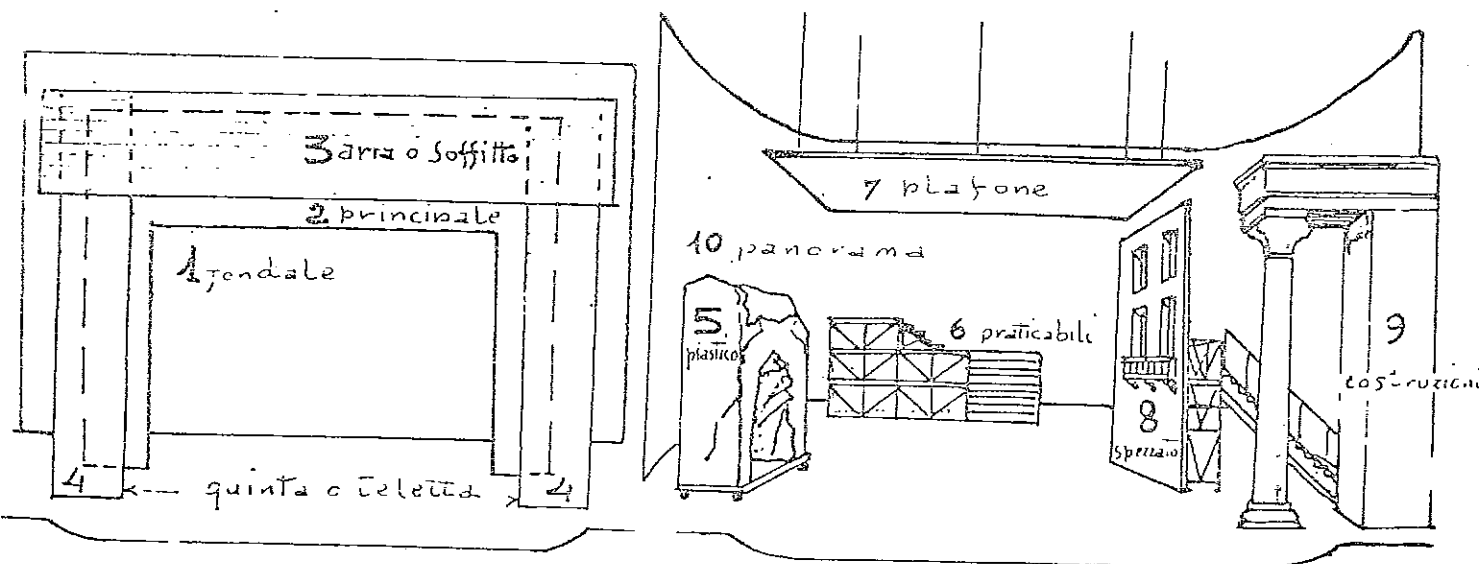
Il piano scenico risale dal proscenio ai muri perimetrali con una pendenza graduale - declivio - che va mediamente da 0 a 4 cm per metro, a seconda delle dimensioni del palcoscenico. Il declivio era adottato un tempo per ragioni di prospettiva, oggi di visibilità, quantunque nei teatri moderni si tenda ad abolirlo. Nei secoli scorsi sul piano scenico era indicata una dislocazione fissa - piantazione - di alcuni elementi (guide, quinte, ecc.). Oggi questi elementi sono mobili e vengono fissati secondo le esigenze dello spettacolo.

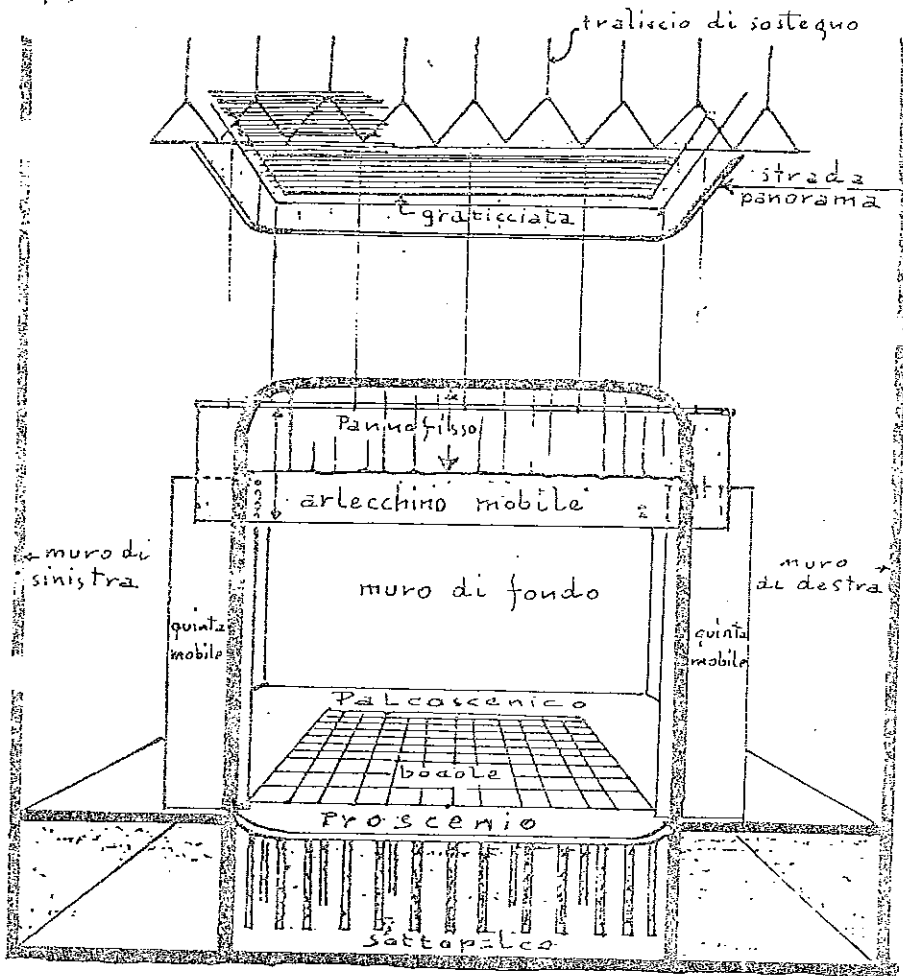
Le guide si possono trovare anche nel retropalco, nel sottopalco e un tempo anche in soffitta (soprattutto nel teatro inglese).

Sempre sul piano scenico sono installati girevoli (piattaforme circolari mobili) e praticabili.

Altri elementi scenici del palcoscenico sono le quinte (elementi rettangolari verticali, un tempo laterali e simmetriche) i fianchi (parti laterali di un ambiente interno) gli spezzati (parti laterali di un ambiente esterno) le rive e rivette (spezzati di tipo più basso, per rappresentare muretti ecc.) i principali (tipi di fondali chiusi in alto).

L'insieme delle corde e funi usate in palcoscenico è detto cordame.





PALCOSCENICO

da B.Mello-Trattato di scenotecnica

" Del teatro la parte più interessante e complessa è data dal palcoscenico con le sue attrezzature e impianti tecnici. IL palcoscenico deve essere più grande della sala (proporzioni ideali) tre volte la larghezza della sala (due o tre volte la profondità). E' chiuso da muri laterali che danno su strade o altri locali di deposito. La quarta parete ha una grande aper-

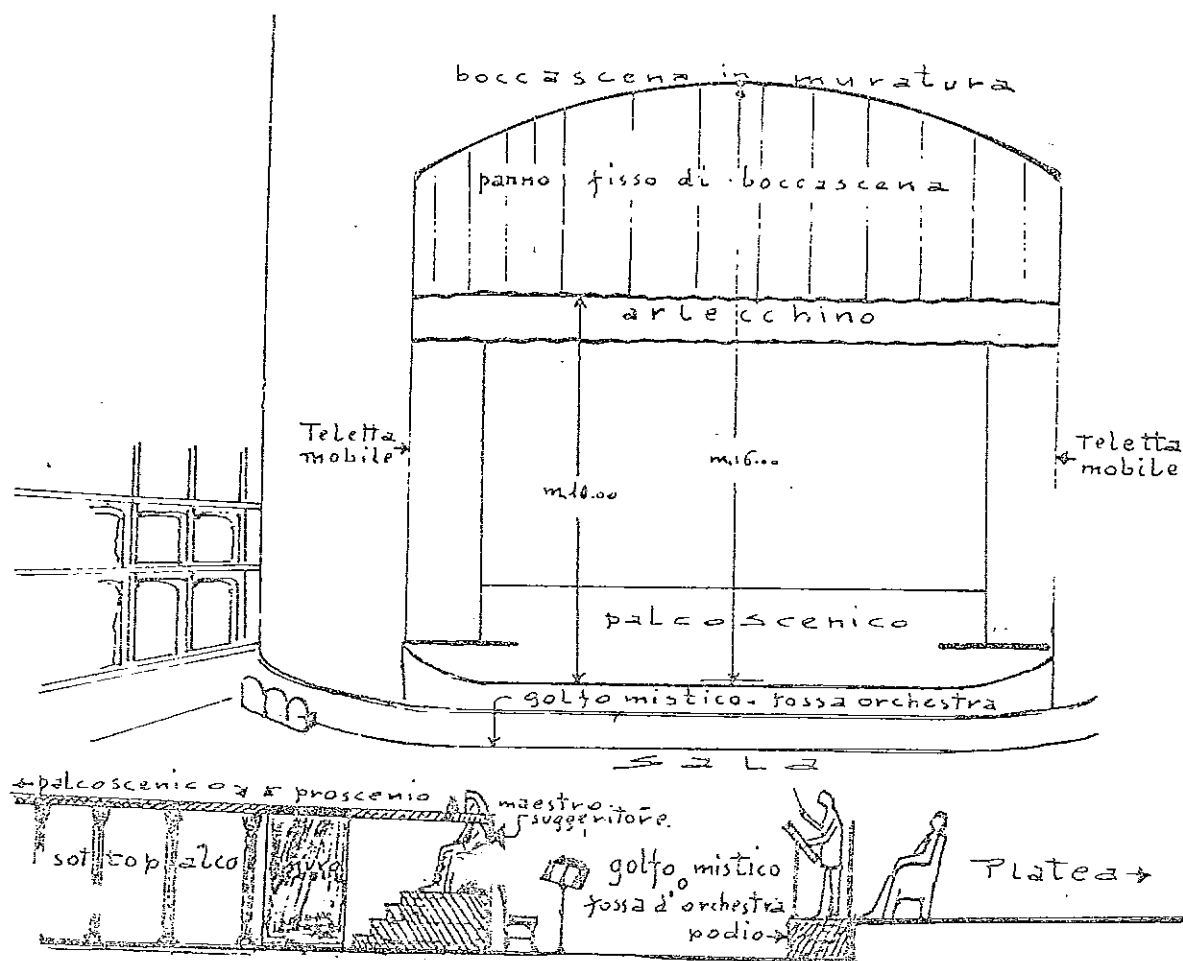
tura (la sola ammessa nel muro tagliafuoco) detta boccascena. Nei teatri moderni altri saloni contornano il palcoscenico, sia per preparare le scene (palcoscenico meccanico) che per deposito materiale (benchè ciò sia vietato dalle norme tecniche. Vi è la consuetudine di dare ai muri di sinistra e destra il nome della località vicina: es. il Comunale di Firenze - Sinistra Cascine- Destra Firenze- La Scala di Milano - Sinistra Corte - Destra Strada.

Il boccascena fisso in muratura varia secondo le dimensioni del teatro.

Dimensioni medie : per la prosa- da 8m di larghezza per 6 di Altezza a 12 per 10 per la lirica - da 12 di larghezza a 10 di altezza fino a 18 per 16 (Comunale di Firenze).

Un pannello di velluto (boccascena fisso) incornicia la parte superiore del boccascena.

Il proscenio è leggermente in curva e il bordo esterno era occupato dalla ribalta elettrica per le luci e dalla buca per il suggeritore.



E' il luogo dov'è collocata l'orchestra nel Festspielhaus di Bayreuth, il famoso teatro wagneriano. Situato tra il proscenio e la platea, il golfo mistico, è impostato rispetto a quest'ultima, su un livello più basso, semicoperto da un prolungamento del proscenio, che nasconde al pubblico la vista dell'orchestra.

Tale disposizione risponde a due ordini di esigenze proprie del teatro musicale wagneriano. le une di natura estetica e psicologica, le altre di natura tecnica, più precisamente acustica.

Lo stesso Wagner lo afferma in un suo scritto del 1873. Quello spazio invisibile da lui definito "abisso mistico" ha il compito di separare "la realtà dalla idealità". Questa definizione appare chiara se si tiene presente il carattere para-religioso e sacrale cui sono improntate la concezione drammatica e drammaturgica e quella esecutiva del teatro wagneriano. Perfettamente adeguata a tale carattere è l'aura misteriosa e rituale da cui è avvolta la musica mentre s'innalza da

quell'occulta fonte di suoni "simile ai vapori che sotto il seggio della Pizia, sorgevano dal sacro grembo di gaia".

Il secondo ordine di esigenze discende sia dalla particolare architettura del Festspielhaus, sia dall'estensione del volume sonoro dell'orchestra wagneriana, che grazie alla sua collocazione consegue una più compatta fusione con le voci e quel proporzionato equilibrio che consente la percettibilità della parola cantata.

Il golfo mistico rappresenta dunque una soluzione architettonico-musicale legata funzionalmente all'esecuzione delle opere wagneriane.

BOCCASCENA MOBILE

Il boccascena mobile è composto di tre pezzi (arleccchino e laterali). quinte, telai o torrette metalliche. Parti laterali.

I Quinta comandata a mano

II Telaio (quinta armata): è fermato da due guide (terra e alto)

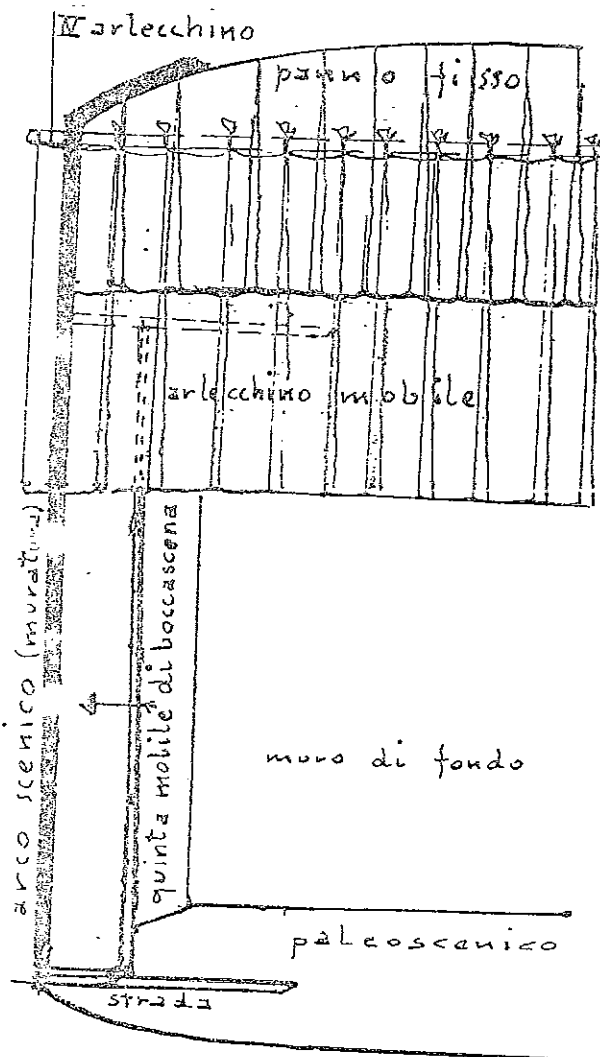
III Torrette metalliche: con bracci per riflettori, scorrono su doppia strada metallica

IV Arlecchino: può essere un telaio foderato ma generalmente è di velluto drappeggiato.

Fermato da uno stangone a mezzo di nastri, viene posto davanti ai pezzi laterali (I-II-III)

E' più lungo del boccascena in muratura.

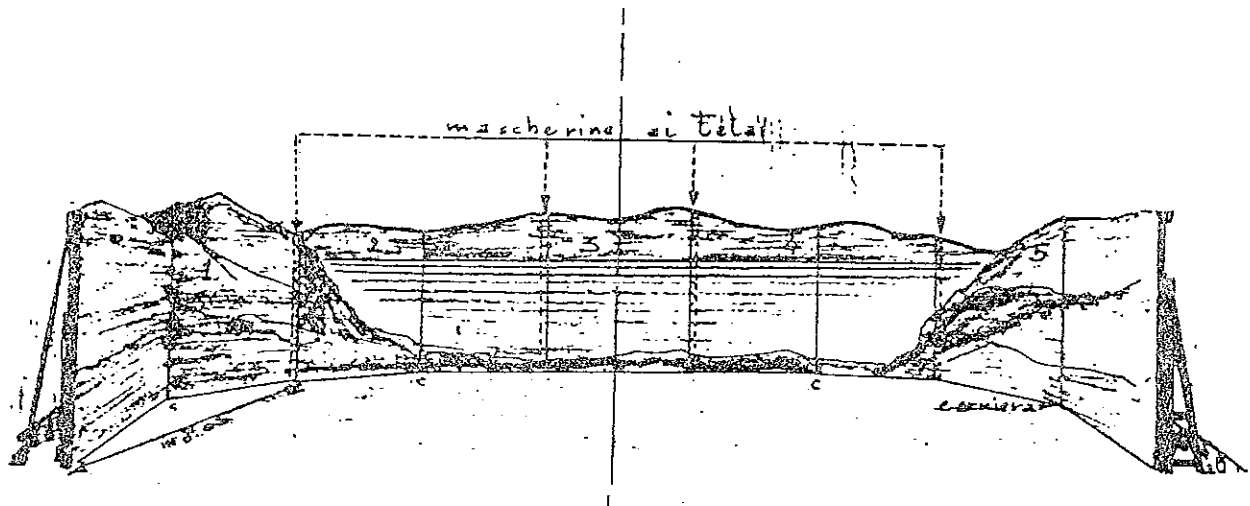
Serve per traguardare la scena ed è mobile per potersi adattare a qualsiasi misura in altezza.



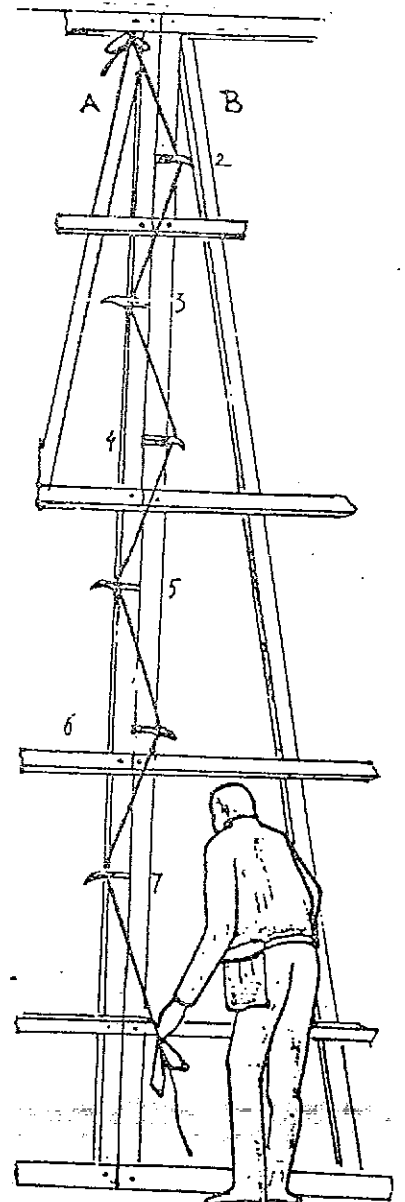
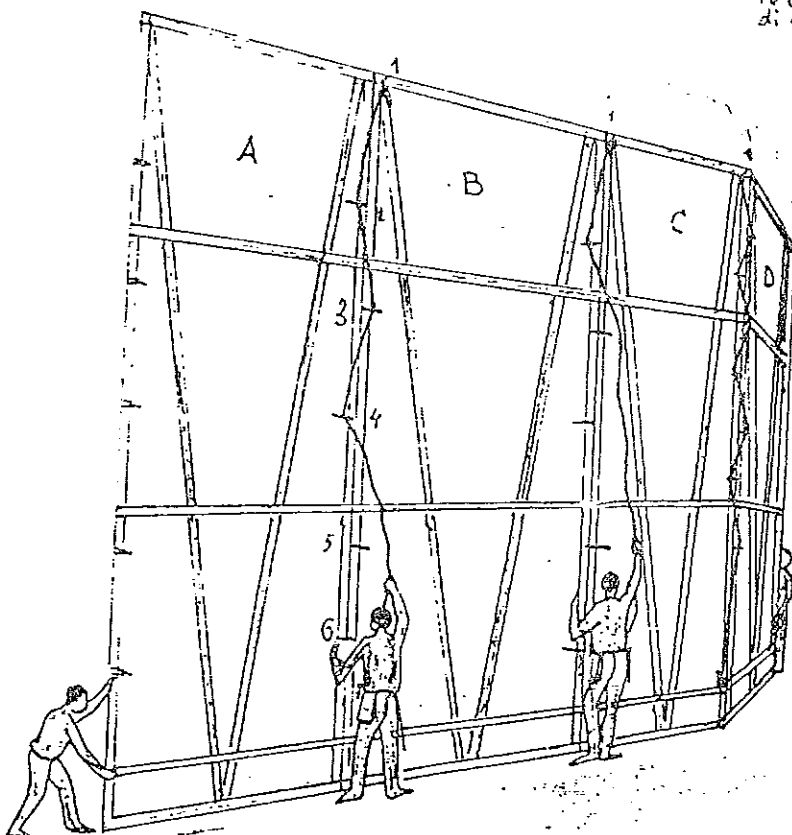
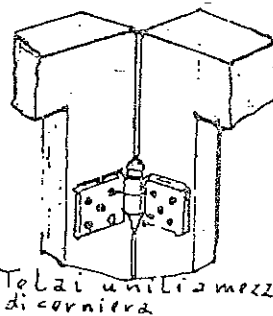
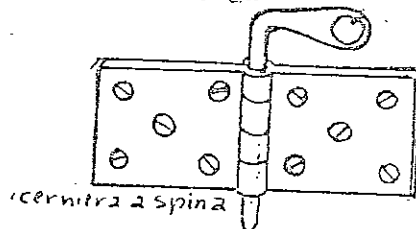
Riva.

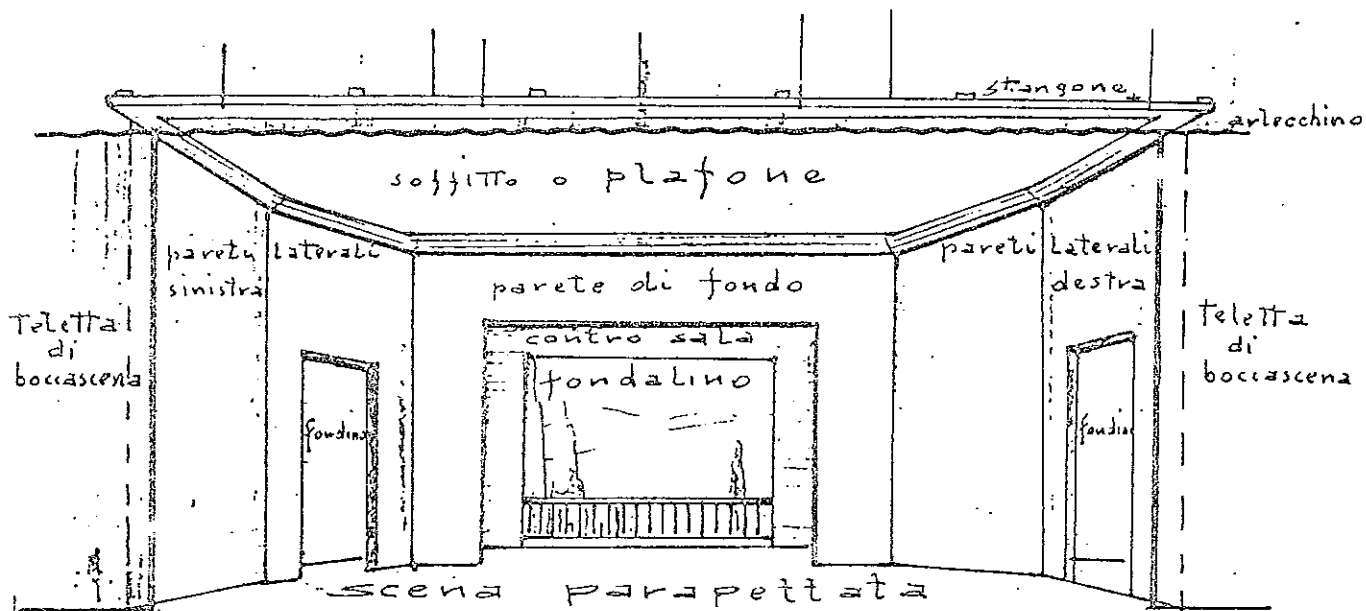
E' una tela dipinta, posta in senso orizzontale, che attraversa il palcoscenico, seguendo il panorama.

Comunemente è armata su telai e divisa in settori e serve per mascherare la linea terminale del panorama.



Come si uniscono i telai

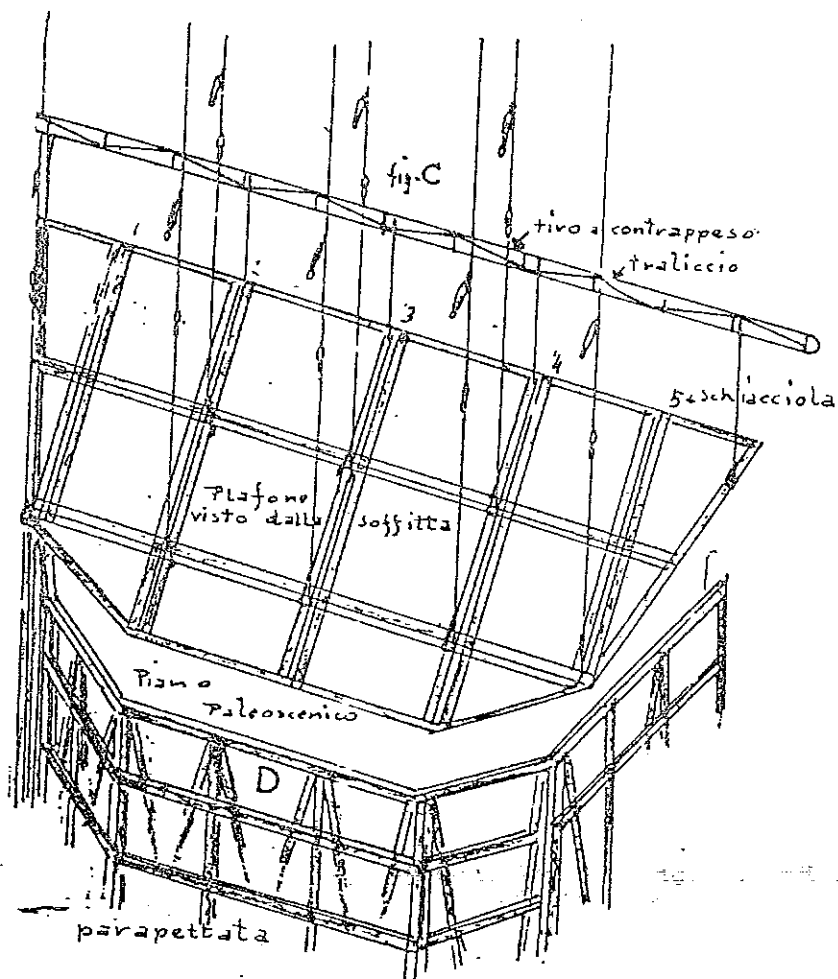




Scena parapettata

La scena parapettata è una scena di interno completamente chiusa sui tre lati.

Se l'altezza del palcoscenico lo consente, la scena viene chiusa nella parte superiore da un plafone; in caso contrario si ricorre ad arie o mantovane.

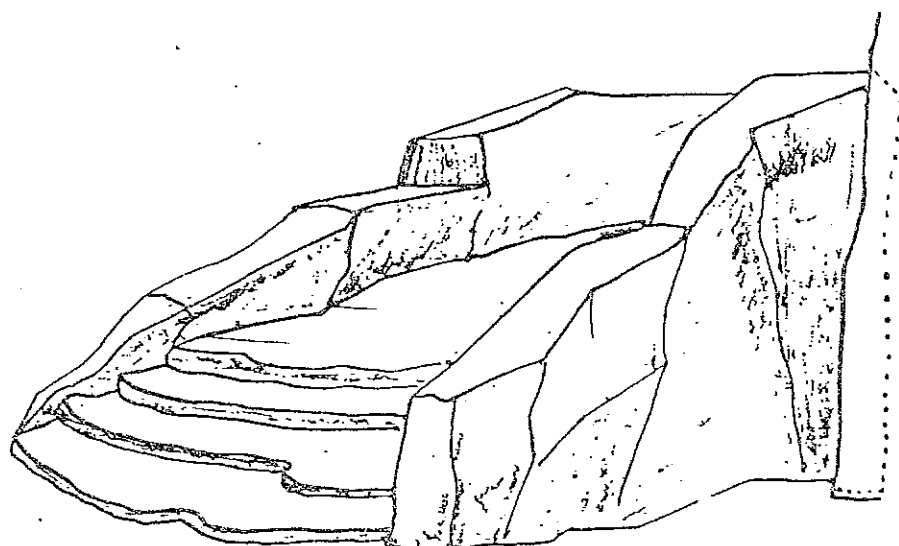
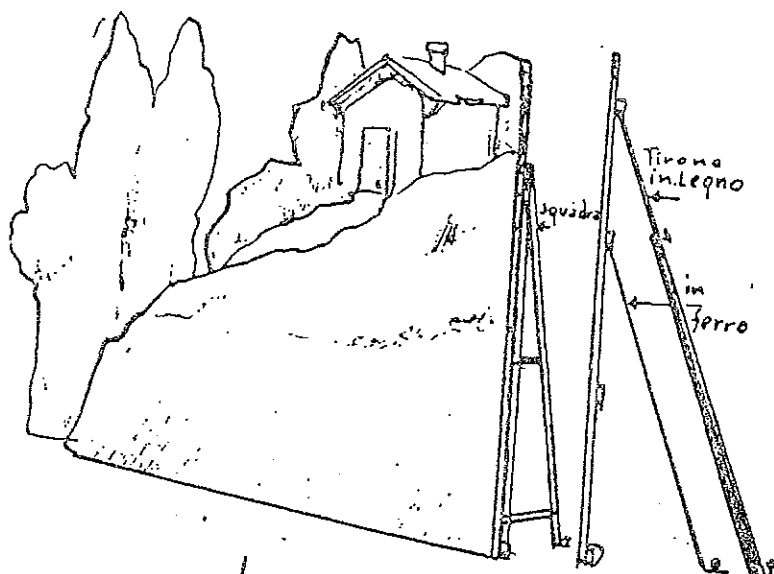


Plafone

È un telaio di qualsiasi forma, dimensione, decorazione, il quale abbia funzione di soffitto.

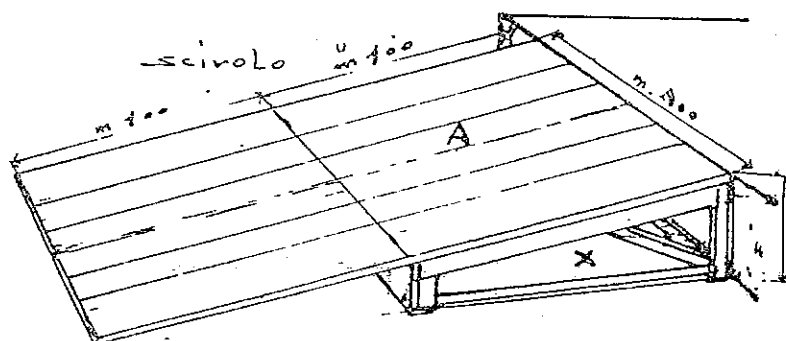
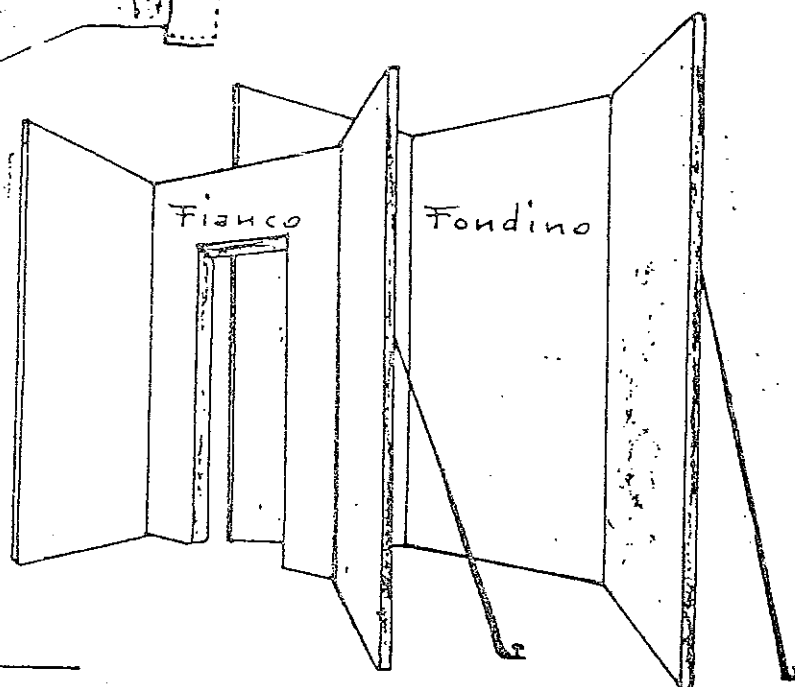
Altri elementi ci limiteremo
ad osservarli nelle figure.

Spezzato armato

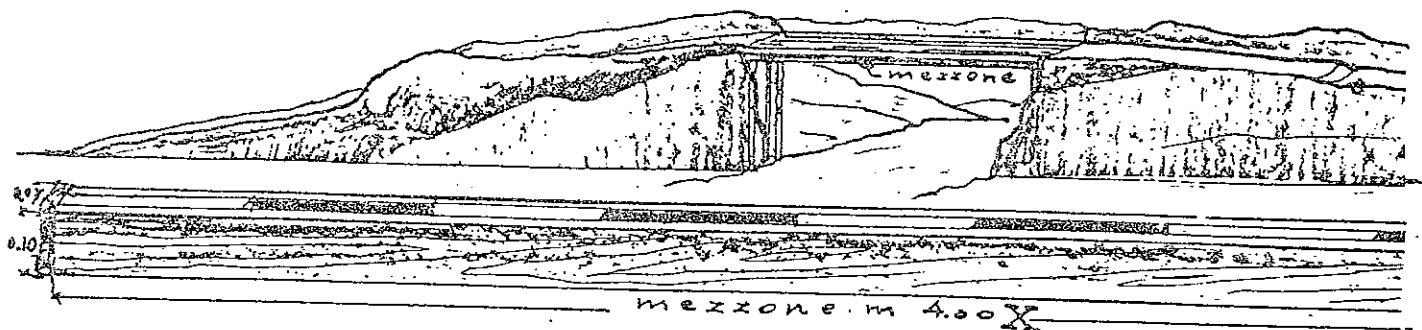


Spezzato plastico
E' quasi sempre praticabile

Fondino
La sua funzione è quella
di trapiandare le apertu-
re delle scene (porte,
finestre, ecc.).



Scivolo

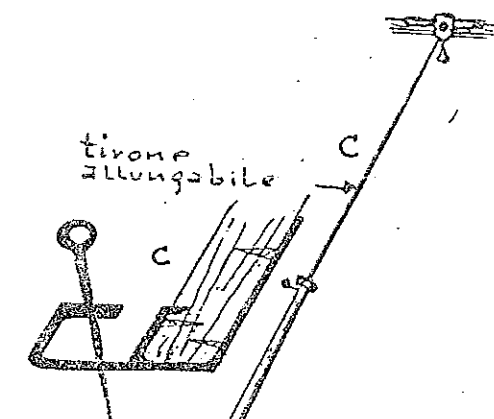
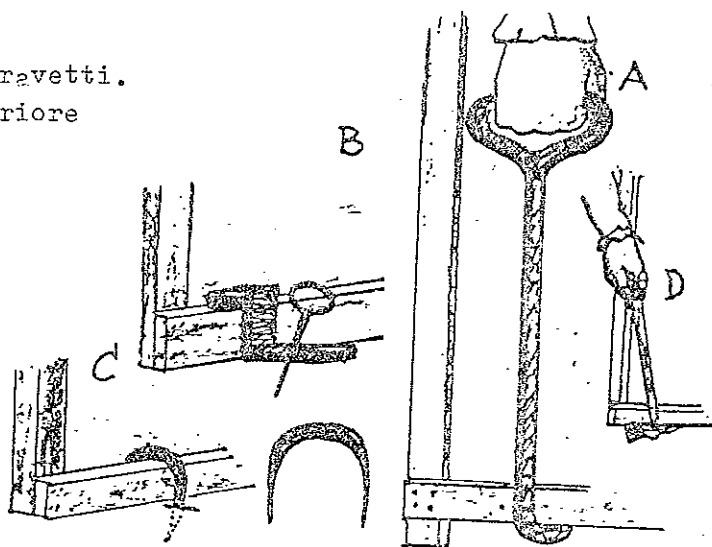


Mezzone

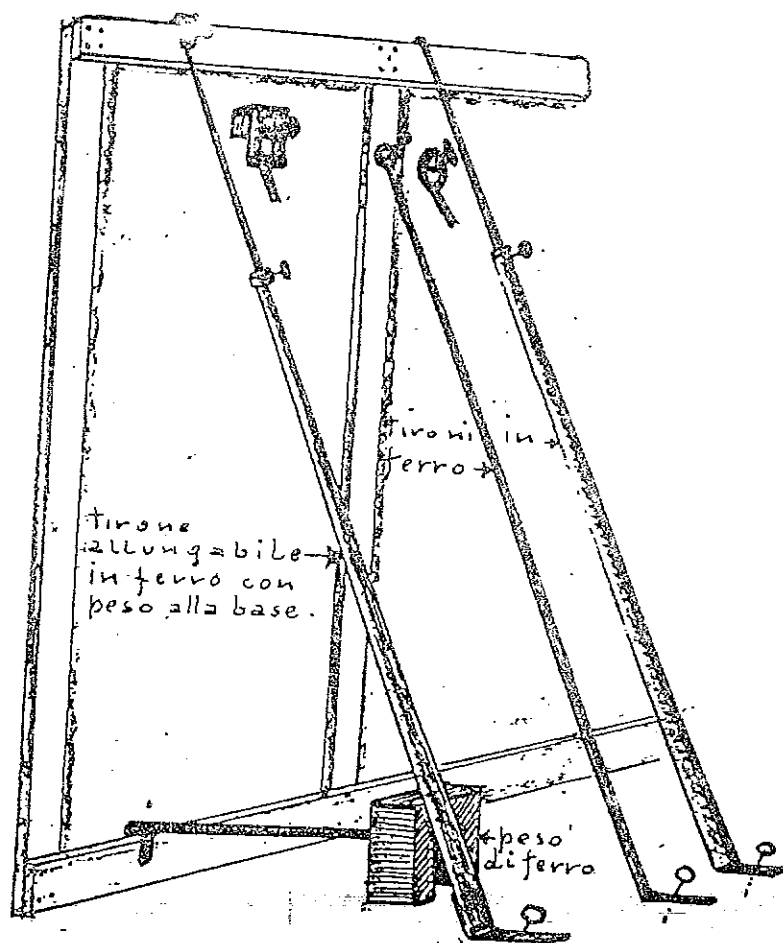
Traliccio in legno formato da due travetti.
Serve per ottenere un'apertura superiore
ai 2 metri.

Maniglie in ferro
Servono per il trasporto
dei pezzi pesanti.

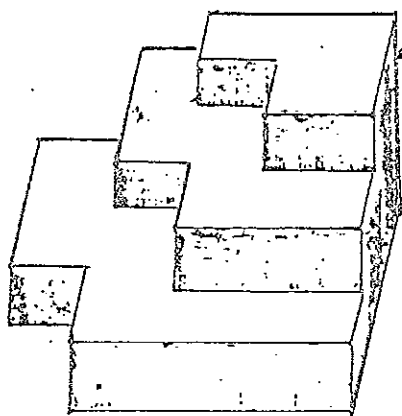
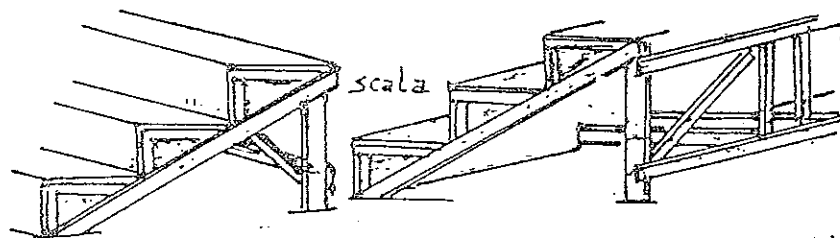
Chiapperine
Per fermare a terra gli
spezzati.



Tironi
Aste di ferro o di
legno, con un foro o
un gancio sulla parte
alta per fissarle alla
continella dello spezza-
to e un foro al piede per
fermarle a terra.



Scale



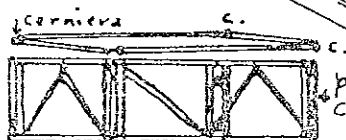
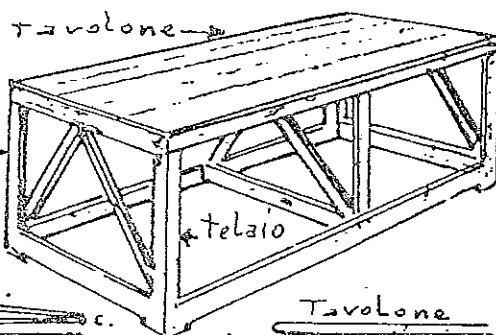
quartabono
ad angolo

Quartabono

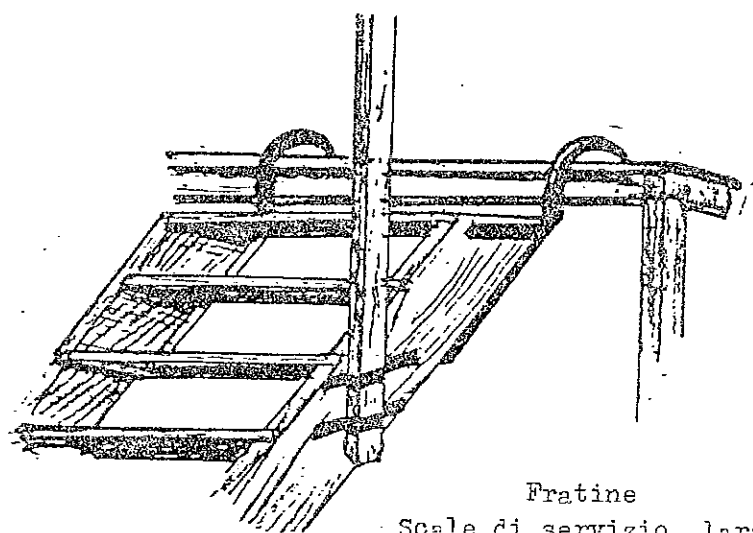
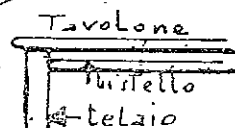
Gradini ad angolo retto che servono a raccordare le scale.

Praticabile

praticabile
aperto
m 100 x m 200

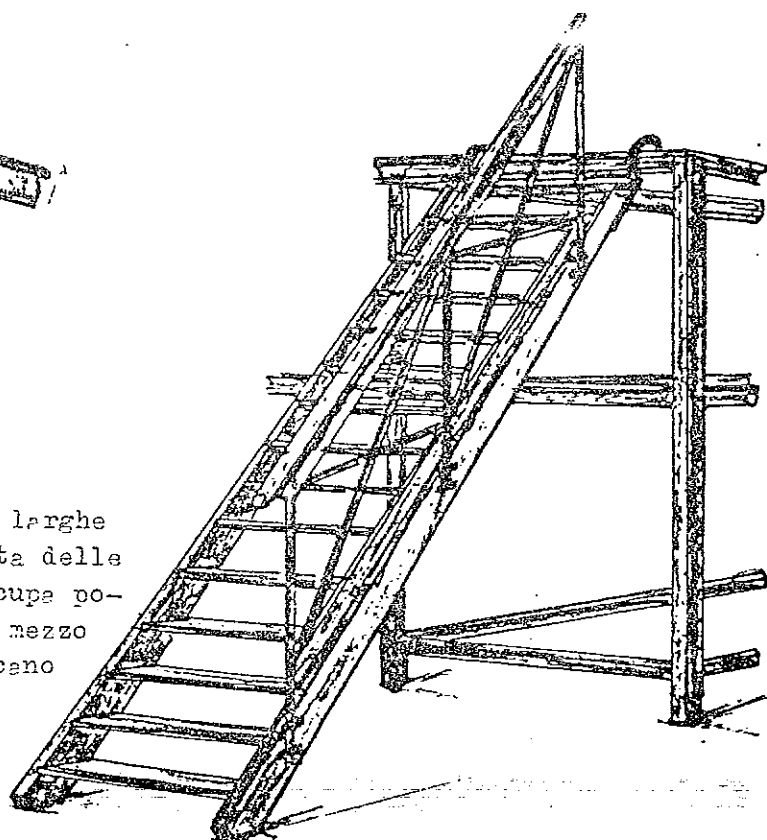


praticabile
chiuso



Fratine

Scale di servizio, larghe cm 70, con pedata più corta delle scale normali e alzata più alta. Occupa poco spazio in profondità. Si fissa a mezzo di due ganci di ferro che si conficcano nel praticabile.

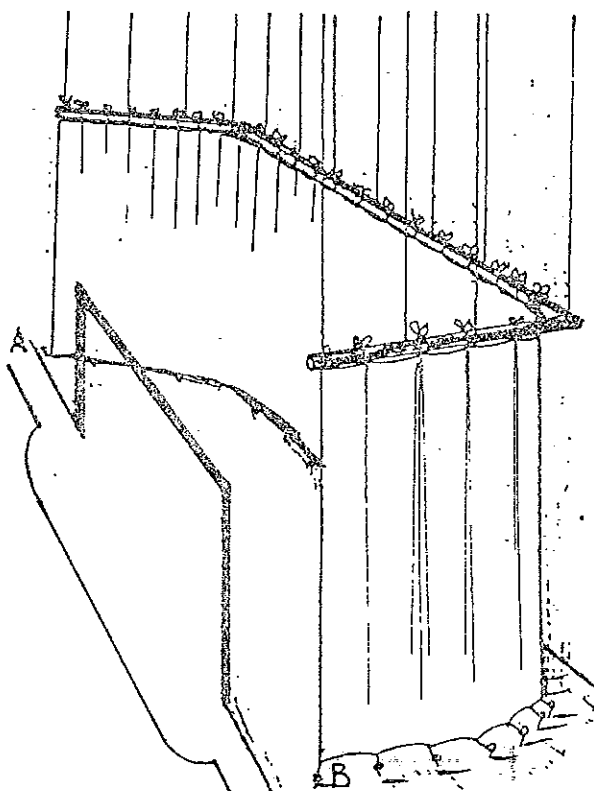
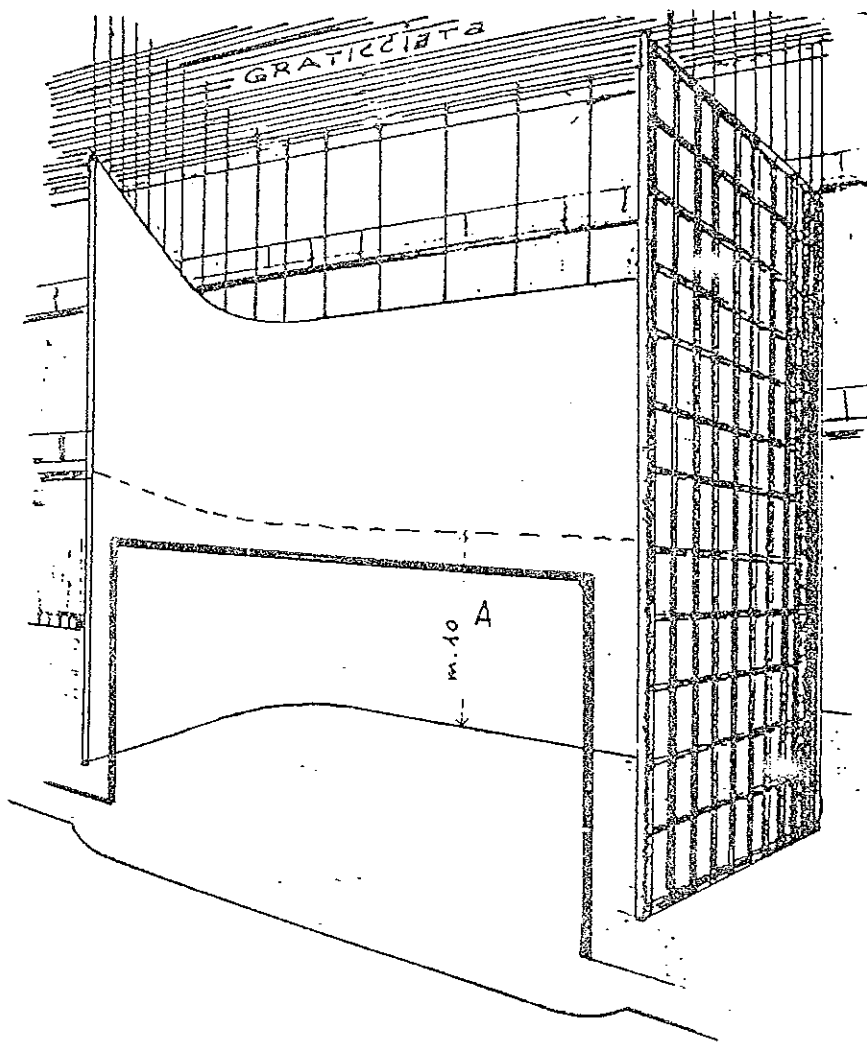


Panorama

E' un fondalone dipinto
fisso o mobile oppure un
fondale monocromo curvi-
lineo destinato in genere
a fingere il cielo.

Panorama rigido

Può essere di compensato,
masonite, faesite, ecc.,
Richiede una soffitta mol-
to alta, dovendo per i
cambiamenti alzarsi dal
piano scenico fino a 10 m
per permettere ai macchi-
nisti i cambiamenti con i
pezzi armati.



Panorama di uso comune

E' entrato a far parte della dota-
zione dei teatri e del corredo del-
le compagnie; in tinta neutra e
con andamento curvilineo, è usato
soprattutto per fondi cielo (pano-
rama-ciello).

SIPARIO

Cortina di stoffa che separa la sala teatrale dal palcoscenico, assolvendo a due ordini di funzioni, una pratica e una psicologico-illusoria.

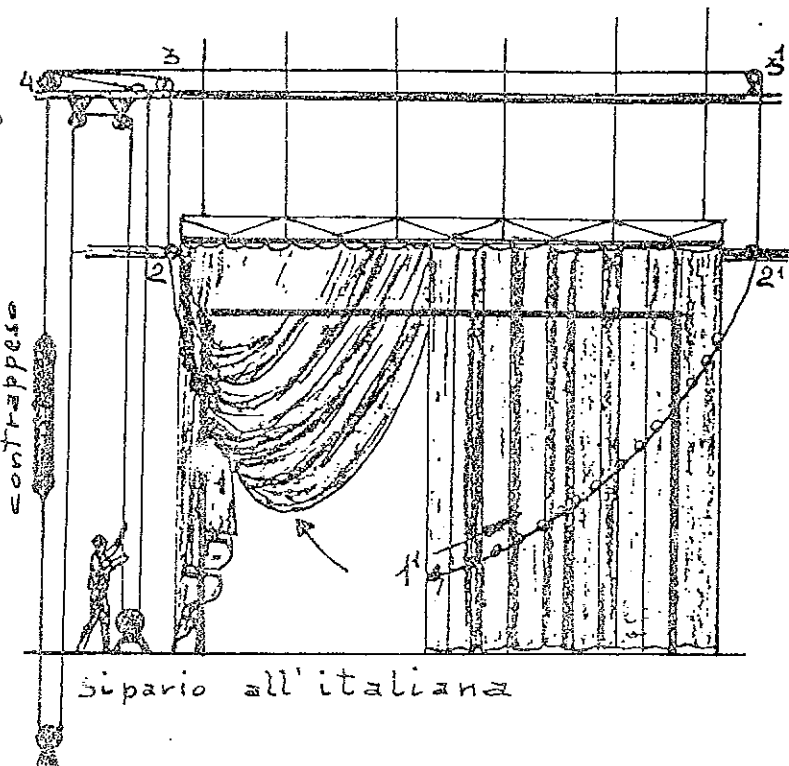
Passiamo brevemente in rassegna i vari tipi di sipario in dotazione ai teatri.

- Sipario di sicurezza o spartifuoco

serve per isolare la sala in caso d'incendio; si trova subito dietro l'arco scenico; è, il tipo più diffuso, in lamiera ondulata e avvolgibile; funziona elettricamente ma può essere sbloccato e cascare per gravità.

- Sipario all'italiana o all'imperial

il sipario si apre dal centro; due corde partendo dai bordi centrali del velluto e passando attraverso una fila di anelli, alzano la stoffa fino a lasciare libero il bocca scene mobile.



- Sipario alla tedesca

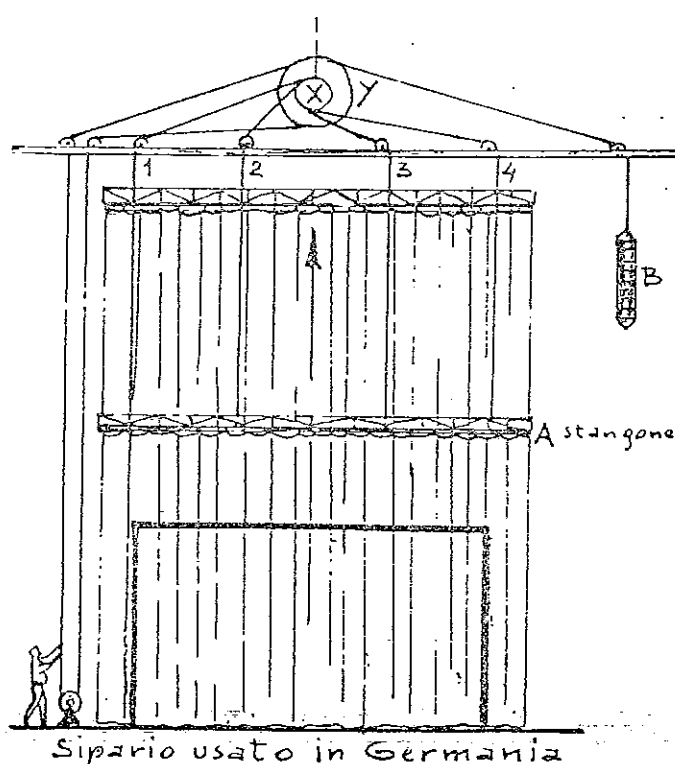
il sipario si alza verticalmente. Il movimento del siparista è reso facile dall'equilibrio dato dal peso B al peso del sipario.

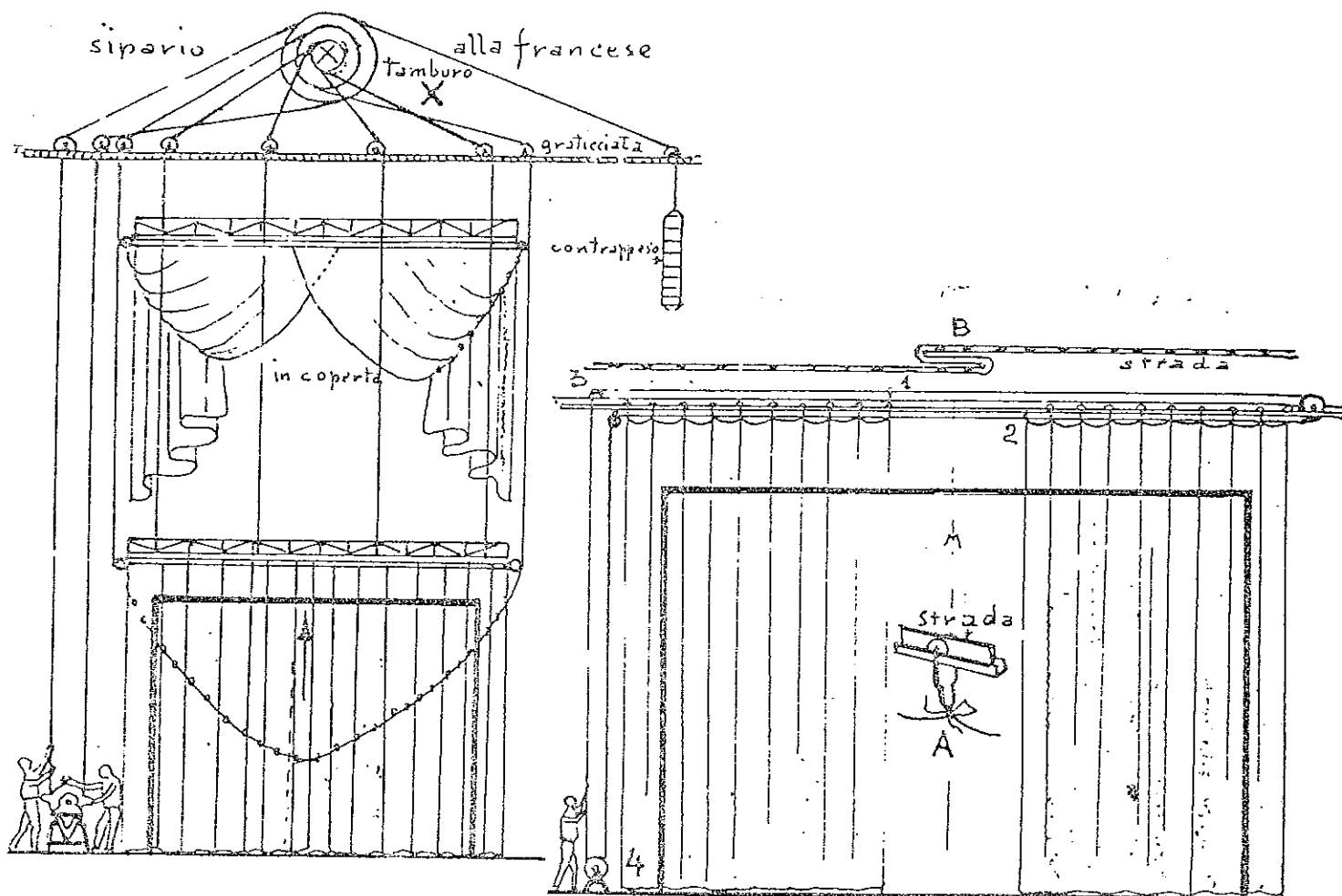
- Sipario alla francese

usa i movimenti dei sipari italiano e tedesco. Diviso in due parti funziona all'italiana per l'apertura e alla tedesca per il sollevamento da terra. I due movimenti sono sincronizzati da un comando unico.

- Sipario alla greca o a cortinaggio

aperto al centro, scorre lateralmente e si raccoglie in grandi pieghe verticali ai due lati della bocca d'opera.





Sipario usato in Grecia

0000000000

DEFINIZIONI DELLE PARTI DI UNA SCENA

La decorazione scenica più usata è quella all'italiana.

Gli elementi principali sono: Teletta, Quinta, Soffitto o Aria, Principale, Fondale.

Teletta, Quinta

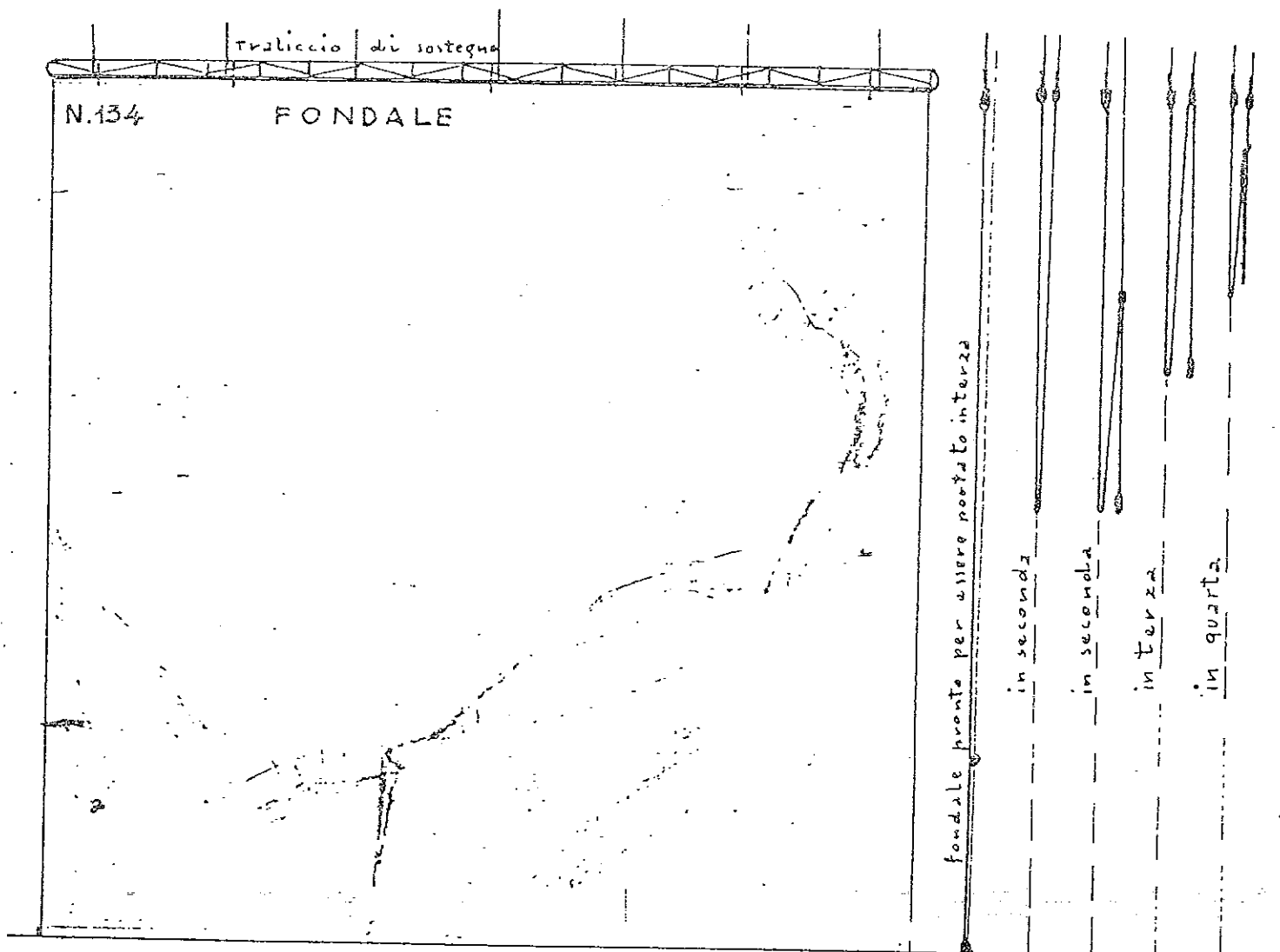
E' quasi sempre posta a sinistra e destra del boccascena e serve per traguardo.

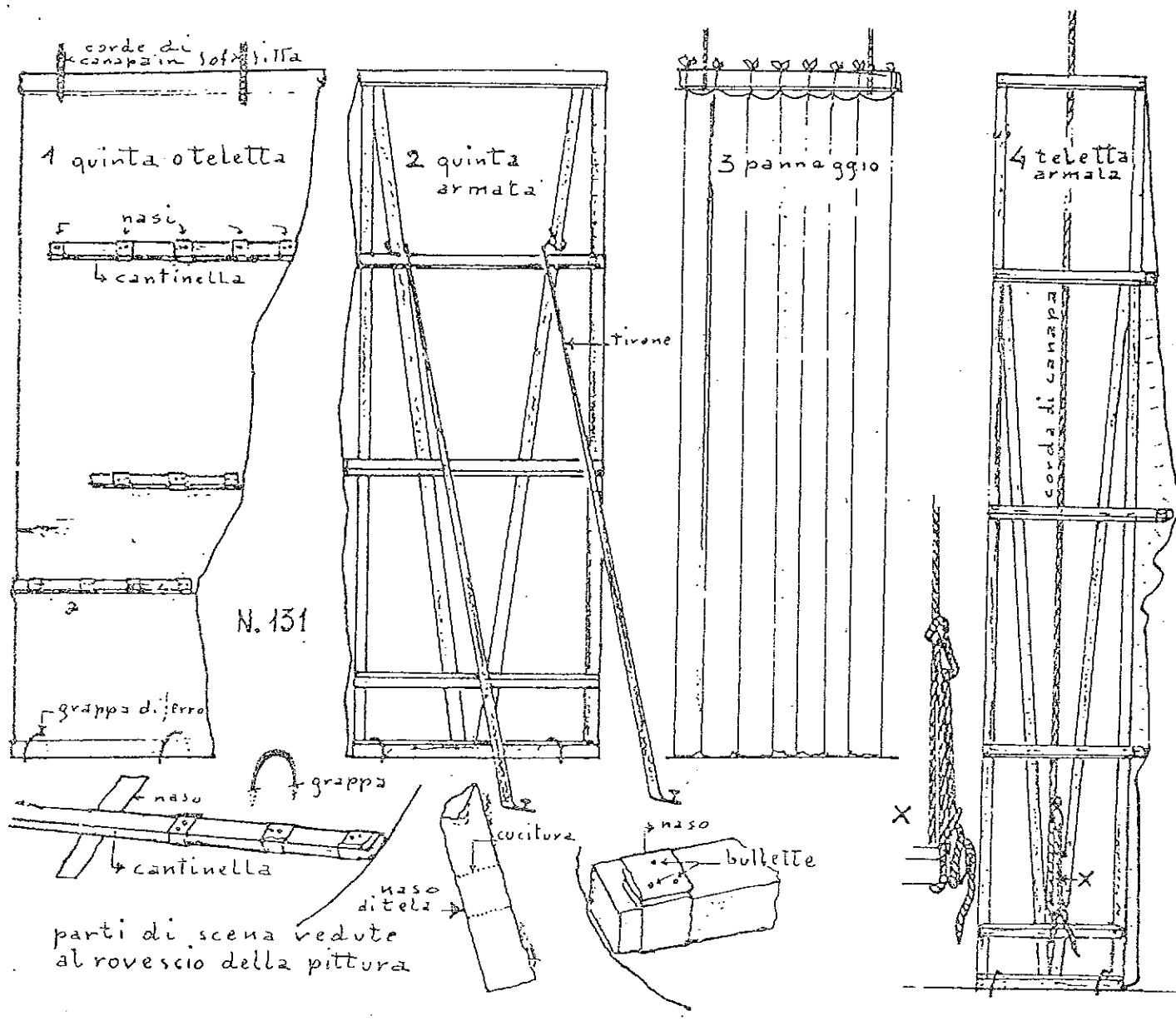
Nella scenotecnica contemporanea, l'operazione del traguardare, che si effettua in sede di costruzione o montaggio della scena, è intesa a rilevare e a correggere ogni eventuale sforo (si creano cioè fra le quinte di boccascena e i primi elementi della scena vera e propria dei varchi, che consentono agli spettatori di intravedere, in alto o lateralmente, parte del palcoscenico o elementi della sua attrezzatura - es. il graticcio -). L'espressione si usa di conseguenza anche per indicare la posizione e l'ufficio di un elemento scenotecnico posto in modo da ovviare ad uno sforo: "l'arlecchino traguarda il fianco" (cioè elimina lo sforo nella parte superiore di un fianco).

Fondale

Grande tela che occupa il fondo della scena; sostituisce il panorama di tela, quando oltre il cielo, ha dipinto decorazioni come piazze, boschi, sale, ecc. Serve da sfondo alla scena e risolve prospetticamente qualsiasi soluzione pit
torica. Nei grandi teatri può essere anche di 20 metri di larghezza per 24 di altezza. Ha la sacca in testa e al piede, dove vanno infilati gli stangoni. Il fondale, il principale e la teletta, alle volte, data la loro posizione lontana dal boccascena e data l'altezza, non possono essere posti in soffitta in prima (tutti stesi) perchè le parti basse sarebbero viste dal pubblico. Per eliminare questo inconveniente si portano in soffitta piegati in 3 o 4 parti.

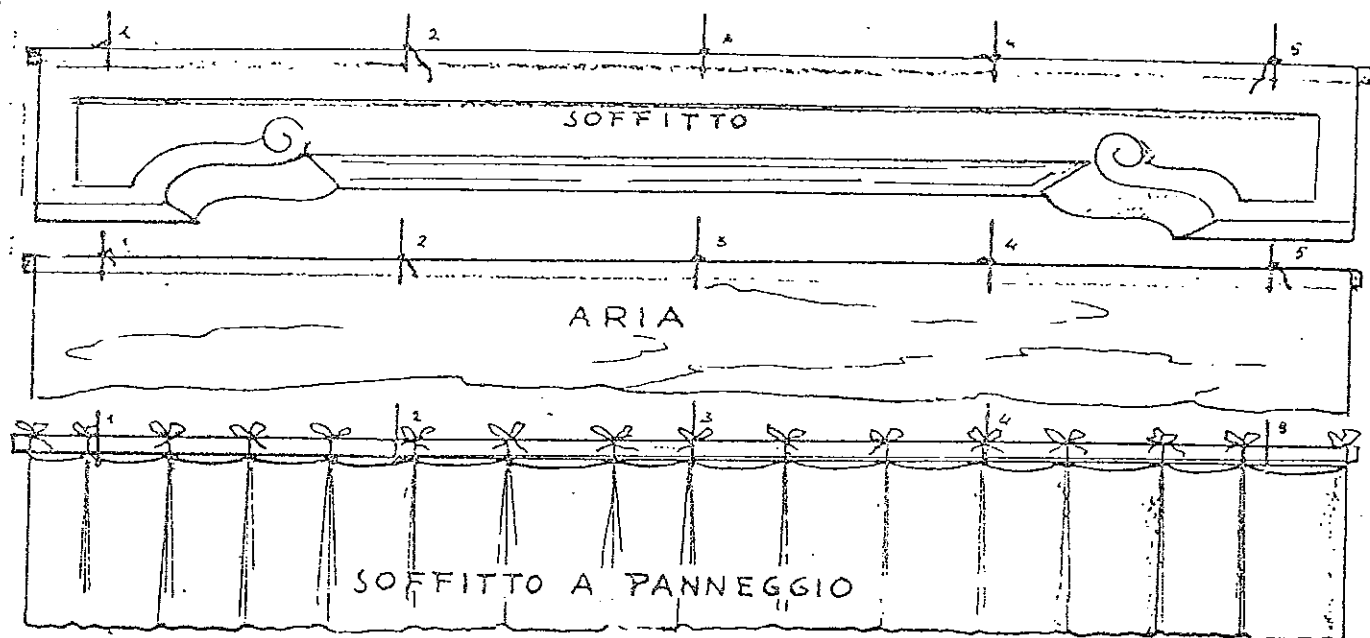
Dopo aver messo gli ordimenti (sacche, anelli, stangoncini) nelle posizioni volute, sempre parallelamente alla linea di terra, si tira il fondale in prima tutto disteso, in seconda raddoppiato, in terza triplicato, in quarta piegato quat
tro volte. Il disegno dimostra come sono orditi i fondali per queste operazioni.





Si può ripetere in più file. E' di tela dipinta, libera o armata su telaio, di stoffa, liscia, a panneggio, ecc. E' quasi sempre accompagnata da un'aria o soffitto per riguardare la parte alta della scena.

- Teletta in tela, con secca in testa o al piede. Due corde in soffitta la tengono diritta. A terra è fermata con grappe di ferro.
- Quinta armata. Tela posta su di un telaio, imbullettata, tenuta in piedi con tironi di legno o di ferro.
- Teletta a panneggio. Legata allo stangoncino e unita alla soffitta a mezzo di corde.
- Teletta armata. Tela imbullettata su di un telaio. E' fermata a terra con grappe di ferro, in alto o con tironi o con una corde di canapa, che, legata alla traversa, viene poi fissata in soffitta.



Soffitto o Aria

Tela posta all'altezza del boccascena mobile, parallela alla linea di terra, serve per traguardare la parte alta della scena.

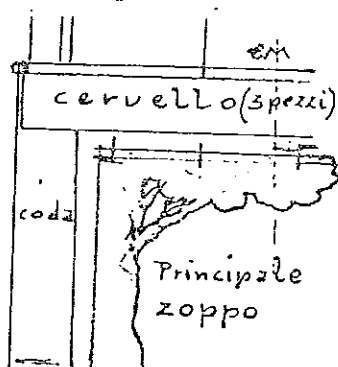
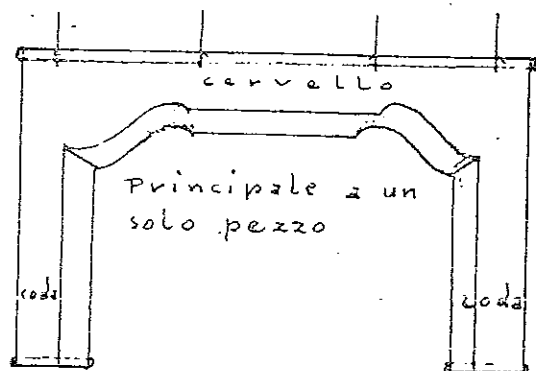
Principale

E' in tela. La parte superiore si chiama cervello e le due laterali, code.

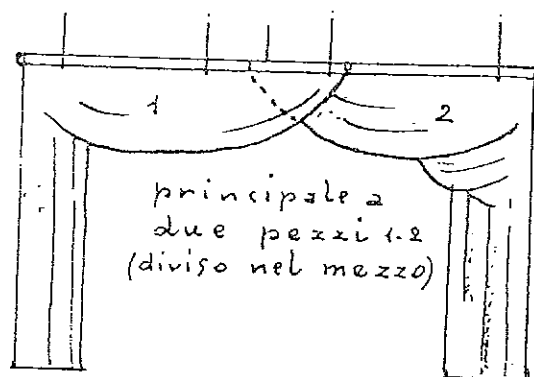
E' quasi sempre in un solo pezzo, ma può essere diviso al centro, per permetterne l'allargamento e il restringimento.

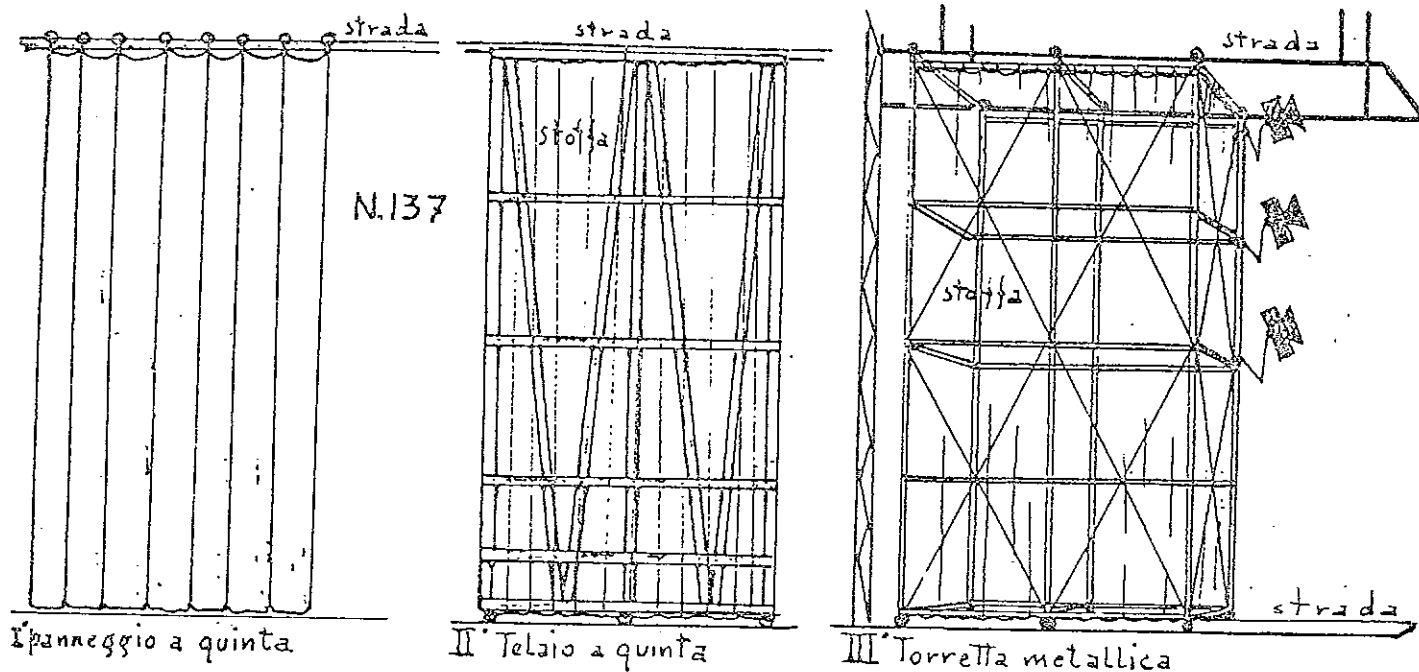
Complessivamente è sempre di dimensioni maggiori del boccascena mobile. La parte superiore ha la sacca per infilare lo stangone, mentre le due code hanno una sacca al piede per le cantinelle. Allo stangone vanno legate le corde di soffitta.

Altro tipo di principale è il principale zoppo, così chiamato perchè ha una sola coda. A questi elementi vanno aggiunte le



Parapettate con i fianchi armati, soffitto o plafone, i praticabili, i pezzi plastici, panorama ecc.

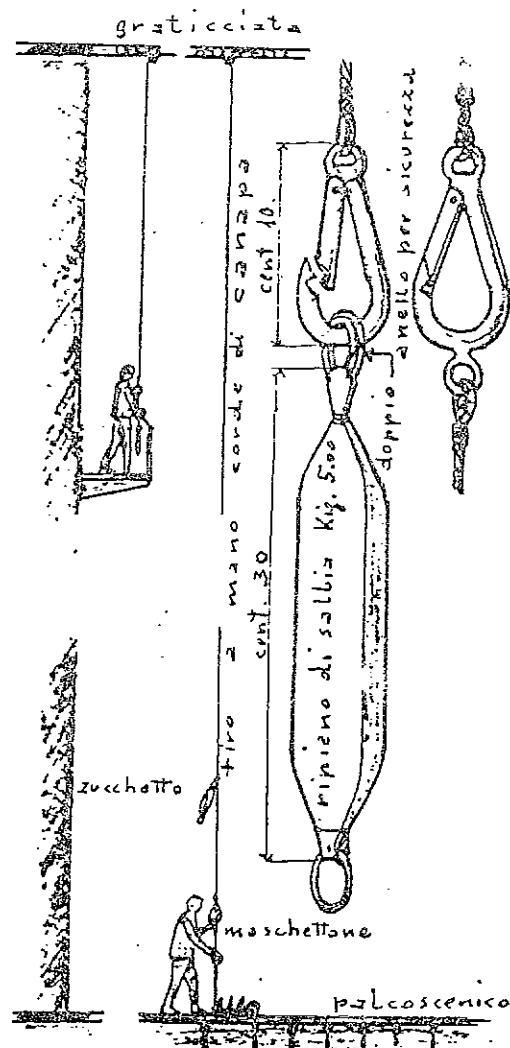




Zucchetto

Sacchetto di tela pieno di sabbia di cm 30 di lunghezza e kg 5 di peso.

Si adopera per aiutare la discesa delle corde dalla graticcia e per tenerle sempre tese.



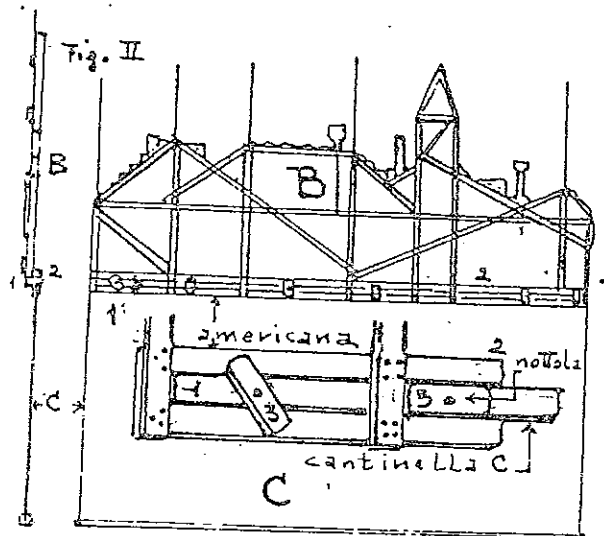
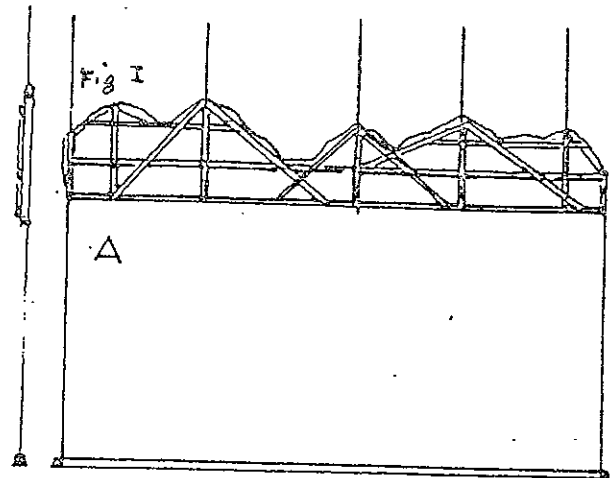
Telai

Sono delle intelaiature lignee che servono ad armare qualsiasi elemento scenico (fianco, fondale, quinta, riva, spezzato) dipinto su tela, carta o altro materiale.

Non esistono telai standard, nè si devono rispettare misure obbligate.

Vengono costruite di volta in volta con le cantinelle (liste di legno di cm 5X2.5 e lunghe 4 metri).

Vengono fermati al piano scenico con delle chiapperine e tenuti in piedi a mezzo di squadre o tironi di legno o di ferro.



armature viste al rovescio della pittura

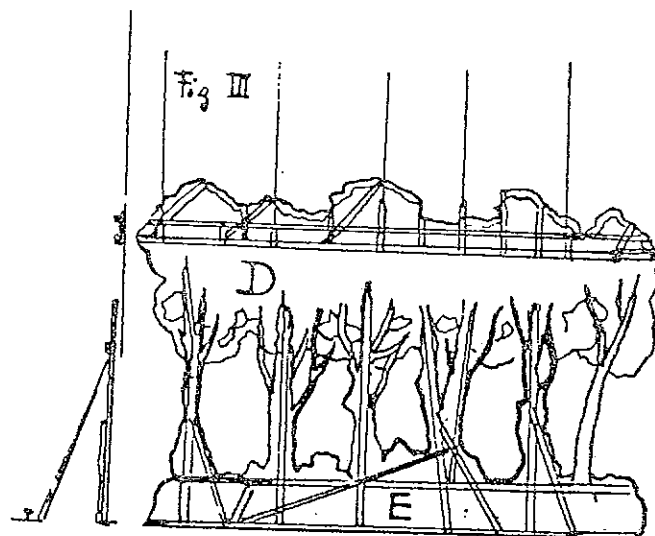
Alcuni esempi di telai.

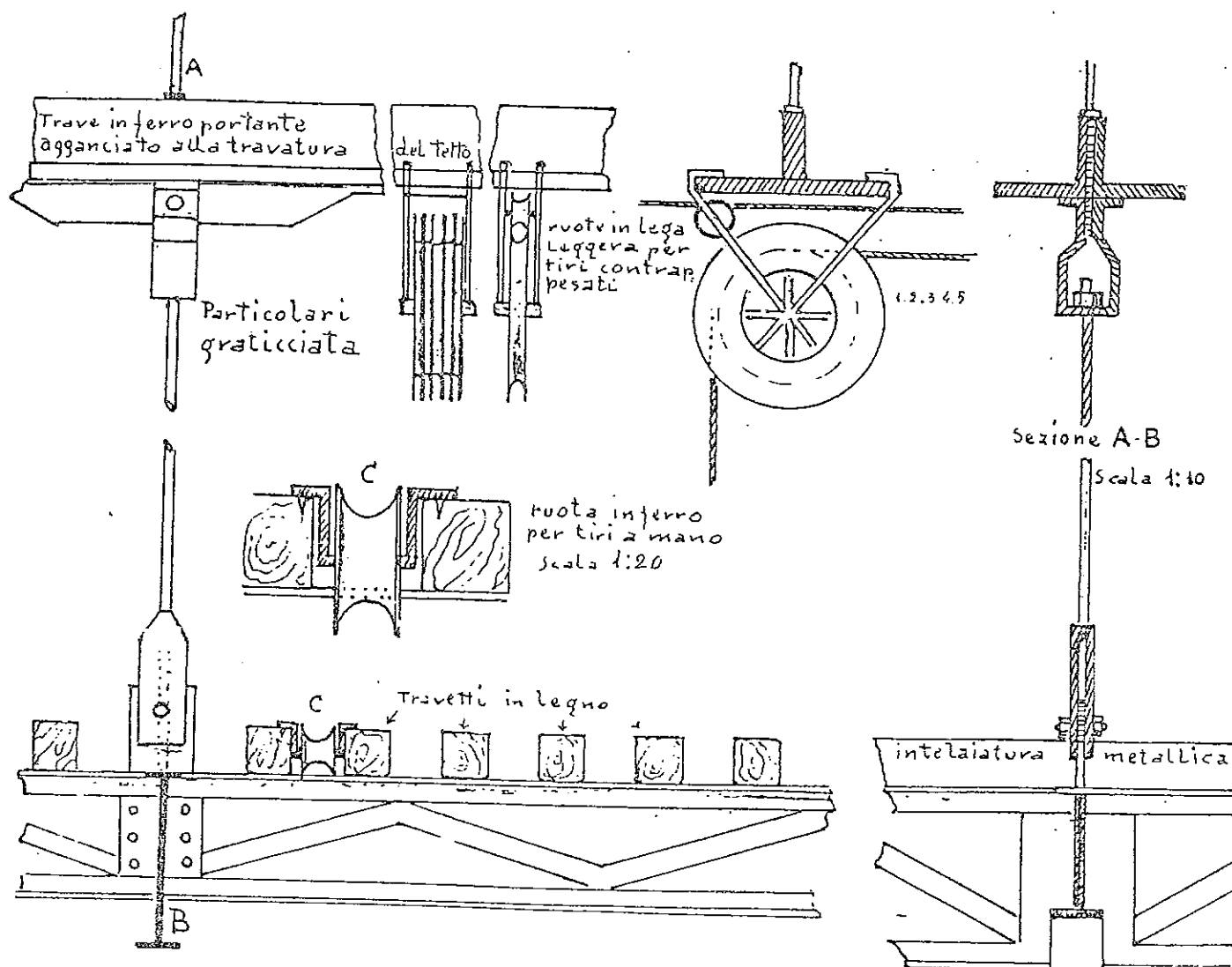
Telai a doppia faccia -

Servono per cambiamenti veloci e a vista e sono imperniati al centro.

Telai di fondo -

Sono divisi in settori, date le loro grandi dimensioni.





Graticciata (graticcia) o soffitta.

E' composta da tanti travetti di legno (di sezione 7x8 cm) posti a distanza uno dall'altro di 8 cm (un vuoto un pieno).

Queste misure sono soggette a variare secondo le dimensioni del palcoscenico.

Questa struttura di travetti viene ancorata al soffitto del teatro.

Fra travetto e travetto vengono alloggiare le pulegge (in ferro o in legno), nella cui scanalatura passano le corde (legate agli stangoni per i tiri a mano, che a loro volta portano la tela dipinta, oppure apparecchi elettrici ecc.).

Ballatoio.

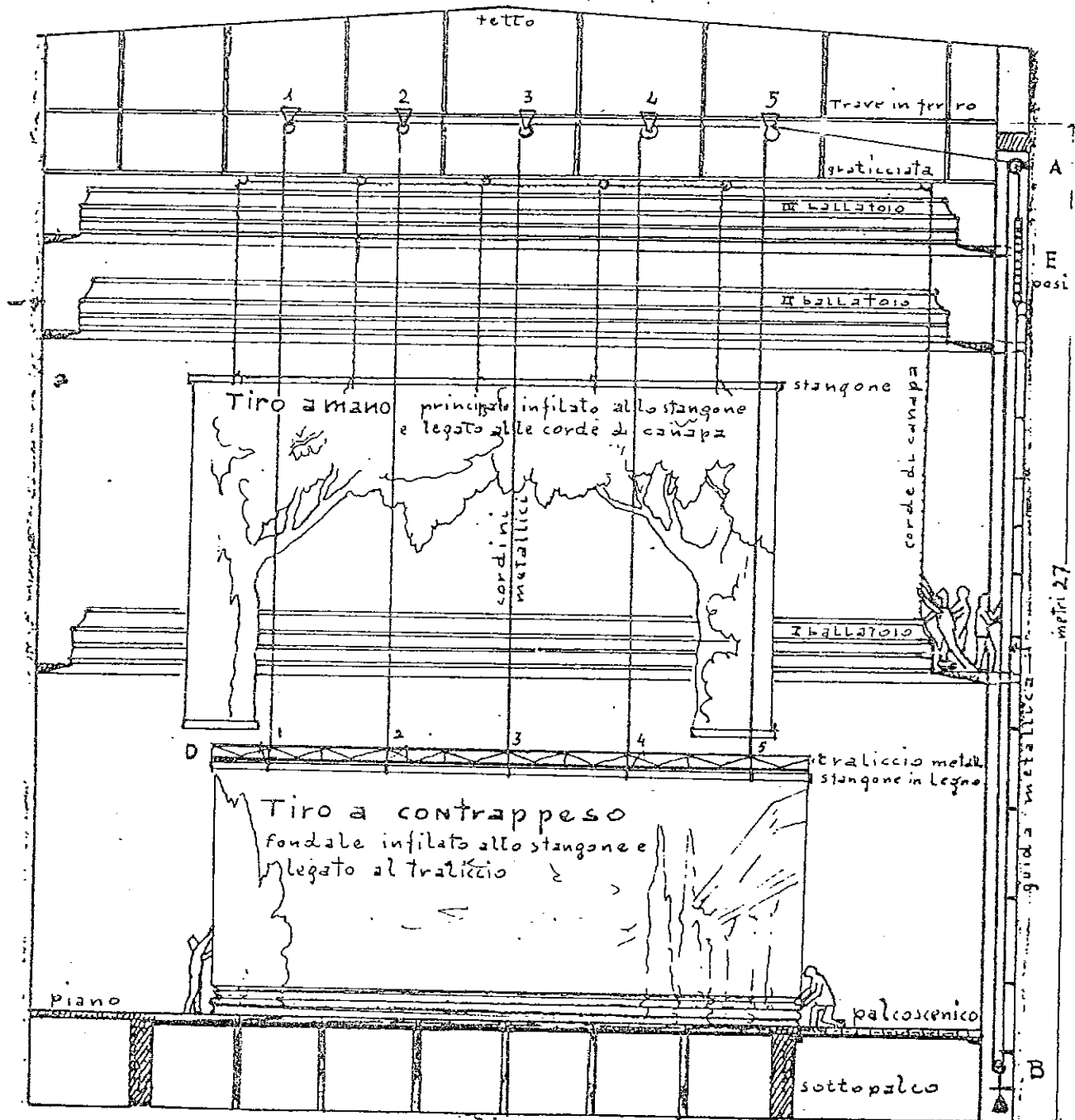
Gira tutto intorno al palcoscenico. Si compone di una pensilina sporgente dai muri, della misura di 1.20/2 metri, quasi sempre in cemento armato.

Secondo la grandezza del teatro, i ballatoi sono a più altezze e possono essere anche tre: il primo (il più vicino al palcoscenico) è detto ballatoio di

manovra, dove si trovano i macchinisti di soffitte, che regolano i movimenti e i cambiamenti di scena, sia con i tiri a contrappeso che con i tiri a mano e con tiri di fortuna.

Tiro contrappesato

TIRO A CONTRAPPESO E A MANO



I cordini metallici 1-2-3-4-5 partendo dai tralicci in metallo (che porta la tela dipinta) passano per le pulegge 1/2/3/4/5, poste in soffitta, sulla trave di ferro a T, per poi passare sulla puleggia A, composta di cinque

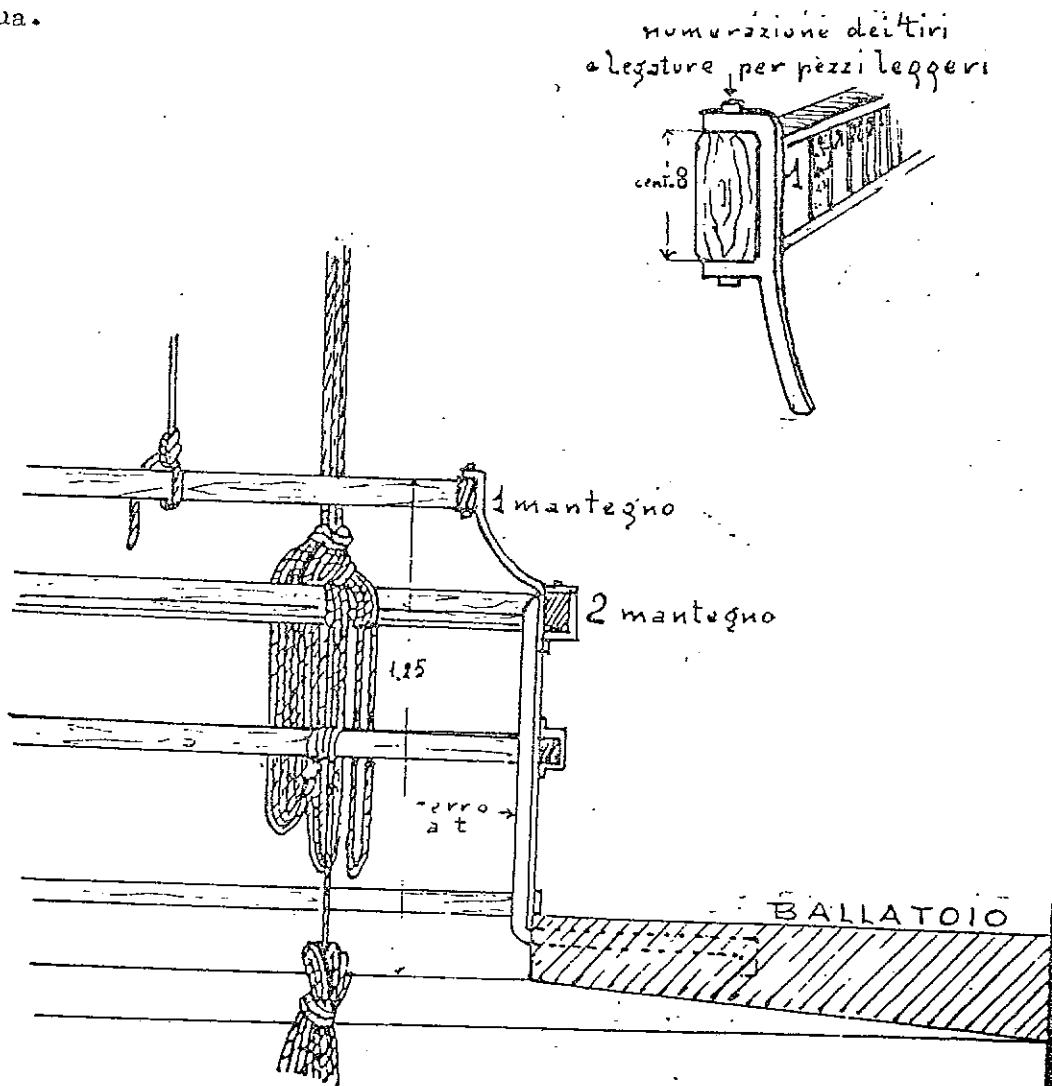
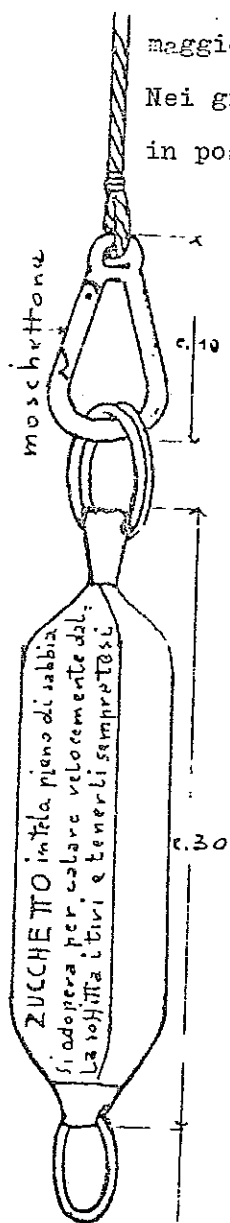
canali più quello centrale che tiene la corda di canapa. Vengono fermati al ferro E che sostiene i pesi, per neutralizzare il peso del fondale. Per la puleggia A passa la corda di canapa (andata e ritorno) che scende fino al sottopalco, sospesa ad una puleggia B munita di peso, per mantenere la corda sempre in tiro.

Mentre il tiro a mano richiede una lunga manovra per mettere a punto le corde di canapa (sensibili alla temperatura e all'umidità e quindi passibili di accorciamenti e allungamenti) il tiro contrappesato, dotato di cordini metallici, fissato al traliccio in metallo D, parallelo alla linea di terra e del peso E che neutralizzando il peso del fondale, permette la manovra anche a mezzo di un solo macchista.

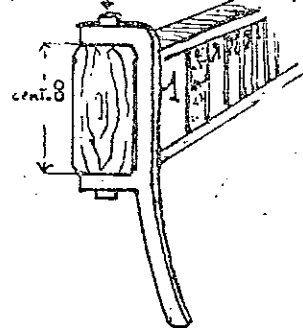
Tiro a mano.

Il tiro a mano è di aiuto nei grandi teatri, al tiro contrappesato, e nella maggior parte dei teatri di provincia è l'unico adoperato.

Nei grandi teatri viene usato per le telette, i pezzi leggeri, i pezzi messi in posizione obliqua.



numerazione dei tiri a legature per pezzi leggeri



TEATRO GRECO

Ricostruzioni dai resti di edifici murari e dalle descrizioni di scrittori come Vitruvio, Polluce (II sec. a.C.), Servio (IV sec. a.C.).

Primi teatri

Il palcoscenico era di forma rettangolare, qualche esempio in legno di forma ottagonale, profondità media dai 5 ai 7 metri, larghezza fino a 30-35 metri — periodo prima di Eschilo — al palcoscenico di fondo si presentava la cavea (posto per l'orchestra) e le gradinate a semicerchio allungato.

Teatro di Dionisio ad Atene al tempo di Licurgo

Parti fisse

Parascene - Pareti laterali con decorazioni, colonne, pilastri in muratura, dotate di aperture dalle quali entravano e uscivano le macchine teatrali.

Fondo - Prima in legno, poi in muratura con decorazioni architettoniche. Dotato di tre grandi aperture: la centrale per il protagonista, le altre due per personaggi meno importanti.

Retrosцена - Spazio ai lati e dietro alla scena in muratura.

Iposcenio - Sottopalco.

Soffitto - In legno o tela secondo i teatri, copriva il retroscena e, più tardi, anche la scena.

Parti mobili

Sipario - Scendeva dall'alto a sottopalco, su di un solco preparato e saliva a fine d'atto oppure era composto di due pezzi e si apriva al centro per essere usato nei cambiamenti di scena.

Fondale dipinto - Adoperato nel 460 a.C.; ne danno notizie Agatârco, Democrito, Anassagora, Apollodoro d'Atene e altri.

Periaktoi - Scene girevoli poste lateralmente al palcosce-

nico, formate da prismi triangolari. Ogni faccia aveva dipinto un particolare di scena, che legava con la rimanente decorazione. Questi prismi ruotavano su di un asse, permettendo tre cambiamenti a vista. Erano pure in uso macchine per i voli, per le apparizioni degli dei, piattaforme su ruote con movimento di andata e ritorno o con movimento rotatorio, botole per le apparizioni, macchine per i rumori, ecc. (da Polluce).

Pannelli dipinti, posti fra le colonne o sovrapposti all'architettura, diedero inizio alla scena dipinta (456 a.C.) e furono usati da Eschilo e Sofocle.

Spettacolo - Nelle rappresentazioni greche, importante era l'apporto del coro (cori Ditirambici in onore del dio Dionisio) che perse poi di importanza col passare del tempo.

Nei drammi un coro, nella commedia due cori.

Drammaturghi importanti - Tespi (VI sec. a.C.) Eschilo (525 - 456 a.C.) Sofocle (495 - 406 a.C.) Euripide (480 - 406 a.C.).

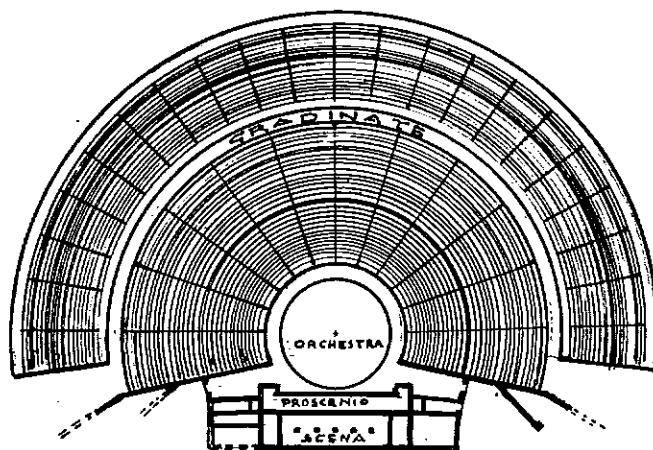
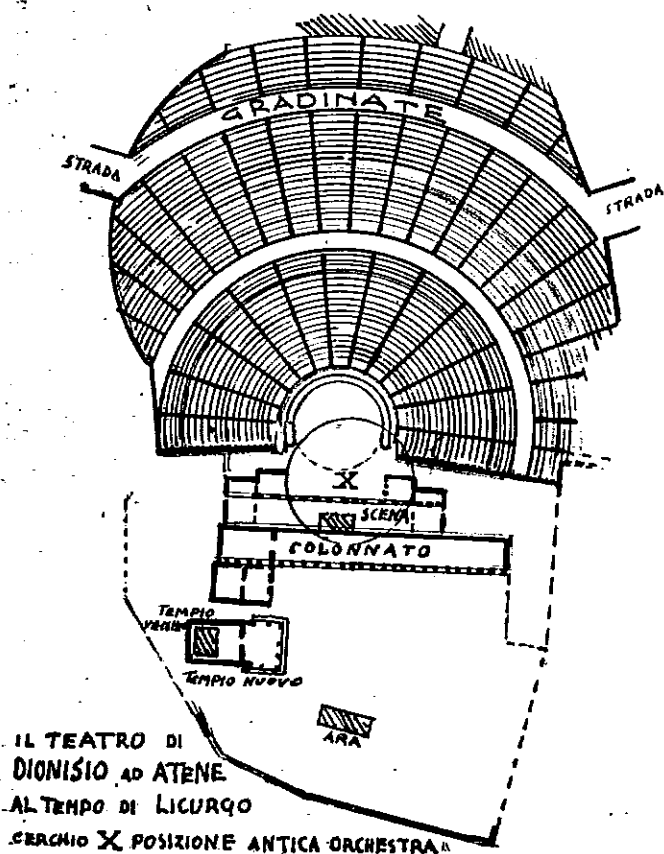
TEATRO ELLENISTICO

Con il diffondersi della cultura in tutta la Magna Grecia, vi furono delle modifiche alla scena per adeguarla alle nuove tendenze: dalla tragedia al dramma, per poi arrivare alla tragicommedia.

Costruzioni di questo tipo esistono ancora a Oropo, Eretria, Priene, Epidauro, Delo e in altre località.

Maschere e costumi - Il costume tragico e comico dell'epoca di Eschilo fino al periodo romano, subisce poche varianti.

Costume tipo - La tunica sciolta, che dal collo scende fino alle caviglie, con lunghe maniche (non usate nei costumi civili) e la cintura situata subito sotto il petto. La tunica era di vari colori o bianca, con motivi orna-



mentali; sopra la tunica si usava un mantello (clamide) di due tipi: uno raccolto sulla spalla destra, e l'altro (mantello corto) sulla spalla sinistra. Questi mantelli erano dipinti a svariati colori, ciascuno con un significato simbolico. Il nero e il grigio: lutto, tragedia; i colori brillanti: ricchezza, alta posizione sociale. Per le regine, la porpora. I costumi variavano secondo la condizione sociale dell'attore, la professione. Per individuare più facilmente certi personaggi: il Re per es. portava la corona, Ercole la clava, ecc.

Come calzatura si usava il « Coturno », stivale con una

suola di legno, più o meno alta, secondo l'importanza dell'attore e dipinta a colori simbolici.

Nella rappresentazione aveva una parte preponderante la « Maschera » che definiva l'età, la condizione civile e sociale, lo stato d'animo, ecc.

Dalla descrizione data da Polluce, si contavano una trentina di tipi diversi di maschere che potevano essere: di legno, cartapesta, tela. Un tipo per i vecchi, uno per i meno vecchi, un altro per l'uomo di mezza età. Otto tipi di maschere per i giovani, dalle espressioni tragiche, comiche. Per le donne si mantenevano le medesime varianti di quelle maschili: per la commedia se ne contano diciassette tipi. Si usavano pure maschere speciali come per esempio quelle di Argo, dai cento occhi, di Atteone, con le corna; poi le ore, le furie, le muse, ecc.

Per la commedia, la maschera era quasi sempre comica (appunti tratti da l'Onomasticon di Polluce - stampato la prima volta nel 1502).

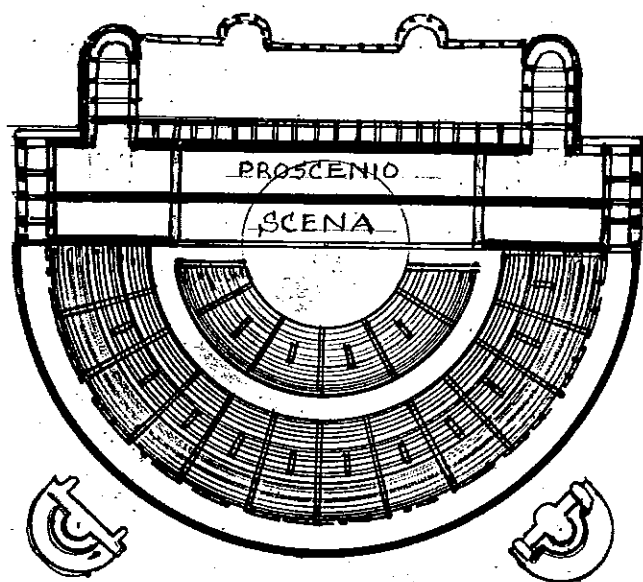
TEATRO ROMANO

Ai primi teatri in legno, costruiti su indicazioni dei coloni venuti dalla Grecia ed emigrati in Sicilia, seguirono le costruzioni murarie, cosicchè nel 50 a.C. il nuovo teatro romano aveva acquisito le principali caratteristiche. In questo periodo venne costruito il grandioso teatro di Pompeo.

Il palcoscenico, più basso e più profondo di quello greco, aveva nella parete di fondo grandiose e ricche costruzioni architettoniche con fregi, archi, statue, decorazioni, colonnati, ecc.

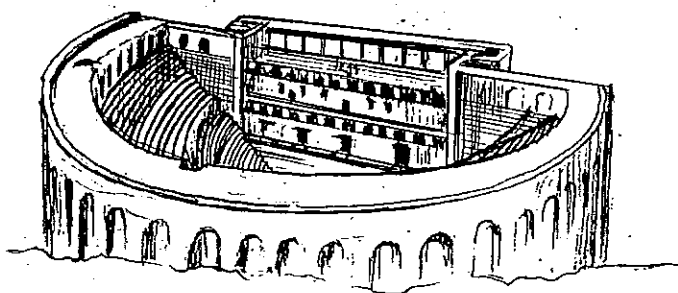
Caratteristica importante è che mentre nel teatro greco lo spazio per gli spettatori aveva una struttura che si prolungava per alcuni metri oltre la metà della circonferenza, nei teatri romani il posto per il pubblico non oltrepassava il semicerchio e il circolo orchestrale veniva ridotto a mezza circonferenza. Con questa innovazione si cercò di creare un insieme architettonico unitario armonizzando cavea, orchestra ed edifici scenici.

Il complesso dei teatri, costruiti su terreni pianeggianti, venne poi contornato da un alto muro rivestito di de-



PIANTA DEL TEATRO DI MARCELLO A ROMA

IL TEATRO DI ASPENDO



corazioni, con archi, colonne (esempio: teatro di Aspendo) dove potevano anche prendere posto degli spettatori.

Per difendersi dal sole e dalla pioggia un grande telone (velarium) o una tettoia ricoprivano il complesso.

Spettacolo - Con il passare del tempo, il dramma venne rappresentato raramente e il suo posto venne preso da spettacoli di finte battaglie o di lotte di gladiatori.

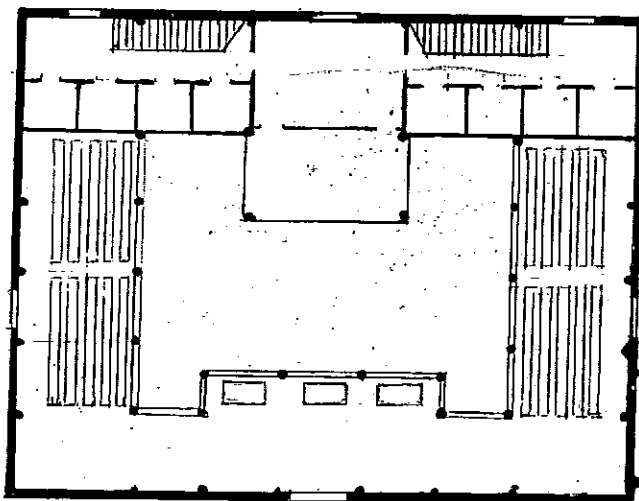
Costumi - Nella tragedia, gli attori portavano costumi ricchi di pieghe che coprivano tutta la persona. Si usavano le parrucche e i coturni (calzature) come nel teatro greco. I colori dei costumi erano: bianchi per i vecchi; rossi per i giovani; gialli per le cortigiane e grigi per i poveri.

TEATRO ORIENTALE (CINA - GIAPPONE - INDIA)

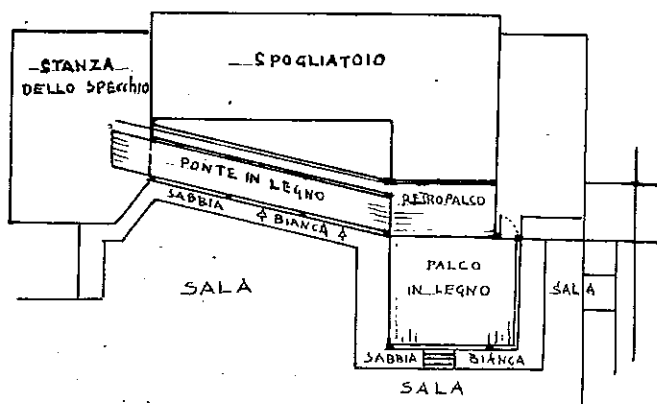
Teatro cinese - Sala rettangolare in legno, con piattaforma centrale per gli attori e ai tre lati il posto per gli spettatori. La scenografia venne introdotta nel II secolo, ispirandosi ai modelli occidentali.

Le scene in genere semplici, raramente ricche di particolari, venivano vivacizzate dai ricchi costumi variamente colorati degli attori. In Cina lo spettacolo era prevalentemente per il popolo.

Teatro giapponese - Il « Nô » - Questo spettacolo era riservato alla classe più elevata. Il palco quadrato misurava metri sei per sei e si alzava sul piano della sala di circa ottanta centimetri. Quasi tutti i teatri avevano que-



TEATRO DI PALAZZO IN CINA



PIANTA DEL TEATRO GIAPPONESE NÔ

ste dimensioni e per migliorare l'acustica, nel sottopalco, erano posti dei vasi risonanti. Il tetto, per riparare il complesso dalla pioggia era sostenuto da pilastri.

Il pubblico sedeva su tre lati della piattaforma quadrata. Per gli attori, i musicisti e il personale di palcoscenico si usava il quarto lato. Una seconda piattaforma era unita alla prima e un corridoio portava ai camerini degli attori. La «scenografia», semplicissima, era composta da pannelli dipinti e altri elementi. Gli oggetti di scena avevano un posto prestabilito, così anche gli attori, i due protagonisti per esempio, prendevano posto vicino ai pilastri.

Teatro indiano (Teatro di corte) - Lo spettacolo era riservato alla corte. Regola precisa del teatro indiano: le sue dimensioni (i teatri erano di tre dimensioni). Il tipo più comune, formato da un rettangolo di metri 14,50 x 29, era diviso in due parti (due quadrati): una adibita a palcoscenico, l'altra riservata al pubblico. Un corridoio era utilizzato come spogliatoio e una piattaforma rettangolare si estendeva per tutta la larghezza della sala. Ai due lati venivano sistemate due quinte e una tenda mobile. Il palcoscenico era poi prolungato verso il pubblico a mezzo di una piattaforma che terminava con una leggera curvatura.

La scenografia, semplicissima, era composta del puro necessario e tutta l'importanza dello spettacolo si basava sul costume, sul trucco e in special modo sulla mimica. Dei teatri orientali solo il giapponese, con i suoi perfetti e prestigiosi spettacoli, tenne vivo l'interesse dei registi occidentali fino ai nostri giorni.

MEDIOEVO

Notizie scarse e incerte su questo lungo periodo. Quasi mille anni trascorsero dal teatro greco di Atene alla decadenza della civiltà romana, e altri dieci secoli di stasi prima che il teatro greco-romano riprendesse la sua influenza sulle costruzioni teatrali.

Fatti politici importanti (discesa dei Longobardi nel 580) misero in ombra le iniziative culturali. Nell'alto medioevo si hanno notizie di spettacoli di complessi di **mi-mi, istrioni, giocolieri e saltimbanchi**.

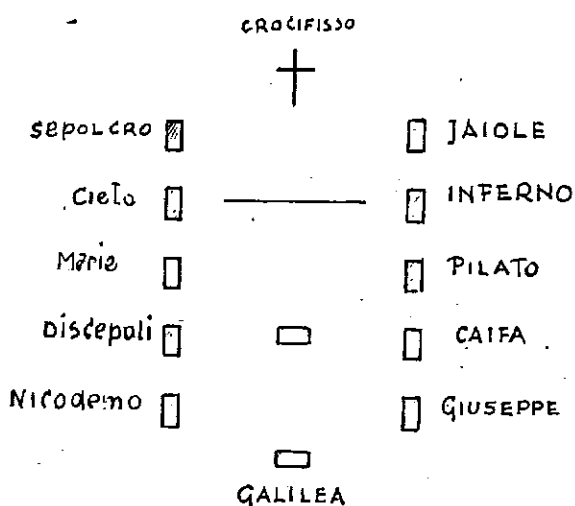
Per la tragedia, unico autore ricordato: Terenzio, letto e rappresentato fino al X secolo.

Il dramma medioevale - Il teatro drammatico ebbe inizio nelle chiese (cattoliche) distinguendosi nettamente dalle manifestazioni del periodo classico. Il clero indirizzò lo spettacolo esclusivamente su temi religiosi. Le manifestazioni teatrali più importanti erano presentate

nei giorni di Pasqua e di Natale, con episodi della vita di Cristo (drammi liturgici).

Col passare del tempo questi spettacoli divennero importanti e non essendo sufficiente lo spazio all'interno delle chiese, si tennero all'aperto, prima sui sagrati, poi nelle piazze.

Teatri del medioevo (La chiesa come teatro) - Il palcoscenico era costruito con un solo piano, potendosi così adattare sia nelle chiese romaniche che in quelle gotiche. Elementi di grande importanza: la voragine dell'inferno, dal cui antro uscivano i diavoli (come sottopalco, era usata la cripta, sottoterraneo della chiesa), le macchine per il paradiso con applicazioni di nubi e angeli, la tomba di Cristo quasi sempre situata all'estremità settentrionale della navata, gli apparati con stoffe ecc. il posto per le Marie, i discepoli, la prigione.



LUOGHI DEPUTATI IN RESURREZIONE

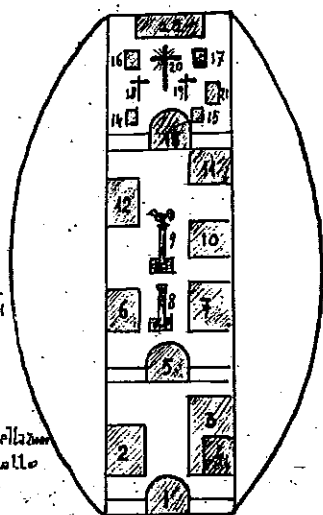
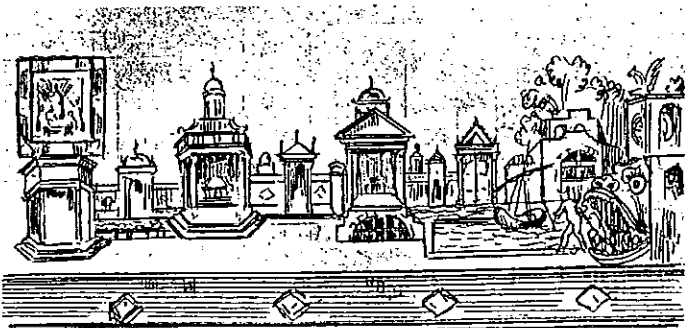
Spettacoli all'aperto (XVI secolo) - Tutte le regole usate per lo spettacolo all'interno della chiesa venivano usate all'aperto: prima sui sagrati delle chiese poi nelle piazze. Data la proibizione ai religiosi di prendere parte come attori agli spettacoli all'aperto, le corporazioni, comprendenti anche elementi laici, presero il posto del clero, sovvenzionando e provvedendo all'allestimento di questi spettacoli denominati « misteri ciclici ».

Esempi di messe in scena:

I) Mistero di Villingen - Nelle traversali il santuario, il coro nella navata, il paradiso presso l'altare, l'inferno a sinistra.

II) Damma pasquale a Lucerna - Nella piazza le « mansion » (luoghi deputati), piccole costruzioni di pochi metri per dare posto alle altre « mansion » nella stessa piazza (palcoscenico).

Nel teatro moderno i « luoghi deputati » si usano per ottenere una scena multipla fissa, data la musica o la trama e la necessità di cambiamenti veloci senza intervalli. Invece di preparare una scena con varianti di soffitta e carri, viene costruita una scena stabile che tenga conto delle necessità della trama e della musica. Se le costruzioni variano di soggetto come, per esempio, un bosco, una casa esterno-interno, una marina, ecc., questi sog-



- 1 Prima porta
2 Inferno
3 Arto di Gilemani
4 Monte degli Ulivi
5 Seconda Porta
6 Erede
7 Pulzto
8 Colonna della flagellazione
9 Colonna del gallo
10 Caifa
11 Anna

- 12 l'ultima cena
13 Terza Porta
14-17 Tombe
18-19 Croci dei
 ladroni
20 Croce del Cristo
21 Santo Sepolcro
22 il cielo

LUOGHI DEPUTATI DEL MISTERO DI VILLINGEN

« **Le sette canzoni** » - Durante l'azione verrà illuminato solo il luogo deputato che interessa; gli altri saranno appena visibili dato che il buio assoluto, in palcoscenico, non si può ottenere (I lirica). Nelle rappresentazioni del medio evo (che si svolgevano di giorno) gli spettatori dovevano concentrare la loro attenzione solo sul luogo deputato ove avveniva l'azione. In qualche caso, il luogo deputato veniva nascosto con un piccolo sipario.

Spettacolo di Lucerna - « I Misteri » - I luoghi deputati (Mansion) erano piazzati nei quattro lati della piazza, costruiti in legno e tela (tridimensionali): il paradiso, il sepolcro, l'inferno ecc. I luoghi deputati potevano essere disposti su una sola linea o nelle posizioni più opportune (« Il mistero di Valenciennes »).

Teatri circolari - In Francia si usavano con frequenza i resti delle costruzioni romane di Orange, Nîmes, Arles per spettacoli teatrali. Si tratta di teatri circolari, costruiti su modelli romani, alcuni in buono stato di conservazione come quelli di St. Just a Perranzabulde in muratura con un diametro di circa quaranta metri.

Macchine (Italia - Francia - Inghilterra - Spagna) - Macchinari in via di continua perfezione ed evoluzione (Ingegneri). Il Brunelleschi, per primo, si interessò di macchinari teatrali, costruzioni di congegni per i voli degli

angeli e apparizioni di nubi. Ecco una descrizione dell'epoca: « Parlano di un cielo composto con grandi ruote a guisa di arcolai, che dal centro alla superficie, muovono con bellissimo ordine dieci giri per dieci cieli, erano tutti pieni di lumicini rappresentanti le stelle ».

In generale per le costruzioni si usavano legno e tela (costruzioni su carri). Particolari di scena che a un dato comando, a mezzo di spinatura (dis. n. 228: fianco di scena con cernieratura a spina) cadevano in rovina (dis. n. 174) o si chiudevano (tetti); macchine per i rumori: tuono, pioggia, fulmini (dis. n. 211, 212, 213), finti incendi, voli di figure, draghi, ecc.

Costumi - Si usavano le maschere, teste di animali, di diavoli, ecc.; abiti grotteschi, parrucche. Per i vestiti notizie incerte: armature, stoffe preziose e ricche di colori; si possono associare al lavoro teatrale altre usanze in questo lungo periodo. Tornei, mascherate, che richiedevano una mano d'opera specializzata sia per le decorazioni del campo di gara, palco per il principe, tribune laterali con fastose decorazioni di tendaggi e fantasmagoria di colori nei piumaggi e costumi.

Decorazioni nella città in onore delle visite di principi, papi, imperatori. Sono di questo periodo le compagnie girovaghe (commedia dell'arte) che, con pochi mezzi, girando per le nazioni europee, allestivano spettacoli con pochi elementi di scena, puntando al successo soprattutto con la recitazione.

IL RINASCIMENTO IN ITALIA

La scenografia, con il passaggio dal sacro al profano, subisce una lenta evoluzione verso il periodo rinascimentale. La comparsa di Filippo Brunelleschi (1377 - 1446) segna una svolta per la scenografia, con l'apporto della prospettiva.

In questo periodo operarono Francesco di Giorgio Martini e altri; un esempio del rinnovamento venne dalla costruzione della macchina, manovrata a mezzo di corde (l'ascensione a Firenze) composta, oltre che di vari meccanismi, di mezze sfere moventesi nello spazio e alle quali erano fermati dei giovani in funzione di angeli (apoteosi).

Circa nel 1500 si iniziarono gli spettacoli con palcoscenici costruiti all'interno dei saloni nei palazzi principeschi (**teatro di corte**).

Ne abbiamo un esempio importante presso la corte medicea di Firenze, che diede modo al Buontalenti di esprimere il suo talento di scenografo. Sono note le pitture di scenari, eseguite e dirette da Raffaello, Baldassare Peruzzi in Vaticano per la « Calandria », che ad Urbino nel 1516 venne presentata al teatro di corte dai Bibiena, scenotecnico il Genga. La scena descritta dal Castiglione riprende la veduta di una città, con strade prospettiche, chiesa, torri, un tempio ottagonale a mezzo tondo, architravi, cornici dorate, decorazioni, ecc. Lo spettacolo era completato dalle macchine, montate su ruote (carri) sul piano dei quali erano sistemati quadri viventi che potevano cambiare posizione sul palcoscenico.

Scenografi di questo periodo: Sebastiano Serlio da Bologna (1475-1552), Nicola Sabbatini da Pesaro (1548-1631), autore del trattato «Pratica di fabbricare scene e macchine nei teatri».

Abbandonato il sistema della scena fissa (esempio: Teatro Olimpico di Vicenza del Palladio) per la soluzione del palcoscenico vuoto (lo spazio scenico) adottabile a tutte le soluzioni.

Nel trattato del Sabbatini viene descritta la costruzione

del palcoscenico, l'altezza del proscenio, il modo di usare il sottopalco per le apparizioni a mezzo delle botole (dis. n. 183, 184, 185, 186, 187, 188 - trabocchetti), costruzioni che permettevano, a mezzo di corde, di portare dal sottopalco un attore o un oggetto a piano palcoscenico. Il sottopalco serviva per la posizione degli organi, deposito materiale, locali per attrezzeria, ecc. Il Sabbatini spiegava anche la costruzione del boccascena, la posizione degli spezzati e fianchi sul piano palcoscenico, i cambiamenti di scena, come si confezionavano i fondali per portarli in soffitta a mezzo di corde, come si armavano (telaio in legno) e si fermavano a sottopalco i telai dipinti (dis. 103, 107, 146 bis). Piattaforme girevoli (dis. n. 112 e seguenti) derivate dai *periaktoi*, alti prismi triangolari montati su piattaforme girevoli usati dai greci (dis. n. 122).

Macchine - (argani o tamburo, dis. n. 206-208) esempio il teatro Farnese di Parma, architetto Aleotti.

Inizio del grande periodo della scenografia, con nomi famosi di architetti e scenografi italiani: G. Lorenzo Bernini (1508-1580), Gaspare Vigarani da Reggio Emilia (1586-1663), Giacomo Torrelli da Fano (1608-1678), la celebre famiglia dei Bibiena: F. Galli da Bibiena, scenografi architetti che operarono con costruzioni di teatri e scenografie in tutti gli stati d'Europa dal 1619 al 1766; Giovanni Servadoni da Firenze (1695-1766), Alfonso Parigi da Firenze (1628-1656), i Burnacini.

La scena dipinta - L'evoluzione teatrale, nel passaggio dal medioevo al rinascimento, non ebbe le stesse caratteristiche in ogni paese; pur non soffermandoci ad analizzare questo fenomeno, dobbiamo dire che venne fatto tesoro delle esperienze medioevali e molti spettacoli nel XVI secolo si ispirarono alle realizzazioni scenografiche di quel tempo. Dagli scritti di Vitruvio, Leon Battista Alberti compose uno studio interessante sui teatri antichi; la prima edizione stampata di Vitruvio diede un nuovo impulso alle ricerche sul teatro antico.

Nel 1545, Sebastiano Serlio pubblicava uno studio che, partendo dal teatro antico, giungeva alle realizzazioni del suo tempo. Si arrivava così al massimo splendore della scena prospettica dipinta.

Validi esempi di alcuni spettacoli sono: a Ferrara (1508) la rappresentazione della Cassaria (Ariosto) realizzata da Pellegrino da Udine, con una scenografia di case, chiesa, campanile, alberi, tutti in bella prospettiva; a Urbino l'allestimento ancora più importante attribuito al Genga, «La Calandria» (1513). La scena: una piazza con sfondo di città (fondale), ai lati le quinte costruite a tre dimensioni, armate (telaio), praticabili (con attori che si potevano affacciare alle finestre a mezzo di praticabili), concorrente il tutto a un punto prospettico centrale. Pure il Castiglione, nelle sue descrizioni sulla scenografia, scrive di vedute di città, strade prospettiche, chiese, castelli, torri, giardini, boschi, tutto magnificamente dipinto e costruito con buona prospettiva.

La scena «all'italiana» era composta dal fondale, dai principali, telette, spezzati, costruiti a tre dimensioni o ad angolo retto, soffitti, boccascena, carri, piattaforme girevoli, praticabili che completavano il materiale di palcoscenico. Per la manovra delle macchine erano in uso argani e tamburi posti sia in soffitta (graticciata) che nel sottopalco (dis. n. 135).

Il primo teatro pubblico, a pagamento, fu aperto a Venezia nel 1637, esempio seguito rapidamente da tutte le città importanti.

L'arco scenico si perfezionò nel XVI secolo sfruttando

i tentativi già iniziati durante l'evoluzione scenica dei tempi precedenti. Lo scenografo sentiva la necessità di dotare la scena di una cornice per isolare il palcoscenico dal pubblico durante i cambiamenti di scena.

La scena mutevole - E' una serie di scene di una unica rappresentazione con cambiamenti di scena a ogni atto o quadro.

I primi esempi vennero dai teatri di corte, con le rappresentazioni eseguite a Ferrara guidate da B. Buontalenti (1536-1608). Davanti al pubblico sfilavano, negli intermezzi: vedute prospettiche, macchine per le nubi con personaggi allegorici (dis. n. 206), caverne in fiamme, paesaggi che si mutavano da estivi a invernali, marine, ecc. Per ottenere questi cambiamenti, il Buontalenti dovette avere necessità di un grande numero di macchine, di botole aperte sul piano palcoscenico, di numeroso personale e di materiale scenico.

Per i cambiamenti a vista (senza l'uso del sipario) si usarono piattaforme girevoli e, alcune volte, un siparietto speciale che cadeva di colpo dall'alto a piano palcoscenico. Altro sistema per cambiamenti veloci era la sovrapposizione di telette o spezzati armati, che venivano eliminati uno alla volta, lasciando visibile quello successivo (dis. n. 176).

Per l'illuminazione di questi scenari si usavano centinaia di candele o lumi ad olio o sego, posti dietro ai telai delle scene, fermati da liste di legno (stanghette). Per i colori, vetri o vasi colorati che permettevano una gamma di tinte più o meno vivaci. Il Serlio per colorare le luci, si serviva di bottiglie piene di liquidi di vari colori.

IL RINASCIMENTO IN EUROPA

(INGHILTERRA - FRANCIA - SPAGNA)

Nei teatri d'Europa, l'uso dell'arco scenico e della scena dipinta venne introdotto molto tempo dopo il loro uso in Italia, non ultima causa, le diverse condizioni politiche degli stati europei. L'Italia era divisa in innumerevoli staterelli comandati da principi e duchi che regnavano da gran signori, quindi poeti, pittori e scrittori erano contesi da tutte le corti e le arti tenute nel massimo prestigio. Gli scambi commerciali e le visite di ambasciatori e altri personaggi importanti davano modo ai regnanti europei di essere sempre informati su quanto avveniva in Italia, dove era risaputo che per spirito di grandezza e di emulazione si cercava in ogni modo di primeggiare con magnificenza di feste, tornei e spettacoli di teatro in ogni cittadina. L'unità politica degli altri stati invece, faceva convergere totalmente la cultura e le arti solo nelle grandi città.

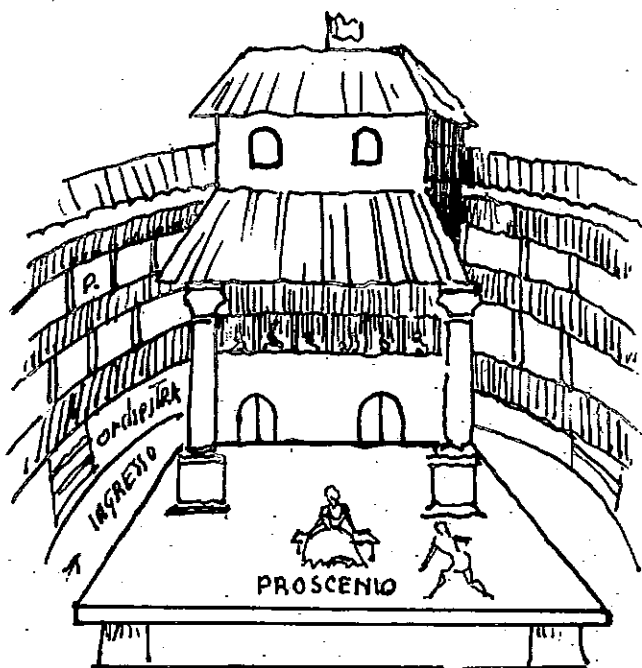
Inghilterra (Scena Elisabettiana) - Operano gruppi di attori, con spettacoli rappresentati nelle sale di palazzi o in luoghi all'aperto, piazze, cortili. La scenografia era semplicissima, tutto si basava sulla recitazione e sulla mimica. Il pubblico seguendo l'azione, completava le scene con l'immaginazione. Altri spettacoli erano dati da gruppi di studenti universitari nel teatro della cappella reale e in altri istituti minori.

Quando la scenografia si fece più importante, le scene si eseguirono con i soliti temi: teloni dipinti (fondali), architetture e fianchi di tela armati, nuvole dipinte su tela, soffitti o arie per i traghetti. Il sipario si chiudeva metà a sinistra e metà a destra.

Nel 1580 circa vennero costruiti i primi edifici teatrali pubblici, con pubblico pagante. Primo il «The Theatre», seguito poi da molti altri. Celebre il «Globe», a forma di O, con una capienza di varie migliaia di spettatori.

La pianta di questi edifici teatrali era quadrata, circolare, ottagonale, a forma di uovo. Le pareti laterali avevano una specie di tetto ricoperto di paglia (tettoia) e gallerie per posti a sedere.

La forma più usata era quella quadrata, con un lato che poteva variare dai dieci ai quindici metri e con il palcoscenico che si incuneava nella sala in modo da essere quasi contornato dal pubblico. Colonne poste ai lati del palcoscenico, unite a delle travature trasversali, servivano per i cambiamenti di scena, oggetti, attrezzeria, ecc. In fondo, sopra le porte d'ingresso, una galleria e un secondo ambiente che serviva in parte come palcoscenico e come luogo di raduno degli attori. Esempio di teatro elisabettiano, il teatro « Swan ». Questi edifici costruiti



TEATRO ELISABETTIANO (TEATRO SWAN)

prima in legno, poi in muratura (architettonicamente importanti) erano ricchi di colonne, decorazioni, sculture, stucchi, pitture e le entrate erano situate sia sulla facciata principale che sulle pareti laterali.

Costumi - I costumi fastosi e ricchi di stoffe pregiate si ispiravano, sia ai vestiti contemporanei, che alla fantasia e al costume storico. Ogni attore aveva nel suo abbigliamento caratteristiche il più possibile affini al personaggio che doveva interpretare. Per esempio i personaggi orientali portavano turbanti, scimitarre; i personaggi mitologici: tridenti, maschere, spettri; i personaggi ecclesiastici, costumi da frati, cardinali, con mitrie, corone. Dato che il palcoscenico si incuneava nella sala, il pubblico veniva quasi a circondarlo, trovandosi a contatto diretto con gli attori. Situazione questa che costituisce il problema principale che gli architetti teatrali del nostro tempo tentano di risolvere.

Francia - Sul teatro francese del '500 non si hanno notizie precise, esiste una documentazione datata circa al 1650 (Comedia del re) con disegni ed annotazioni sulla attività teatrale, che si ricollega ai secoli precedenti con « i

cicli di misteri », con scene dipinte e intelaiate (armatura in legno) che ricordano la maniera del Serlio. In uso le scene mutevoli con tendaggi, quinte, ecc.; spettacoli con un'unica scena fissa (luoghi deputati). Per i costumi, i macchinari, ecc. si tennero sulla linea inglese.

Spagna - Anche in questo paese le costruzioni teatrali mantennero le caratteristiche del teatro inglese e francese. Il primo importante sorse a Madrid nel 1580: « Teatro de la Cruz ».

Come l'Inghilterra anche la Spagna ebbe compagnie girovaghe che percorrevano tutte le nazioni dando spettacoli al chiuso e all'aperto. Alla fine del '600, teatri importanti sorsero a Madrid, Siviglia, Cordova, Saragozza, ecc., dando modo agli attori di formarsi in compagnie stabili. Importante il teatro denominato « Corral o Patio » formato da un cortile quadrato, contornato da altre pareti: da un lato il palcoscenico in legno con pannelli dipinti sullo sfondo.

Sulle pareti laterali c'erano delle aperture, piccole gallerie per il pubblico, e i posti a sedere erano situati intorno ai tre lati del palcoscenico, mentre una galleria era destinata al pubblico femminile. Per ripararsi dal sole e dalla pioggia si tendevano dei teloni che più tardi vennero rimpiazzati con soffitti in legno.

Dietro lo spogliatoio, una seconda piattaforma che alle volte serviva come palcoscenico interno. Al piano superiore, una galleria. Due grandi drammaturghi fiorirono in questo periodo: Shakespeare per gli inglesi e Lope de Vega per gli spagnoli.

PERIODO BAROCCO

Nel periodo barocco (XVII e XVIII secolo) le numerose edizioni librerie teatrali e gli scambi culturali degli intellettuali, con frequenti viaggi nelle corti europee, portarono lo spettacolo teatrale a una forma comune a tutta Europa.

In questo periodo le attività più importanti teatrali erano sostenute dai « teatri di corte », sussidiati dal principe o dal duca. Spettacoli importanti venivano dati nei saloni dei grandi palazzi. Si arrivò col tempo ai teatri stabili con pubblico pagante (1635). Gli architetti e gli amanti del teatro si preoccuparono, nelle nuove costruzioni, di ampliare il palcoscenico, sia in larghezza che in profondità. Dato che in platea i posti migliori erano riservati ai personaggi più importanti (principe, duca, cardinali, ecc.), gli scenografi si preoccuparono, nelle messe in scena, di usare una prospettiva centrale tenendo il punto di vista al centro della platea. Per cambiamenti veloci si mantenne l'uso di piccole piattaforme girevoli, sfruttando il principio greco dei « periaktoi » (dis. n. 122). Prese grande voga la quinta su telaio (armata) o solamente in tela con una striscia di legno (cantinella) in testa e al piede, in modo tale da poterla tirare a mezzo di corde in soffitta (graticciata - dis. n. 131). Il francese Jean Du Breuil descrisse il funzionamento di questa quinta o teletta in un libro uscito nel 1659, mentre essa era già in uso da tempo in Italia.

E' in questo tempo che si stabilizza il boccascena in muratura con decorazioni e i primi tentativi di sipari dipinti su tela. L'evoluzione del sipario e le diverse forme sono illustrate dai disegni n. 138, 139, 140, 141.

Due esempi di spettacolo di questo periodo:

I) Opera « Florimene » (1635) - La pianta segnava il posto per le quinte angolari, quattro per lato, che oltre a formare l'insieme pittorico della scena, servivano per tra-

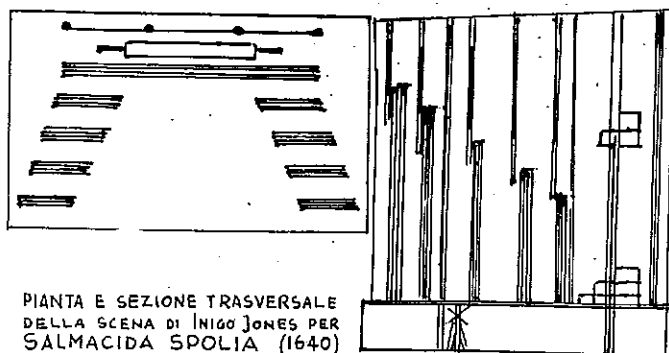
guardare i fianchi (sfiori di scena). Completava la scena il fondale (dis. n. 134). Le quinte rimanevano fisse per tutto lo spettacolo. Cambiavano solo i fondali dipinti, armati su telaio se di piccole dimensioni o portati in soffitta a mezzo di corde se in tela senza armatura. Alle volte i fondali armati, perchè non ingombrassero il palcoscenico, erano divisi a metà e uscivano in quinta metà a sinistra e metà a destra.

Soffitti o arie dipinte, servivano a tragguardare la parte alta della scena (dis. n. 41, 42).

II) Opera « Salmacida spolia » (1640) - Esempio che porta direttamente ai cambiamenti della scenografia moderna. Dalla pianta e dalla sezione si ha una idea di una messa in scena con possibilità di cambiamenti velocissimi.

Le prime quinte erano otto, quattro per lato, dietro ad ognuna di queste erano poste, vicinissime (cm. 5-6), altre otto quinte (seconda fila), altre otto (terza fila) e altre otto (quarta fila). Complessivamente 32 quinte.

I fondali erano quattro, se grandi portati in soffitta, se piccoli invece armati e divisi a metà con uscita laterale (dis. n. 134). Per la parte superiore, soffitto o graticciata (traguardi - dis. n. 41-42) si adoperavano soffitti o arie (dis. n. 132). Strisce di tela alte due o tre metri,



PIANTA E SEZIONE TRASVERSALE DELLA SCENA DI INIGO JONES PER SALMACIDA SPOLIA (1640)

che attraversavano tutto il palcoscenico parallelamente al boccascena e che nella parte alta erano munite di una sacca per infilarvi lo stangone o di nastri per legarle allo stangone oppure inchiodate allo stangone stesso. Venivano portate in alto dalle corde tirate dai macchinisti e passanti su carrucole poste in graticciata (dis. n. 94, 135).

Cambiamento di scena - La scena nel primo atto era completa con tutti i pezzi in scena: trentadue quinte, quattro fondali e i soffitti.

Fine I atto - II atto: le prime otto quinte sparivano, portate quattro a destra e quattro a sinistra (in coperta), così pure per il primo fondale e i soffitti, lasciando vedere la seconda scena già pronta. Per le scene successive si ripeteva la medesima operazione. Nella pianta si vede disegnata una macchina che probabilmente era utilizzata, a mezzo di argani e tamburi, per i voli di angeli, di nubi, ecc. (dis. dal n. 200 al n. 206).

Per ottenere nelle messe in scena, specialmente, prospettive di paesaggio, di strade, colonnati ecc., con maggiore profondità prospettica, si aumentavano il numero delle quinte, tenendo dalla prima in poi una leggera diagonale rispetto al boccascena (a invito) che diminuiva fino a farle tornare parallele.

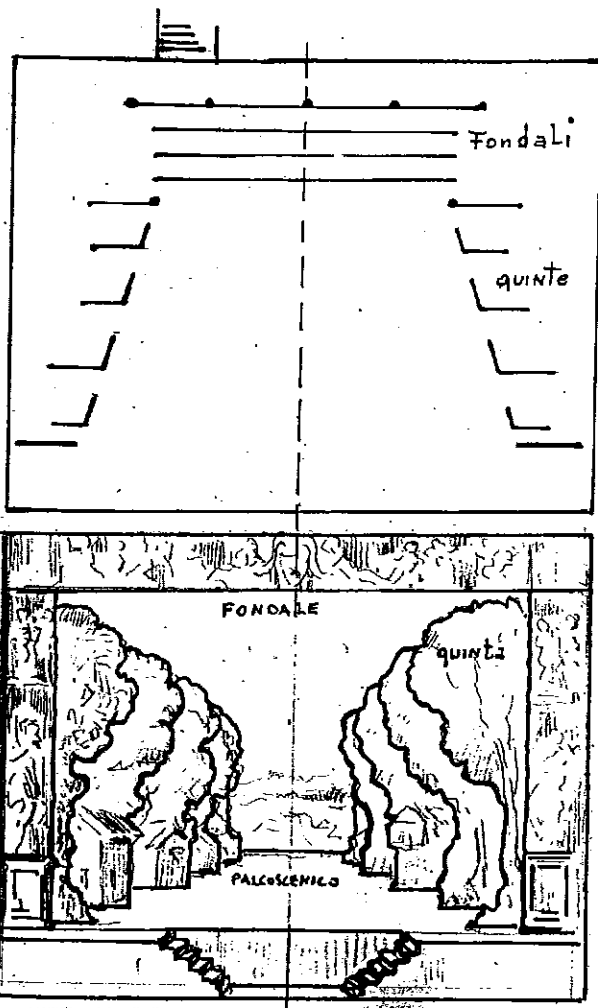
Teatro « La Pergola » di Firenze - Questo teatro, costruito nel 1656, nonostante un recente restauro mantiene tutte le caratteristiche del suo tempo. Ogni anno il Maggio musicale fiorentino - Teatro comunale lo adopera per spettacoli. Pur avendo un'apertura di palcoscenico di m. 11,60 (modesto per l'opera lirica) si ottengono risultati notevoli in merito alla vastità del suo palcoscenico rispetto alla sala. Sebbene dei pilastri delimitino le parti laterali fra di loro, è possibile piazzare i carri che permettono cambiamenti velocissimi, anche a vista.

Interessante il sottopalco munito di argani che a mezzo di un complesso rimando di corde portano platea e palcoscenico allo stesso livello. Eliminando le sedie, si tenevano feste danzanti.

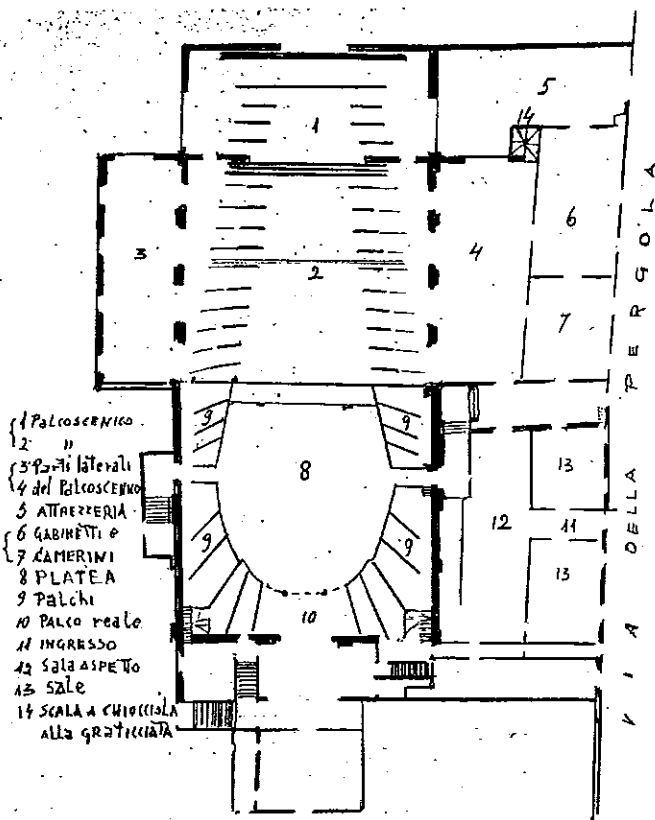
Prospettiva pratica da usare in teatro di Giulio Troili, 1672 (Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla), utile per la prospettiva delle quinte poste in posizione diagonale rispetto al boccascena. Vennero poi i libri di Andrea Pozzo (1642-1709) seguiti da un volume di Ferdinando Galli da Bibiena (1711), inventore della prospettiva ad angolo.

In questo periodo Giacomo Torelli (1608-1678), scenografo ricercatissimo da tutte le corti europee, portava la scenografia italiana al massimo splendore, specialmente con gli spettacoli alla corte di Luigi XIV, re di Francia.

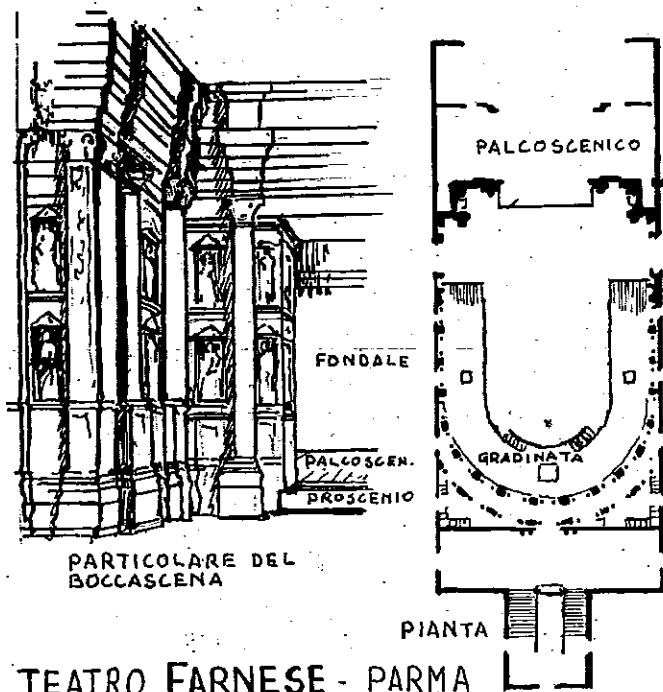
Portato alla perfezione dal Torelli, l'uso delle quinte uni-



SCHIZZO DI PIANTA E BOZZETTO PER L'OPERA FLORIMÈNE DA DISEGNI DI INIGO JONES (1635)



PIANTA DEL TEATRO LA PERGOLA DI FIRENZE



TEATRO FARNESE - PARMA

te al sottopalco, attraverso aperture longitudinali parallele al boccascena, a dei carrelli scorrevoli.

Il fianco (armato) su telaio di legno, prolungava i montanti al sottopalco, fermati a un carrello (telaio montato su ruote). I telai erano collegati a un argano a mezzo di corde, un solo macchinista poteva ottenere lo spostamento simultaneo di tutti i pezzi (dis. 103). Erano in uso

pure le quinte forate e contornate con rinforzi in tela o legno sottile (dis. n. 247, 249, 252), poi nell'ottocento, nei contorni dei fori veniva applicata una rete che copriva il foro e teneva unite le diverse parti ritagliate, sia di foglie, rami, colonne, ecc.

Il Torelli era un vero mago della scenografia per i suoi trucchi (passaggio di nubi, voli di figure, effetti di incendi, rumori di tuoni, fulmini, carri in movimento, cambiamenti veloci di scene, — per esempio, come per effetto di magia da un bosco in pochi secondi si aveva la scena di una marina —, i famosi passaggi di angeli o personaggi mitologici assisi su nuvole, ecc.).

Oltre a Giacomo Torelli, in questo periodo operarono pure: Gaspare Vigarani (1586-1663), Alfonso Rivarola detto il Ghenda (1591-1640), Stefano Orlandi (1681-1760), Vittorio Bigari (1692-1776), Giovanni Servadoni (1695-1776), i Bibiena, iniziatore G. Maria Galli (1619-1665) da Bibiena, i figli Ferdinando (1657-1753), Francesco (1659-1739), i nipoti Antonio (1700-1774), Giuseppe (1696-1756), Alessandro (1687-1769), Giovanni e Carlo (1725-1787). Essi operarono in tutta Europa e lasciarono disegni di scenografie che ancor oggi destano meraviglia per la loro fantasia e bellezza.

L'arco scenico prende sempre più importanza e, da semplice cornice, passa a dimensioni tridimensionali: prima con costruzioni in legno, poi in muratura, con colonne, stucchi, decorazioni.

Ne è esempio quello del teatro Farnese di Parma e quello del teatro a Fano. Lo scenografo Filippo Juvara (1676-1736) diede esempi importanti di scenografie barocche; dopo di lui: Bernardino e Fabrizio Galliari (1707-1790), i figli Giovanni (1746-1818), Giuseppe (1752-1817), i tre fratelli Gonzaga (1750-1830) che lavorarono molto alla corte russa.

IL TEATRO BAROCCO

Nel periodo barocco le costruzioni teatrali ebbero il massimo sviluppo, arrivando a un modello di edificio accettato da tutte le nazioni salvo poche varianti, specialmente nel teatro francese (V. pianta del teatro Farnese).

Dal proscenio protendenti nella sala, si giunse al proscenio normale che si univa alle due estremità dell'arcoscenico in muratura, sviluppando una leggera curva (dis. n. 94 e 135 ed esempio di palchetti nello spessore dell'arcoscenico: dis. n. 15). La forma di pianta a ferro di cavallo della sala non subiva più varianti, salvo qualche caso di pianta rettangolare; alle pareti ordini di palchi e gallerie.

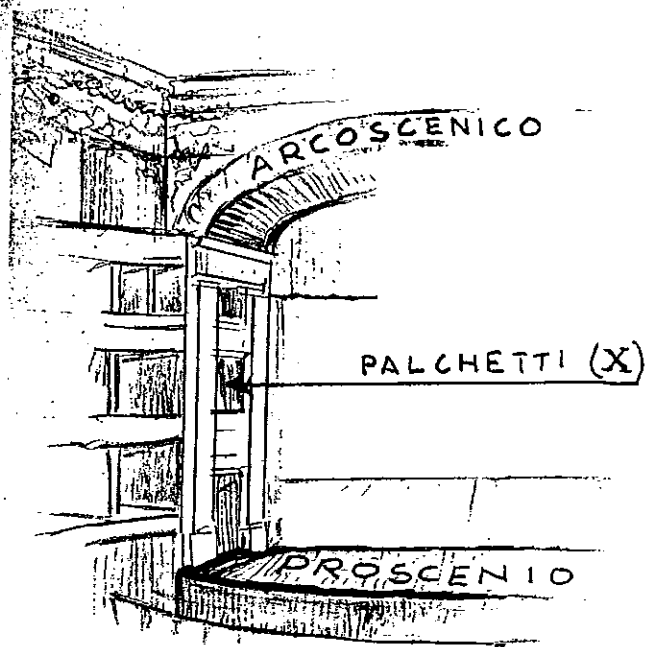
Il palcoscenico, condizionato dallo spazio esterno (strade, case, ecc.), oltre alla tradizionale forma sviluppantesi dopo l'arcoscenico (dis. n. 16, 17, part. a) ebbe aggiunte di altri piani palcoscenico (b, c, d, dis. n. 16, 17).

Disegni di teatri tradizionali (dis. n. 146-bis).

L'orchestra si stabilisce, come posizione, prima del proscenio (golfo mistico o fossa d'orchestra - dis. n. 136) a quota più bassa del piano palcoscenico, da m. 1,50 a m. 1,80, perchè gli orchestrali non superino l'altezza del proscenio, con la testa, gli strumenti e i leggii.

Un esempio di ritorno al classico viene dato dalla costruzione del teatro Farnese di Parma (architetto Aleotti, 1546-1636), aperto al pubblico nel 1630.

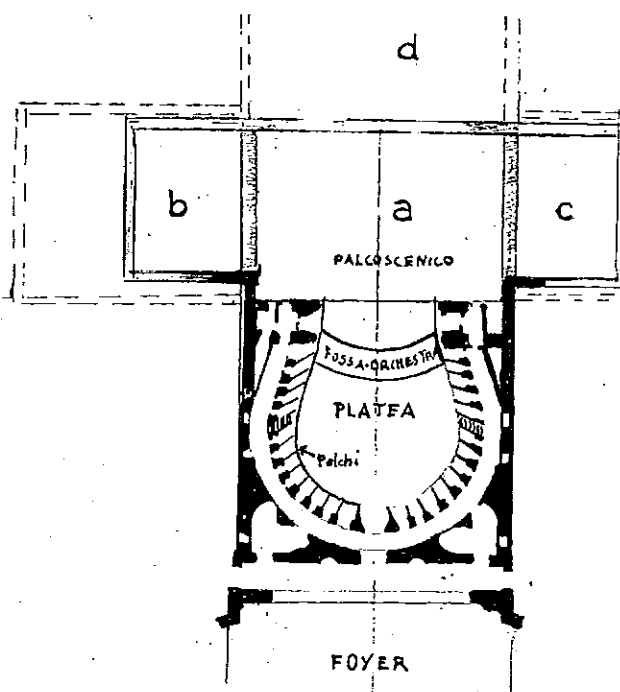
Teatro nato in un periodo di evoluzione, ispirantesi a edifici classici, servì di esempio per la costruzione di molti teatri barocchi. Fu curata particolarmente l'acustica e, data la grande profondità del palcoscenico, particolari accorgimenti furono escogitati nella costruzione della



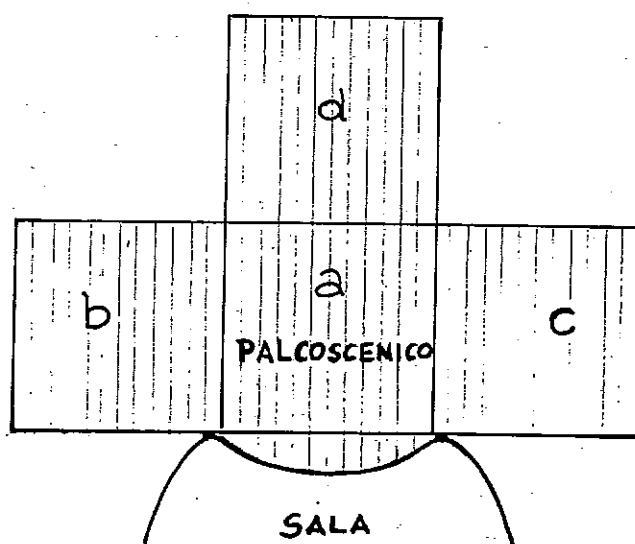
tutti i tipi e dimensioni, vestiti con ricche stoffe. Il costume storico, documentato, si mantiene fedele all'epoca. Non mancarono rappresentazioni con costumi moderni, accettati di buon grado dal pubblico, specialmente in Inghilterra. Il costume di fantasia venne usato specialmente nelle favole, nei balletti e nei soggetti mitologici.

OTTOCENTO

Nel primo ottocento il realismo dominava nel teatro. Le messe in scena, specialmente nella prosa, cercarono di imitare le cose reali: sale con tappezzeria reale, con cornici in legno o in gesso, porte in legno con maniglie in ottone o bronzo, lampadari in stile, mobili pregiati, presi a noleggio nei negozi d'antiquariato. Il realismo (in un dramma rappresentato a Parigi) arrivò al punto di portare in scena un bue squartato, appeso ai ganci e grondante sangue.



PALCOSCENICO E SALA TIPO
DI UN TEATRO DELL'OTTOCENTO



sala per permettere una buona visibilità al pubblico. Dopo la prima metà del seicento, sorsero nuovi problemi creati dalle diverse categorie sociali degli spettatori. La selezione però venne risolta automaticamente con la differenza dei prezzi dei biglietti d'ingresso, relegando i meno abbienti nel loggione. Un gioiello: il Teatro La Fenice di Venezia (1792) del Selva. La sala, con i palchi decorati da bassorilievi settecenteschi in legno dorato e al centro fiori dipinti; il soffitto, con scomparti di ornati e dipinte le muse a tinte delicatissime. Il boccascena, in legno intagliato a ornati dorati e lungo quasi un metro, è un vero capolavoro. L'illuminazione della sala è fantastica: un immenso lampadario di Murano al centro del plafone e, su tutti i palchi, appliques a cinque lampade in bronzo, stile '700.

Allo sfarzo della sala fanno contorno tutti i servizi, il ridotto con una decina di grandi sale ricche di specchi e di decorazioni. L'ingresso con scaloni per accedere ai corridoi dei palchi; solo il palcoscenico, attorniato da canali, non è molto vasto e, per le grandi scenografie, crea dei grossi problemi.

Altro problema risolto per migliorare la visibilità dei palchi laterali: abbandonata la forma ad angolo retto, i tramezzi divisorii dei palchi vennero gradatamente orientati verso il palcoscenico.

In molti teatri il parapetto dei palchi sporse a forma di loggia oltre i pilastri perimetrali.

I teatri francesi del settecento ebbero delle varianti rispetto al teatro barocco; qualche teatro a forma circolare (teatro greco), altri con la sala più allargata nel tentativo di migliorare la visibilità.

Nuovi progetti furono elaborati; contribuì molto a queste ricerche la ricostruzione dell'Accademia reale di musica, distrutta da un incendio. Importante il trattato del cavaliere di Chaumont intitolato « Vera costruzione di un teatro d'opera » (1776) e l'opera di Pierre Patte « Essai sur l'architecture theatrale » (1872) tradotta in italiano da C. Ferrario (1830) e usata come studio dai progettisti teatrali.

Costumi - Il realismo storico serve di esempio per il costume. Interpreti con truccature vistose, parrucche di

L'ottocento fu anche il secolo della sperimentazione teatrale, sperimentazione che fu maggiormente avvalorata dall'avvento della luce elettrica.

L'illuminazione a gas (Opera di Parigi, 1820 poi Lyceum di Londra, funzionante fino alla metà del secolo) veniva gradatamente sostituita dalla luce elettrica. La scena, a mezzo dei regolatori (*) poteva passare gradatamente dalla massima luce al buio (dissolvenza) con tempi prestabiliti. La sala durante l'azione rimaneva al buio, e ciò contribuiva a creare un senso di « fantastico » nel quadro scenico, specialmente per le scene di esterni: marine, boschi, scene di fantasia; all'aprirsi del sipario. L'oscuramento della sala ebbe in Wagner uno dei più accesi sostenitori.

Per le luci vedere LUMINISTICA E ILLUMINOTECNICA. Con i perfezionamenti apportati all'impianto elettrico gli effetti di luce divennero infiniti. Il sipario venne usato per tutti i cambiamenti di scena. All'inizio dello spettacolo la sala, sfarzosamente illuminata, veniva lentamente messa al buio e si apriva il sipario; appariva la scena come un grande quadro incorniciato dal boccascena in muratura e molte volte anche da quello mobile, dipinto su tela.

Al termine di ogni atto o quadro, il sipario si chiudeva e la sala veniva nuovamente illuminata.

Le scene dipinte, alle volte, avevano pezzi o fianchi costruiti tridimensionalmente che male si amalgamavano con quelli dipinti. Si pensò allora alla scena tridimensionale tutta costruita (Appia-Craig, ecc.) per avere in scena un risultato omogeneo (scena attore).

Capitelli, colonne, archi, cornicioni, rocce, alberi, pareti tutto simile al vero (cartapesta). Una messa in scena di

questo tipo richiedeva per la sua realizzazione un tempo quattro o cinque volte maggiore rispetto alla scena dipinta su tela (e il costo veniva quadruplicato).

Soluzioni che potevano andare per i grandi teatri, per inaugurazioni di stagioni liriche ma, logicamente, non per i teatri minori che non erano in grado di sostenere grandi spese.

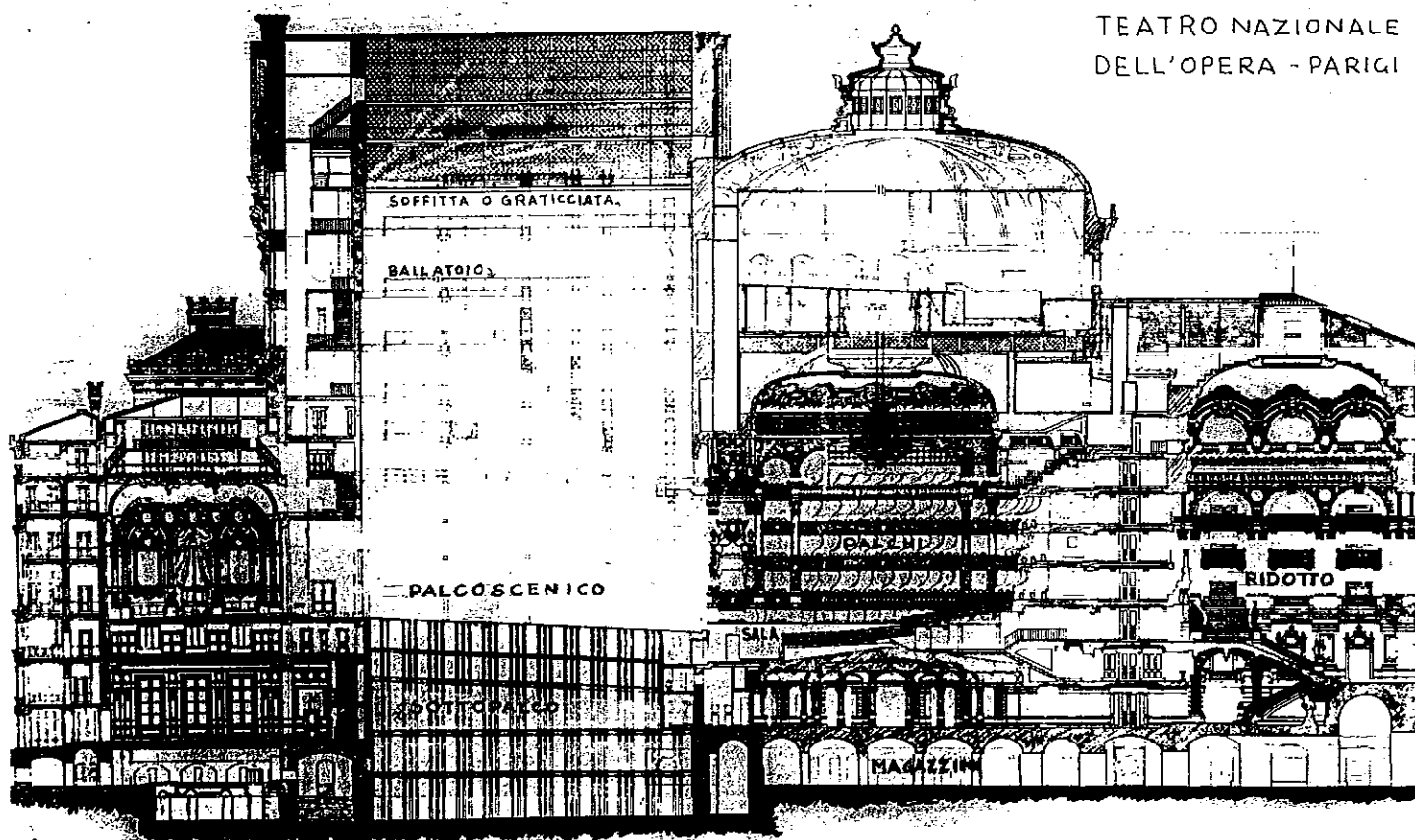
Si ritornò allora alla scena di compromesso con pezzi dipinti e pezzi costruiti, tenendo le costruzioni in primo piano e degradando con i pezzi dipinti verso il fondo fino ad arrivare al fondale.

Il sottopalco (n. 94), a uno o più piani, ebbe grande importanza per le diverse funzioni che poteva esplicare. Movimento a mezzo di argani e tamburi delle scene su telaio unite a sottopalco (n. 146 bis, teatro dell'Opera di Parigi, teatro di Monaco: dis. n. 192), potendo, con questo mezzo, ottenere cambiamenti veloci e simultanei per diversi telai (dis. n. 103).

Preoccupazione costante quella di arrivare a cambiamenti veloci in un tempo relativamente breve. Certe opere, per esempio l'Aida, il Trovatore, il Flauto magico, il Mosè, ecc. e in genere i drammi storici, hanno bisogno nei cambiamenti, di un numero ragguardevole di praticabili e scale (vedere costruzioni dal n. 223). Al comunale di Firenze (maggio musicale Fiorentino) per il Mosè i tempi dei cambiamenti oscillavano dai venti ai quaranta minuti.

Una sessantina di persone (macchinisti, elettricisti, attrezzisti, personale tecnico) si avvicendavano con un andirivieni convulso per il palcoscenico.

Ecco il grande vantaggio dei palcoscenici meccanizzati che danno modo, nei teatri moderni con più palcoscenici, di preparare le scene durante il giorno.

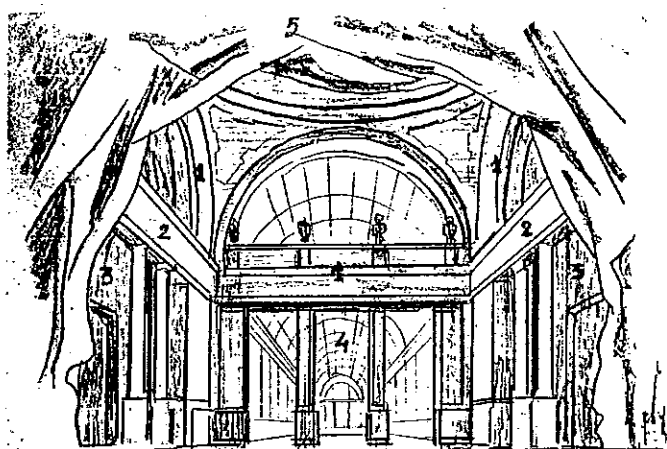


TEATRO NAZIONALE
DELL'OPERA - PARIGI

(*) Reostati elettrolitici

Parapettata - Salone

Dalla parapettata (v. anche n. 161) si passa alle varianti con principali, telette, decorati a colonne, cornici, ecc.

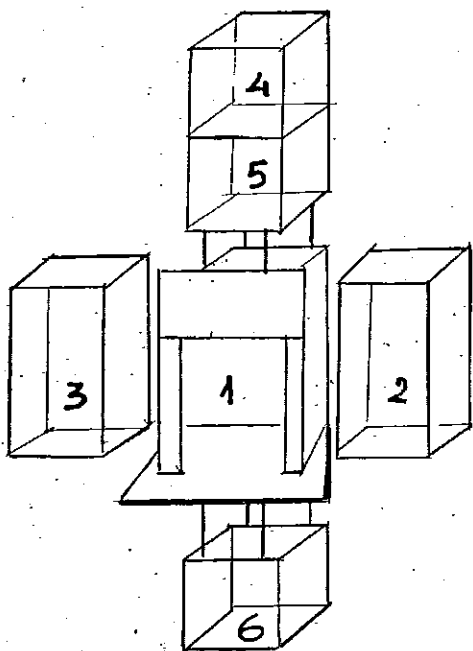


VARIANTI DI UNA PARAPETTATA - SALONE

- 1) principale
- 2) fianchi laterali a colonne su telai
- 3) fianchi laterali
- 4) fondale
- 5) principale a panneggio

Palcoscenico multiplo (A. Giulio Bragaglia)

Scena multipla - teatro degli indipendenti, Roma, 1924 (dalla pubblicazione « Del teatro teatrale ossia del teatro », Roma, 1929, edizioni Tiber).



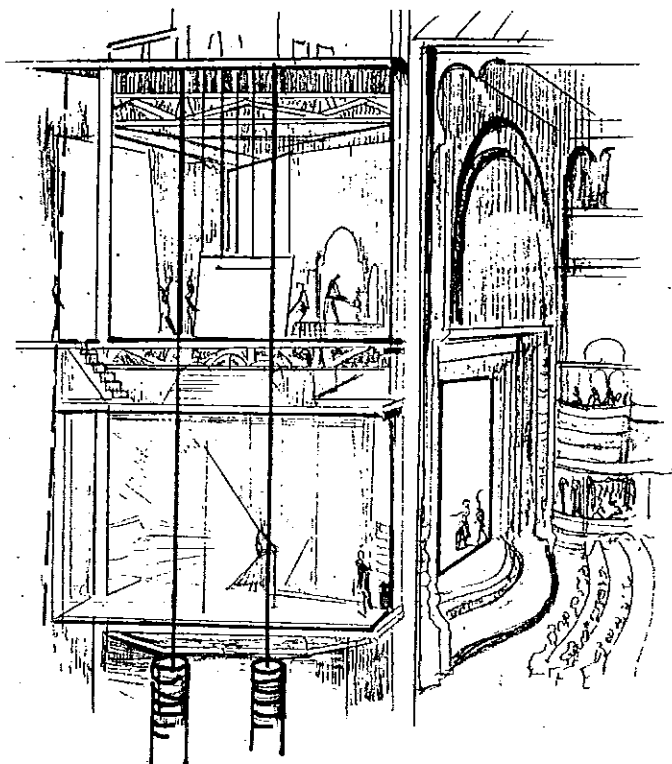
La scena centrale (1) manovra all'indietro. Il palcoscenico libero può essere rimpiazzato, volta per volta (a mezzo di impianto meccanico), dai palcoscenici mobili (2, 3, 4, 5, 6).

Palcoscenico multiplo - Teatro Madison Square dotato di palcoscenico multiplo (primo esempio in America).

Mentre era in corso lo spettacolo si preparava la scena e così di seguito, in modo da ottenere cambiamenti velocissimi. Tempo necessario per spostare, meccanicamente, i due palcoscenici: forse poco più di un minuto.

E' questa la partenza alla meccanizzazione dei palcoscenici (Dresda, Pigalle, dis. n. 104).

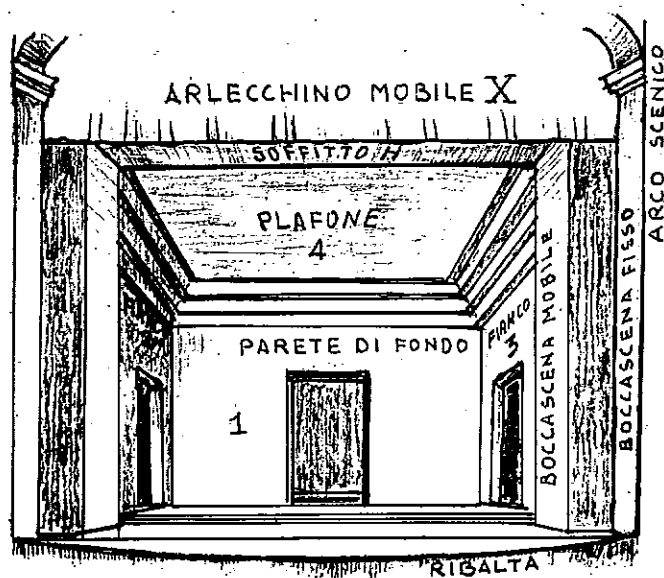
Vari esperimenti: tre palcoscenici mobili oltre a quello



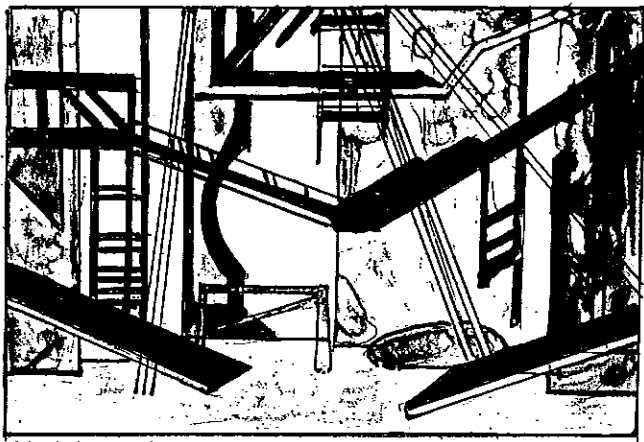
IL TEATRO MADISON SQUARE DI NEW YORK

centrale, uno a sinistra e uno a destra e uno sul fondo. Preparati durante il giorno, con calma, curando anche i minimi dettagli; impossibile nei cambiamenti durante lo spettacolo.

Parapettata - Il nome definisce gli elementi classici di questo tipo di scena, composta dai seguenti pezzi di scena: boccascena mobile, fianchi a destra e sinistra (2-3), parete di fondo (1), tetto o plafone (4); adoperata gene-



PARAPETTATA



SCENA COSTRUTTIVISTA.

1934 pensò al teatro totale ispirandosi al teatro greco. Del suo progetto sono rimasti dei ricordi e qualche disegno. Il modello fatto da Gropius fu distrutto dai bombardamenti a Colonia (v. pag. 31).

In questi tentativi, nella ricerca del nuovo, si guardò al teatro Elisabettiano, al teatro medioevale, al teatro giapponese. Due correnti si contrapposero: una tendente al simbolismo e a semplificare la scenografia dipinta, l'altra a ritornare alla scena dipinta bidimensionale, esagerandone le caratteristiche sia prospettiche che pittoriche, in modo da apparire allo spettatore come un quadro stilizzato e non come una copia dal vero.

Lev Bakst (Russia) - I suoi bozzetti e costumi, fantastici e pieni di colori, ispirati all'arte bizantina e l'apparizione del balletto russo in Europa con le sue interessanti rappresentazioni, destarono nell'ambiente teatrale molto interesse sia per la stilizzazione che per l'originalità dell'artista.

Negli anni seguenti, con la fine della seconda guerra mondiale, un nuovo indirizzo veniva dato al bozzetto teatrale mettendo da parte il bozzettista-scenografo-realizzatore. Vennero chiamati a eseguire i bozzetti pittori di grido: De Chirico, Casorati, Prampolini, Vagnetti, Sironi, per citare qualche italiano. All'estero: Picasso, Braque, Matisse, Chagall, Salvador Dali e altri.

Da questo cambiamento i critici si attendevano grandi cose; invece il risultato fu appena notato dal pubblico e, quasi sempre, servì a creare serie difficoltà allo scenografo realizzatore, dato che la maggioranza di questi pittori non aveva nessuna idea per la progettazione di una messa in scena.

Unico vantaggio fu quello di indirizzare giovani pittori allo studio della scenografia. Alcuni nomi: Sheringham Hammond, Fraser e altri (Inghilterra); Simonson, Jones, Oenslager e altri (Stati Uniti).

Spazio Scenico - Oltre al fondale, a fondo palcoscenico, è stato introdotto anche l'uso del panorama ellittico e semi-circolare (ciclorama) che tiene tutti i traguardi, sia laterali che in altezza, tenendoli così nascosti alla vista del pubblico essendo stato portato in coperta (graticciata). Tutte le soluzioni sceniche furono allora possibili: costruzioni di case, di elementi isolati, rocce, alberi, liberi nello spazio scenico.

Mentre in Russia e Germania con la dittatura si ritornava alla scenografia controllata dallo stato (Realismo socialista), nel resto dell'Europa continuarono le soluzioni per un teatro nuovo. Con le nuove tecniche si inserirono nello spettacolo teatrale proiezioni cinematografiche,

proiezioni fisse, schermi, registrazioni su dischi, radio, ecc.

E' di questo periodo la nascita dei « festival del teatro », il primo a Salisburgo, seguito rapidamente da tutte le maggiori città europee, offrendo feconde occasioni di congressi con scambio di idee sulle concezioni moderne teatrali e con mostre di bozzetti scenografici.

La guerra del 1939 portava una pausa alle nuove idee; continuarono in tono minore gli spettacoli a favore dei combattenti.

Dopo i primi anni di crisi, data dalla diffusione della radio e della televisione, il teatro riprese il suo cammino. Oggi è in netta ripresa, e quello che interessa maggiormente è la partecipazione dei giovani specialmente per i concerti di musica classica e i balletti.

Ciò che non funziona nei teatri di oggi, specialmente nella lirica, è l'organizzazione. Numero esorbitante di personale, assunto sotto la pressione dei partiti, quasi sempre senza una preparazione adeguata ai loro compiti, spese favolose, con grossi compensi per i personaggi principali.

Oggi si può ripetere quello che scriveva Gaston Baty: « Il teatro d'oggi è sotto il segno del caos. Di quello di domani non sappiamo nulla. Non c'è posto là, che per aspirazioni platoniche. Sarei tentato di pensare che il teatro si dividerà sempre più in due formule: una per le masse, in costruzioni che tenderanno a fondere gli spettatori tra di loro e con l'azione presentata, l'altra per una élite sempre più ristretta, in sale molto piccole ».

Le moderne costruzioni teatrali in Europa e negli Stati Uniti, sembra si orientino verso costruzioni che oltre a spettacoli teatrali servano ad altre esigenze culturali. Edifici che abbiano, oltre alla sala maggiore per il pubblico, anche una sala più piccola per conferenze, cinema, ecc. Un esempio: a Mannheim (1960), teatro di millequattrocento posti per opere liriche, con una sala più piccola per concerti, conferenze, cinema. Ad Ealborg fu costruito nel 1954 un teatro composto di due sale con rispettivo palcoscenico, pareti scorrevoli permettevano di ridurre il numero dei posti secondo lo spettacolo.

Sembra che queste soluzioni non abbiano raggiunto l'obiettivo prefisso, e una delle cause principali, è data dalla difficoltà per la manutenzione dei meccanismi. Si pensa sempre alla **pista centrale**, ma questa soluzione crea nuovi problemi: data la centralità del palcoscenico, l'elemento scenico deve essere ridotto al minimo per non compromettere la visuale allo spettatore; vi è bisogno dell'ausilio delle proiezioni su schermi (come dal progetto del teatro totale di Gropius). Queste proiezioni, per essere visibili, obbligano di tenere il teatro in penombra e l'attore illuminato da fasci di luci provenienti dall'alto (occhi di bue). Uno spettacolo sempre in penombra stanca la vista e rende lo spettatore nervoso e affaticato.

Le proiezioni sempre in uso per i cieli in movimento, per le scene notturne, mareggiate, ecc., furono portate avanti per uno spettacolo completo, al teatro Comunale di Firenze (Maggio Fiorentino) con lastrini dipinti, ecc. e si ebbe il risultato, con le scene sempre al buio, di stancare gli spettatori per la tensione della vista.

TEATRO ADATTABILE

Su questo tipo di costruzioni vi sono svariati esempi di teatri sperimentali: Università di Miami, il progetto per il « Questors Theatre » di Ealing del medesimo tipo, il teatro costruito a Londra nel 1964. Lo scopo di

HISTOIRE DU SOLDAT

di Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti, Giulio Paradisi
(durata dello spettacolo h. 2,40 con un intervallo di 15' dopo 1 h.)

A) Spazio richiesto

LARGHEZZA: MT. 16
ALTEZZA: MT. 12
PROFONDITA': MT. 14

B) Spazio minimo utilizzabile

LARGHEZZA: MT. 12
ALTEZZA: MT. 10
PRFONDITA': MT. 12

C) Esigenze tecniche

- 10 quinte di panno nero, 4 soffitti di panno nero
 - 180 mazzi di corde
 - Carico elettrico 100 KW. 380 V+N+T, allacciamento elettrico in palcoscenico
 - Pianoforte verticale nero accordato a 4.42
 - E' necessario:
 - a) avere la possibilità di posizionare proiettori e apparecchi di proiezione da zone centrali della sala (3^a- 4^a ordine o galleria - palco centrale e adiacente -) oltre a collocare le normali staffe di barcaccia o laterali per sostegno proiettori
 - b) avere uno spazio libero adiacente al palcoscenico per allestimento set televisivo (minimo 3 x 3 m.)
 - c) n. 2 scalette di raccordo tra palcoscenico e sala
 - Il trio di musicisti (pianoforte, clarinetto, violino) andrà posizionato in buca orchestra o in uno spazio davanti al palcoscenico sul lato destro. Occorre verificare la visibilità del pubblico (distanza prima fila)
 - Si accendono in scena sigarette e candele
 - Sono necessari almeno n. 15 camerini (dei quali minimo 5 con doccia) per attori e musicisti e uno spazio sartoria
 - Per qualsiasi chiarimento e informazione rivolgersi alla Responsabile di Compagnia Sig.ra **CINZIA DE FELICE** al numero **0368/260385 - 0335/391861**
 - Lo spettacolo gira con n. 3 camion:
 - MERCEDES targa NA PO5961
 - IVECO 50.10 targa NA S48705
 - FIAT 35.10 targa NA U18780
- * Responsabile dei trasporti Sig. **VINCENZO PETRILLO** Tel.0330/468828

HISTOIRE DU SOLDAT

SCARICO:

GIORNO.....

ORE.....

FACCHINI N.

ORE.....

PREMONTAGGIO:

GIORNO.....

ORE.....

MACCHINISTI N.

(di cui uno specializzato in graticcia)

ELETTRICISTI N.

SARTE N.

MONTAGGIO:

GIORNO.....

ORE.....

MACCHINISTI N.

ELETTRICISTI N.

SARTE N.

SMONTAGGIO:

GIORNO.....

ORE.....

MACCHINISTI N.

ELETTRICISTI N.

SARTE N.

CARICO:

GIORNO.....

ORE.....

FACCHINI N.

ORE.....

TOURNEE

HISTOIRE DU SOLDAT

PARMA DAL 18 AL 23 DICEMBRE - PROVE -

ROMA DAL 26 AL 29 DICEMBRE - PROVE -

ROMA - TEATRO VALLE - 30 DICEMBRE

ROMA - TEATRO VALLE - DAL 2 AL 14 GENNAIO (IL GIORNO 8 RIPOSO)

PERUGIA - TEATRO MORLACCHI - DAL 16 AL 21 GENNAIO

NAPOLI - TEATRO MERCADANTE - DAL 23 AL 28 GENNAIO

SPOLETO - TEATRO NUOVO - 30 GENNAIO

MODENA - TEATRO STORCHI - DAL 1 AL 4 FEBBRAIO

PARMA - TEATRO DUE - DAL 6 AL 14 FEBBRAIO

CREMONA - TEATRO PONCHIELLI - 17/18 FEBBRAIO

PRATO - TEATRO METASTASIO - DAL 21 AL 25 FEBBRAIO

GROSSETO - 27/28 FEBBRAIO

TODI - 1 MARZO

MACERATA - TEATRO LAURO ROSSI - 3 MARZO

LISBONA - 8/9 MARZO

LILLE - DAL 14 AL 17 MARZO

ANVERSA - DAL 21 AL 23 MARZO

Stagione 97/98 - Spettacolo "L'HISTOIRE DU SOLDAT" - Riepilogo Attività fuori sede										
gg. rec.	rec.	PIAZZA	TEATRO	PRES.	INCASSO	CACHET	MEDIA PRES.	MEDIA INC.	MEDIA CACHET	
4	4	REGGIO EMILIA	ARIOSTO	2.237	63.097.823	58.000.000	574	15.774.406	17.000.000	
6	7	BOLOGNA	DUSE	3.433	68.074.977	15.222.476	460	9.724.987	2.174.639	
4	4	UDINE	PALMOSTRE	1.373	29.447.977	72.000.000	343	7.361.994	18.000.000	
5	5	GENOVA	G. MODENA	775	12.368.000	65.000.000	159	2.471.600	13.000.000	
2	2	ROVERETO	ZANDONAI	509	9.261.856	36.000.000	256	4.630.928	18.000.000	
2	2	FERMO	DELL'AQUILA	578	14.324.588	36.000.000	269	7.162.206	16.000.000	
2	2	TERNI	VERDI	1.188	19.101.500	36.000.000	599	9.550.750	16.000.000	
4	5	SALERNO	COMUNALE	2.477	42.240.677	64.000.000	495	8.448.175	12.800.000	
5	5	MESSINA	V. EMANUELE	1.996	32.061.778	150.000.000	399	6.412.356	30.000.000	
34	38	PIAZZE	TOTALE	14.838	269.869.177	542.222.476	407	8.854.898	16.061.735	

BILANCIO PREVENTIVO "L'HISTOIRE DU SOLDAT"

(Stabilito sulla base di 60 giorni di prove comprese le repliche al Festival di Avignone)

USCITE

-Ideaazione, programmazione e organizzazione	£	
- n. 20 attori e musicisti forfettario compreso diarie e oneri sociali	£.	
- Soggiorni registi, assistenti, organizzatori ad Avignone	£.	
- Regia e concezione scenografia comprensivi di oneri sociali	£.	
- Costumista e assistente	£.	
- Composizione musiche	£.	
- Personale tecnico, amministrativo (comprensivo di oneri sociali)	£.	
- Scene, costumi, attrezzeria	£.	
- Realizzazione video	£.	
- Costi di struttura per periodo prove	£.	
- Trasporti, facchinaggi, viaggi	£.	
- Immagine/ Pubblicazioni/ Ufficio Stampa	£.	
- Imprevisti	£.	
TOTALE U S C I T E	£.	927.000.000

ENTRATE

- Teatro Stabile di Parma/Teatro Stabile dell'Umbria	£.	447.000.000
- Emilia Romagna Teatro	£.	100.000.000
- Compagnia Barberio Corsetti	£.	50.000.000
- Teatri Uniti	£.	50.000.000
- Festival di Avignone	£.	210.000.000
- International Arts Centre de Singel Anversa	£.	50.000.000
- Dipartimento dello Spettacolo	£.	20.000.000
TOTALE E N T R A T E	£.	927.000.000

L'HISTOIRE DU SOLDAT
di Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti, Giulio Paradisi

ACCORDO DI COPRODUZIONE

Tra il **Teatro Stabile di Parma**, con sede in Parma Viale Basetti 12/A, legalmente rappresentato dal Sig. Walter Le Moli

e

Fondazione **Teatro Stabile dell'Umbria**, con sede in Perugia, Via del Verzaro 20, legalmente rappresentato dal Dr. Bruno Buitoni

e

Emilia Romagna Teatro, con sede in Modena -Largo G.Garibaldi 15, legalmente rappresentata dal Sig. Enzo Bioli

e

Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, con sede in Roma Via dei Monti di Creta 83, legalmente rappresentata da Giorgio Barberio Corsetti

e

Teatri Uniti con sede in Napoli, Piazza dei Martiri 30, legalmente rappresentata da Angelo Curti

denominati in seguito "COPRODUTTORI"

si conviene e si stipula quanto segue:

Articolo 1 - COPRODUZIONE

Il Teatro Stabile di Parma, il Teatro Stabile dell'Umbria, Emilia Romagna Teatro, La Compagnia Giorgio Barberio Corsetti, Teatri Uniti, si impegnano a coprodurre lo spettacolo **L'HISTOIRE DU SOLDAT** di Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti, Giulio Paradisi, con la regia di Giorgio Barberio Corsetti, Gigi Dall'Aglio, Mario Martone, il cui allestimento avrà luogo a Parma dal 15.5.95 al 4.7.95, e ad Avignone dal 5.7.95 al 11.7.95.

Sei rappresentazioni verranno effettuate nell'ambito del Festival d'Avignone presso il Teatro Municipale di Avignone nelle seguenti date: **12 -13 -15-16-17-18 Luglio 1995.**

-I COPRODUTTORI sottoscrivono l'allegato preventivo, parte integrante del presente contratto, e sono compartecipi dell'intera produzione nella percentuale relativa ai rispettivi apporti e indicata al punto 4.

-I COPRODUTTORI s'impegnano ad operare nell'ambito delle norme vigenti emanate dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri -Dipartimento dello Spettacolo rispettando rigorosamente tutto quanto previsto in materia di coproduzioni.

A questo proposito, saranno conteggiati, giornate lavorative, giornate recitative secondo le percentuali di competenza di ciascuno, mentre la ripartizione dei borderò avverrà nel

modo seguente: Teatro Stabile di Parma 2, Teatro Stabile dell'Umbria 1, Emilia Romagna Teatro 1, Compagnia Giorgio Barberio Corsetti 1, Teatri Uniti 1.

I COPRODUTTORI s'impegnano a fornire con la massima celerità, i documenti previsti per l'invio del rendiconto consuntivo e preventivo necessari ai fini di un immediato ottenimento delle liquidazioni e delle anticipazioni delle sovvenzioni assegnate.

Articolo 2 - COSTO DEL PROGETTO

Conformemente al bilancio in allegato, parte integrante del presente contratto, il costo dello spettacolo completo dei mezzi necessari per l'allestimento ammonta a **Lire**, il costo per la realizzazione della tournée ad Avignone per l'effettuazione del programma illustrato al punto 1, ammonta a **Lire** per complessive Lire

Articolo 3 - PARTECIPANTI

Oltre ai COPRODUTTORI indicati all'articolo 1, l'apporto del Festival di Avignone partecipante all'esecuzione del progetto, viene indicato al punto 4.

Articolo 4 - APPORTI

I COPRODUTTORI firmatari del presente contratto e dell'allegato preventivo, si impegnano a partecipare alla produzione con i seguenti apporti:

-Teatro Stabile di Parma	L.	% 34,50
-Teatro Stabile dell'Umbria	L.	% 34,50
-Emilia Romagna Teatro	L.	% 15
-Compagnia Giorgio Barberio Corsetti	L.	% 8
-Teatri Uniti	L.	% 8
Totale	L. 647.000.000	

Apporto dei Teatri ospitanti e partecipanti al progetto:

-Festival D'Avignone (con possibilità di variazione +/-)	L.
-Richiesta intervento Presidenza del Consiglio dei Ministri Dipartimento dello Spettacolo	L.
Totale Generale	L.

Le modalità di versamento delle suddette quote di partecipazione saranno oggetto di accordo separato, allegato B, con ciascun COPRODUTTORE.

Articolo 5 - DESIGNAZIONE DEL PRODUTTORE DELEGATO

La gestione della produzione, oggetto del presente contratto, sarà a carico del Teatro Stabile di Parma d'intesa con i COPRODUTTORI.

Articolo 6 - PUBBLICITA'

La presentazione pubblicitaria dello spettacolo sarà formulata nel modo seguente:
Produzione

TEATRO STABILE DI PARMA - TEATRO STABILE DELL'UMBRIA - FESTIVAL D'AVIGNON
in collaborazione con
COMPAGNIA GIORGIO BARBERIO CORSETTI - TEATRI UNITI
con la partecipazione di
EMILIA ROMAGNA TEATRO - INTERNATIONAL ARTS CENTRE DE SINGEL ANVERSA

L'Ufficio Stampa della produzione viene, d'intesa fra i COPRODUTTORI, affidato alla
Sig.ra Anna CREMONINI, che lavorerà di comune accordo con gli Uffici Stampa dei
COPRODUTTORI.

Articolo 7 - DETERMINAZIONE DEL RISULTATO

Eventuali utili o deficit di bilancio saranno ripartiti fra il Teatro Stabile di Parma e il Teatro Stabile dell'Umbria.

Articolo 8 - RIPRESA E GESTIONE DELLO SPETTACOLO

La ripresa e la gestione dello spettacolo nel corso delle future stagioni, sarà oggetto di un nuovo contratto, che terrà conto degli apporti realizzati da ciascun coproduttore in sede di allestimento. I coproduttori convengono che gli apporti destinati da ciascuno all'allestimento così come gli apporti da destinarsi alla ripresa e alla gestione dello spettacolo, determineranno le nuove percentuali di competenza di ciascuno per il riparto di borderò, giornate lavorative, giornate recitative e quant'altro.

I coproduttori dovranno comunicare la loro partecipazione entro il 15.6.95.

Articolo 9 - FORZA MAGGIORE

In caso di mancata effettuazione parziale o totale del Progetto per cause di forza maggiore, come scioperi, epidemie, ecc., il presente accordo sarà mantenuto di fatto, senza possibilità di rivalsa economica tra i COPRODUTTORI

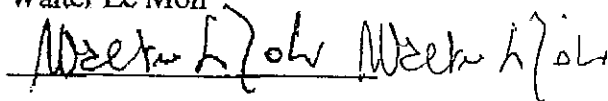
Articolo 10 - CONTESTAZIONI

Per ogni controversia è competente il Foro di Parma.

Letto, confermato e sottoscritto.

Parma, 15.Maggio 1995

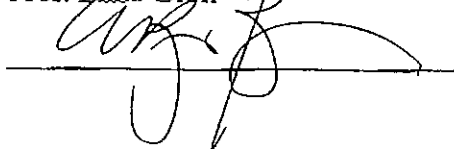
TEATRO STABILE DI PARMA
il legale rappresentante
Walter Le Moli



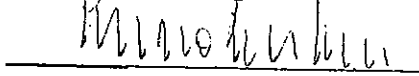
COMPAGNIA GIORGIO BARBERIO CORSETTI
il legale rappresentante
Giorgio Barberio Corsetti



EMILIA ROMAGNA TEATRO
il legale rappresentante
Prof. Enzo Bioli



TEATRO STABILE DELL'UMBRIA
il legale rappresentante
Dr. Bruno Buitoni



TEATRI UNITI
il legale rappresentante
Angelo Curti

