

STAG. 1974/75

1974/75

GESÜ - di Th. Dreyer

TEATRO
STABILE
TORINO

T.S.T./CentroStudi
Biblioteca

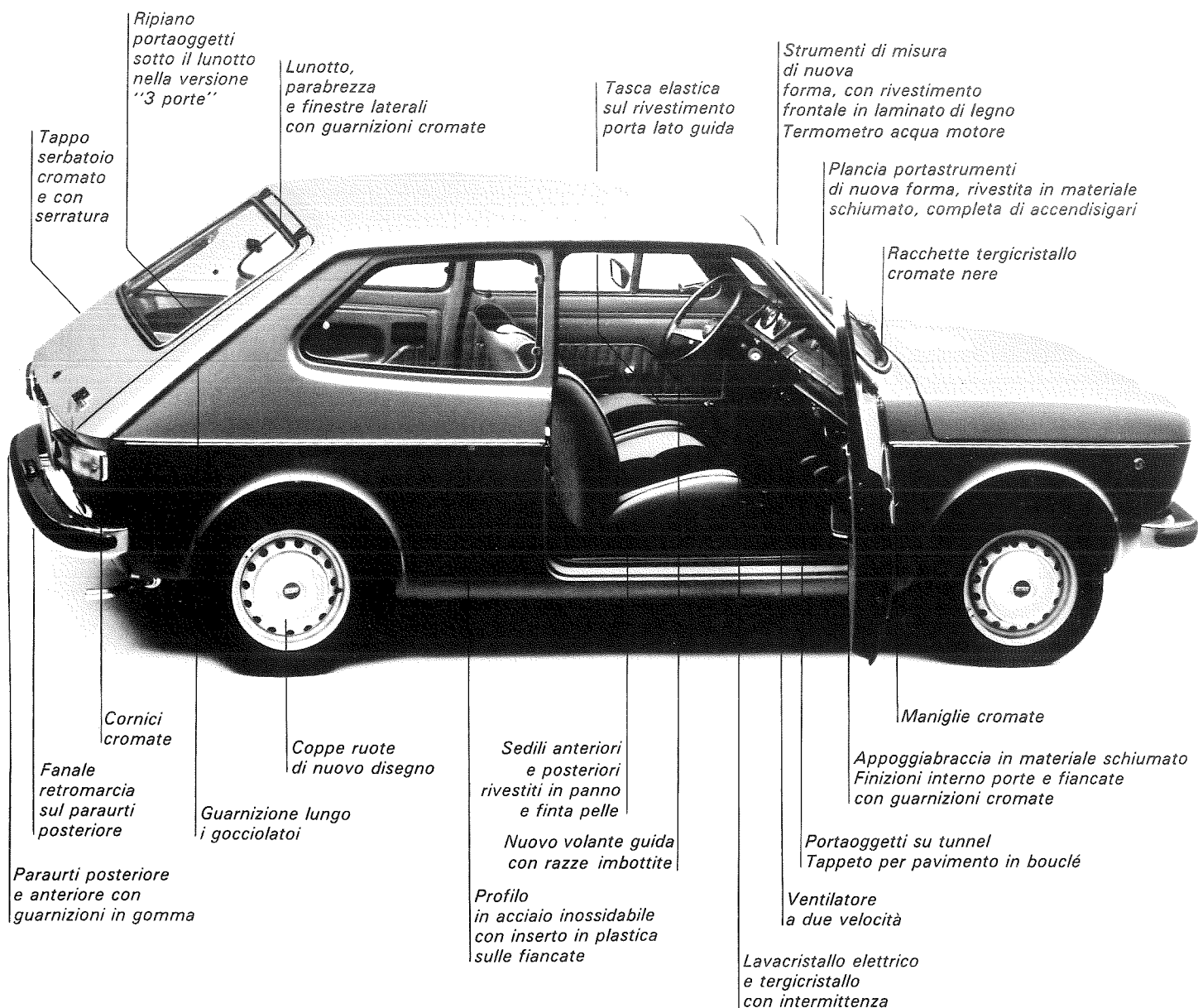
OP.9-31

Fiat 127 Special: una 127 ancora più bella della 127

La 127 si è affermata su tutti i mercati del mondo per le sue eccezionali caratteristiche estetiche e tecniche che la rendono ogni giorno più attuale. La nuova 127 Special, nelle versioni 2 e 3 porte, si affianca al modello normale con una serie di innovazioni estetiche e funzionali che sottolineano e valorizzano la sua naturale funzionalità. 903 cm³, 47 CV (DIN), 140 km/h.



Griglia radiatore di nuovo disegno
Specchietto retrovisore maggiorato
con dispositivo antiabbagliante
Alette parasole orientabili



Ripiano portaoggetti sotto il lunotto nella versione "3 porte"

Lunotto, parabrezza e finestre laterali con guarnizioni cromate

Tasca elastica sul rivestimento porta lato guida

Strumenti di misura di nuova forma, con rivestimento frontale in laminato di legno
Termometro acqua motore

Plancia portastrumenti di nuova forma, rivestita in materiale schiumato, completa di accendisigari

Racchette tergicristallo cromate nere

Tappo serbatoio cromato e con serratura

Cornici cromate

Coppe ruote di nuovo disegno

Sedili anteriori e posteriori rivestiti in panno e finta pelle

Nuovo volante guida con razze imbottite

Profilo in acciaio inossidabile con inserto in plastica sulle fiancate

Maniglie cromate

Appoggiatesta in materiale schiumato
Finizioni interno porte e fiancate con guarnizioni cromate

Portaoggetti su tunnel
Tappeto per pavimento in bouclé

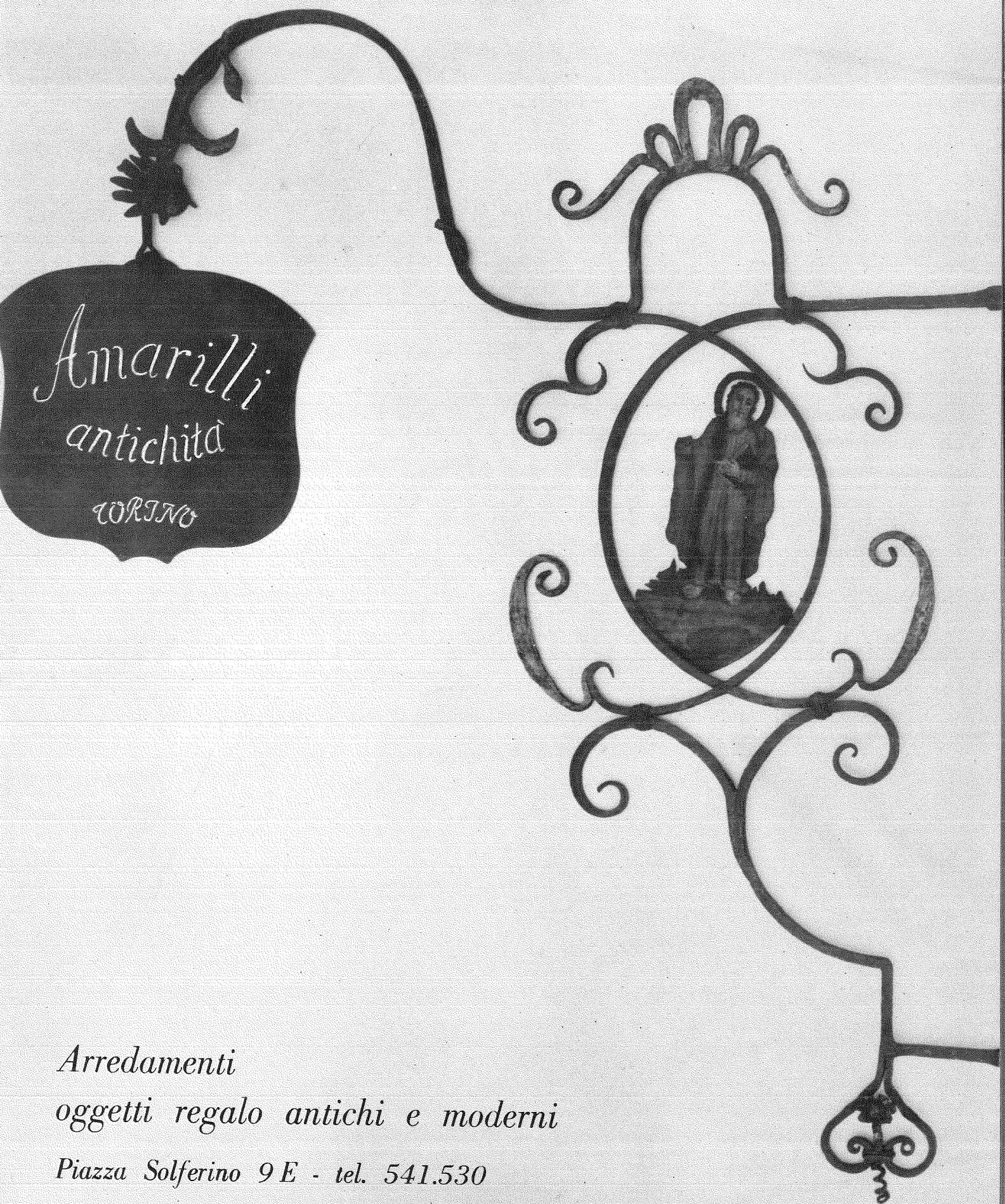
Ventilatore a due velocità

Lavacrystallo elettrico e tergicristallo con intermittenza

Fanale retromarcia sul paraurti posteriore

Guarnizione lungo i gocciolatoi

Paraurti posteriore e anteriore con guarnizioni in gomma



Arredamenti

oggetti regalo antichi e moderni

Piazza Solferino 9 E - tel. 541.530

DAL 1707

si affaccia su piazza Castello

la ditta

MUSY PADRE E FIGLI

gioielli, ori, argenti

Dopo Madama Reale, la Regina Margherita,
la Principessa Letizia Bonaparte, la Duchessa
d'Aosta, Eleonora Duse, Virginia Reiter,
Maria Melato, Irma Gramatica e
innumerevoli altre affascinanti personalità
femminili della "Torino regale"

Musy attende anche Lei, Gentile Signora
con l'esperienza di tre secoli e con
il gusto più attuale

VIA PO 1 - TORINO 10124 - TEL. 518.996-533.173

*“Vendôme,,
Jusqu’à 20 Ans*

TORINO - VIA BOGINO, 4 - TEL. 541.636

DAL 1846



10123 TORINO - VIA ACCADEMIA DELLE SCIENZE, 3 - TEL. 518.284

**"la tradizione Torinese
del Cioccolato"**

dal 1915

Peyrano

10133 TORINO
C.SO MONCALIERI 47-TEL. 652.074
C.SO VITTORIO EMANUELE 76-TEL. 543.940



PREMIO QUALITA'



ERCOLE D'ORO



EUROPA MEC

al POSTER
di Maria Luisa Migliari



**le vivande e i vini
sono inseparabili**

il POSTER

**ristorante~american bar dopo teatro
piazza S. Carlo 157 tel. 546.204 chiuso la domenica**



Abbigliamento Femminile

Via Bruno Buozzi, 6
ang. Via Roma

TORINO

PROCHET

DI ROMANISIO

*dal 1861
regali di classe*

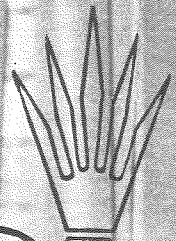
*Porcellane
Cristallerie
Ceramiche pregiate*

10122 TORINO

VIA PIETRO MICCA 6

TELEFONO 519.109




Dirella



FASANO - GIOJELLERIA - TORINO



Questo "cratere a volute" allo stato greggio, con la sua linea morbida eppure elegantemente slanciata è una chiara documentazione della maturità artistica raggiunta già nel IV secolo a. C. dagli artigiani vasai apuli. E' uno dei preziosi ritrovati che fanno parte della ricca collezione esposta nel Museo Martini di Storia dell'Enologia che ha sede in Pessione, frazione di Chieri a 24 chilometri da Torino, nelle cantine settecentesche degli stabilimenti di produzione Martini & Rossi.



MUSEO MARTINI

di STORIA dell'ENOLOGIA

Pessione - Torino

Questo originale ed interessantissimo Museo, che raccoglie tutto quanto concerne la storia del vino dall'VIII secolo a. C. fino ai giorni nostri, può essere visitato ogni giorno feriale o festivo dalle 9 alle 12 e dalle 14,30 alle 18,30; ingresso assolutamente gratuito.



BORELLO
TORINO



**TEATRO
STABILE
TORINO**

Servizi fotografici del Teatro Stabile: Pier Giorgio NARETTO - (Treviso)
Stampa: STIP - Torino
Realizzazione e pubblicità: ODIP

Gesù

di Carl Theodor Dreyer

La stagione 1974-75 del Teatro Stabile di Torino si inaugurerà il 14 ottobre al Teatro Regio con la prima rappresentazione di GESU' di Carl Theodor Dreyer nell'adattamento teatrale di Aldo Trionfo e con la sua regia.

GESU' non è un'opera concepita direttamente per il teatro, ma il copione di un film che il grande regista danese sognò a lungo di realizzare ma che rimase sulla carta, sia per ragioni economiche sia per la riluttanza dei produttori di fronte a un film che si annunciava di assoluto rigore artistico e senza concessioni a un'esteriorità spettacolare. Il testo del film, cui Dreyer dedicò molti anni della sua vita, venne pubblicato postumo nel 1968 ed è stato edito in Italia da Einaudi nella traduzione di Ernesto Ferrero. Sino a ieri gli eredi di Dreyer non avevano mai concesso il diritto di utilizzarlo per una realizzazione cinematografica o per una rappresentazione in qualsiasi altra forma. Il nostro spettacolo costituisce dunque una « prima » mondiale e nello stesso tempo un'occasione importante per riaprire il dibattito culturale sul grande regista danese al quale verrà dedicata anche una retrospettiva comprendente i suoi film più significativi.

Vivono nel testo di Dreyer due diverse e concomitanti prospettive. La prima, di carattere storicistico, tende a collocare il personaggio di Cristo in un rapporto con le forze sociali della Palestina di quell'epoca e con le autorità romane d'occupazione precisando, in un'analisi oggettivata in termini realistici, il ruolo da lui giocato nei confronti di diverse aspettative (quella messianica dei discepoli e dei seguaci, quella rivoluzionaria della esistenza palestinese contro i romani invasori) e di diverse preoccupazioni (dell'establishment e del potere religioso per l'ortodossia dell'interpretazione della legge mosaica, degli occupanti per il mantenimento dell'ordine). Nella seconda prospettiva, di là dalle connotazioni storicistiche, la vita di Gesù è vista come lo scontro drammatico tra una domanda tutta circoscritta entro limiti precisi e tangibili (dalla palingenesi sociale alla dialettica raziocinante) e una risposta che rimanda a « altro ». In questa direzione Dreyer struttura le parole di Gesù, interamente tratte dai Vangeli, in un rapporto interlocutorio, che non è dialogo, nella misura in cui non è mai alla pari e in cui il verbo di Cristo non

assolve a una funzione esplicativa, ma è una continua enunciazione. In questo senso Cristo e le persone con le quali colloquia non possono mai avere un punto d'incontro, se non nel superamento della struttura dialogica che può avvenire o con il racconto-parabola o con l'evidenza del miracolo, due modi per risolvere un rapporto impossibile trasferendolo in una dimensione diversa.

È su questa prospettiva che è soprattutto concentrato lo spettacolo di Trionfo, come prolungamento di un discorso, già iniziato nelle due stagioni precedenti, sui meccanismi che nel rapporto tra individuo e società servono a imporre delle modificazioni, di volta in volta de-



Franco Branciaroli, protagonista del « Gesù »

terminate dal rapporto di forza che si stabilisce tra questi due termini. Nel caso specifico il meccanismo in questione si estrinseca sostanzialmente, sul piano linguistico, in un materiale verbale che attraverso un potere di suggestione, e non di comunicazione, veicola un messaggio modificante non trasmissibile senza mediazioni anche perché destinato a divenire operante ben oltre i limiti dell'esistenza terrena di chi lo enuncia.

Così miracoli, apologhi e parabole ed in genere tutti gli episodi evangelici, più che assolvere ad una semplice funzione narrativa, segneranno, come momenti intermedi o conclusivi di una « discussione », le fasi salienti di un esercizio dialogale che impegni su due opposti poli interlocutori, da un lato gli strumenti tutti logici e razionali di una dialettica a misura d'uomo, dall'altro la qualità iniziatica ed esoterica di un Verbo a misura soprannaturale.

L'incontro tra queste due dimensioni non potrà che assumere la forma dell'innesto di un elemento « altro », e quindi « deviante » perché « diverso », nel vivo di una situazione che, accogliendolo, determina la propria crisi, conseguente alla necessità di un ampliamento, prima non contemplato, dei propri parametri.

Posto il problema in questi termini, e accostato da questa angolatura, l'analisi focalizzerà le differenti connotazioni che esso viene ad assumere a seconda della diversa natura della « attesa », così com'è vissuta dai vari gruppi di personaggi, e della « risposta », come essa nasce nei vari interlocutori di Cristo nel corso del « dialogo »: l'elementare bisogno di « capire » dei Discepoli, lo scrupolo esegetico dei Dottori del Tempio, l'aspettativa messianica tradotta in termini rivoluzionari dal movimento ebraico antiromano... fino ad arrivare al pragmatismo politico del governatorato di Roma. Tutte posizioni di per sé ancorate a una solida economia di principi e certezze politiche e spirituali che, per vie diverse, proprio nell'incontro con la parola di Cristo, avvertono immediata l'esigenza di un riesame completo della vecchia problematica.

Da un punto di vista visivo, lo spettacolo, che rifiuterà i compiacimenti oleografici di un Oriente di maniera o di una Palestina da Presepe, punterà su soluzioni sceniche atte a restituire in termini teatrali le linee conduttrici del discorso registico. Più precisamente lo spettacolo tenderà a circoscrivere Gesù e i suoi interlocutori in un ambiente emblematico che coaguli tavoli, sedie e armadi in una struttura unitaria di volta in volta vissuta dai diversi personaggi come un referente realistico.

Il tavolo, come « luogo » dell'incontro e della dialettica, nelle sue diverse potenzialità semantiche di fatto conviviale, di momento per la didattica o di strumento per l'esercizio della legge e del potere... l'armadio, come « segno »

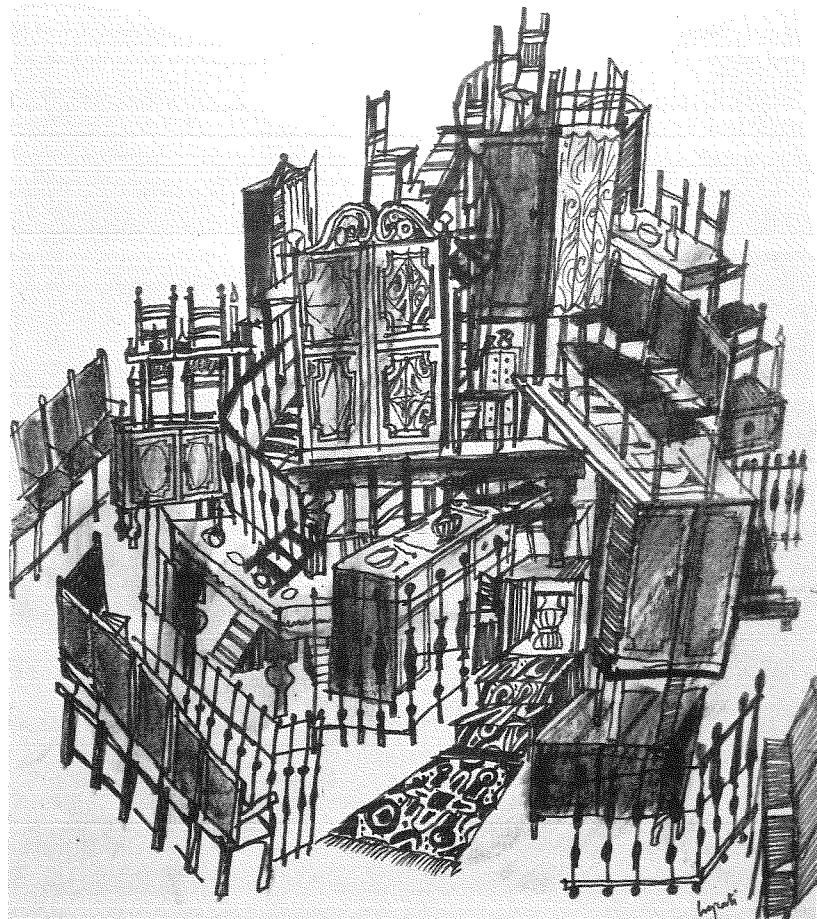
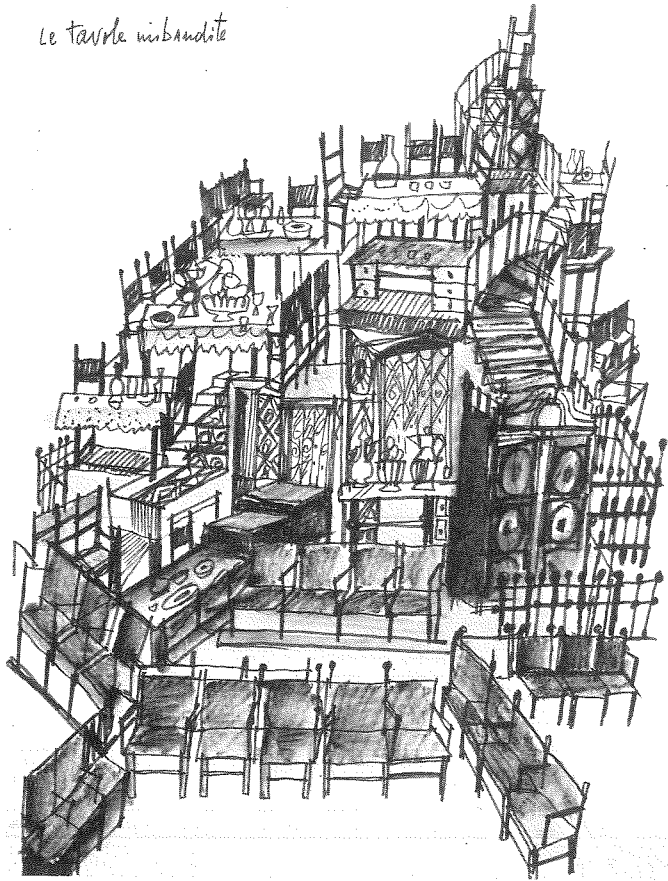


Franco Branciaroli con Valeriano Gialli, Saverio Marconi, Giuseppe Farah, Achille Belletti

dell'esoterico, come « custodia » ed « epifania » del mistero di fede... l'oggetto chiuso e l'oggetto aperto, insomma, come unici elementi scenografici, costituiranno un paesaggio allusivo che, per tappe successive, varrà l'aula per l'insegnamento di Cristo, la Sinagoga, il Tribunale, il Golgotha e quindi la Chiesa, tracciando per i personaggi un itinerario visivo che traduca e suggerisca la tensione e il rigore della lezione e dell'apprendimento, della discussione dialettica e della disputa teologica.

Il palcoscenico, quindi, alluderà ad una sorta di « schola » dove in un'austerità seminariale, i riti della dialettica vengono puntualmente a misurarsi con la presenza sconvolgente del Cristo, separato anche cromaticamente dagli altri, rosso e azzurro contro il nero di tutti i possibili interlocutori. Questa « schola » sarà teatro di una successione di rituali della tradizione ebraica, i più tipici e i più codificati, attraverso i quali si svolgerà l'itinerario di Gesù sino alla fondazione di un'istituzione – la nuova Chiesa – che sarà insieme configurazione di un nuovo rito e luogo deputato per la soluzione dell'incontro tra l'aspettativa messianica e la sua trasposizione in termini razionali.

Le tavole imbandite



*Bozzetti della scena del « Gesù »
dello scenografo Luzzati*

L'AUTORE E I CRITICI

... Questo film è la storia dell'Uomo-Gesù. La sceneggiatura è tratta dai quattro Vangeli. Gesù Cristo non dirà una parola che non sia nel Nuovo Testamento. Che ci sia o no stato il Figlio di Dio non mi dice un granché. Io conosco il Cristo solo per quello che ha detto e fatto. Era un grande realista e conosceva gli uomini. Ma non si può presentare il Cristo all'infuori del contesto politico nel quale egli è vissuto... (C. Th. DREYER).

... La prima volta che pensai ai Vangeli come soggetto per un film, fu qualche tempo dopo aver terminato di girare JEANNE D'ARC e per molti anni mi limitai a cercare di vederli da un angolo visuale diverso da quello tradizionale. Subito dopo il 9 aprile 1940 mi venne in mente, all'improvviso, che gli ebrei in Palestina dovevano essersi trovati in una situazione uguale alla nostra - con la sola differenza che, invece dei tedeschi e di Renth-Finch, loro avevano i romani e Pilato. Studiando un po' più a fondo la questione, scoprii altre analogie: per esempio, anche gli ebrei avevano un loro movimento di resistenza clandestina; giovani patrioti chiamati « zeloti » assalivano le guarnigioni romane isolate e incendiavano le case e i campi degli ebrei collaborazionisti... (C. Th. DREYER).

... Dreyer sorprende Cristo per così dire in movimento, talora accogliendone e facendo oggetto di proprio racconto alcune parabole talora accentuando l'enigmaticità del messaggio che egli reca agli Apostoli e al Tempio, e le qualità sottilmente dialettiche della sua parola; altre volte sottolineando il profondo significato rinnovatore e di provocazione, e la sua difficoltà a essere accettato... (G. B. CAVALLARO).

... Il Gesù si apparenta al Johannes di ORDET: un « folle di Dio » dotato di eccezionali poteri metapsichici, cui una fede assoluta fa da innesco, senza che ciò costituisca obbligatoriamente - per Dreyer - un inveramento dell'oggetto divino della fede di Johannes e di Gesù.

Dreyer si preoccupa di inserire i miracoli di Gesù - e ne descrive molti, ad esclusione di quelli collettivi, e pour cause - nel contesto di facoltà tuttora sconosciute, latenti ed eccezionali, ma comunque umane... (E. FERRERO).

... con il suo linguaggio cifrato e metaforico, troppo « altro » rispetto al livello culturale dell'epoca, troppo « diverso » per suscitare altra reazione che non fosse una contropinta di natura conservatrice... (E. FERRERO).

... Dreyer si è posto gravi domande su Gesù e il significato della sua vicenda, il suo peso nella storia, il valore della fede, gli intricati rapporti fra questa e la suggestione umana (ricordate ORDET e quindi l'approfondimento della psicologia del tempo in relazione al sacro e al mistero, e la scoperta da parte di Gesù di se stesso, il suo specchiarsi in rapporto alla fede degli altri... (G. B. CAVALLARO).

... La impostazione è limpida: i giovani rivoluzionari equivocano sulle parole del predicatore che promette il regno di Dio, e credono, sia pure per poco, d'aver trovato in lui il capo politico con cui progettare la libera-



C. Th. Dreyer

zione del Paese. Quando Gesù giunge a Gerusalemme, la folla lo acclama re. Ai servizi segreti di Pilato il tumulto non può sfuggire. La situazione è resa ancor più tesa dall'imminenza della Pasqua; molti pellegrini sono giunti in città. Il governatore non ha scrupoli: si fa consegnare Gesù dal Sinedrio (qui prevale la ragion di Stato) e lo giustizia dopo un breve processo; i soldati romani eseguono la sentenza (E. FERRERO).

... Gesù trovò la morte sulla croce come un ribelle politico. I suoi seguaci diffusero la sua dottrina e la piccola comunità fraterna si sviluppò in una setta che fu chiamata dei Nazareni. È ebraica. La cristianità, come nozione teologica, non esisteva ancora. I membri della setta erano tutti ebrei i quali seguivano la legge degli ebrei, la « Torah » e si conformavano a tutte le prescrizioni cerimoniali... (C. Th. DREYER).

... Tra la gente è molto diffusa l'opinione che Gesù fosse un biondo ariano. Mi pare utile estirpare questo pregiudizio. (C. Th. DREYER).

IL REGISTA: ALDO TRIONFO

Trionfo a Torino: due anni, quattro spettacoli. *Peer Gynt*, un personaggio del folclore nordico rivisitato dal primo grande drammaturgo della contestazione borghese; *Ettore Fieramosca*, un piccolo eroe dell'orgoglio nazionale cinquecentesco riscoperto e elevato a mito dalla letteratura che preparò il Risorgimento; *Re Giovanni*, un discusso sovrano medioevale che servi a Shakespeare per una lucidissima variazione sul tema dell'ordine sconvolto; *Nerone è morto?*, l'imperatore divenuto nella rielaborazione di Miklòs Hubay il paradigma terribile, affascinante e grottesco del tiranno.

Quattro protagonisti, dunque, che ci arrivano già mediati da scrittori di altre epoche e/o di altri paesi in obbedienza a interessi e preoccupazioni che non sono necessariamente i nostri. Respingendo la tentazione accademica della fedeltà letterale ai testi secondo l'immagine ricevuta che ce ne hanno trasmesso i manuali e rifiutando, nonostante le apparenze e il luogo comune di tanta critica che di Trionfo si occupa, il facile gioco della dissacrazione, restano quattro sollecitazioni drammaturgiche da leggere in funzione di un discorso sull'uomo contemporaneo, sul suo rapporto con la società – e quindi anche con i suoi miti, i suoi condizionamenti, con le forze che agiscono per modificarlo – sulla maniera insomma in cui ne è determinato o contribuisce, o crede di contribuire, a determinarla. In questo contesto, Ibsen e Shakespeare, D'Azeglio e Hubay, sono autori di qui e di oggi ed è solo tenendo ben conto di questa premessa che può essere giustificata la rappresentazione di una loro opera, di fronte a un pubblico diverso da quello per cui hanno scritto.

Peer Gynt, per esempio, è uomo senza qualità, un foglio bianco sul quale si imprime le più diverse matrici. Vive superprotetto da una madre affettuosa e possessiva – sostituibile a suo tempo con una moglie dalle stesse funzioni – rannicchiato in un letto a sognare mirabolanti avventure in terre esotiche su materiali interamente fornitigli da modelli preesistenti, realizzandosi esclusivamente in questa dimensione. All'uomo agito segue l'uomo creato con un fine preciso: *Ettore Fieramosca* che nasce come monumento e diventa mitica favola d'amori impossibili, di personaggi truculenti, di spade sguainate inventata da una classe, la casta dirigente piemontese che pone la sua candidatura alla guida della nazione, come esempio di commendevoli virtù e come modello di comportamento. L'eroe rimane, intenzionalmente, di cartapesta, o se si preferisce di marmo: non gli è concesso di avere vita propria, passioni, rabbie, risentimenti, fuori dell'immagine agiografica da proporre a edificazione della

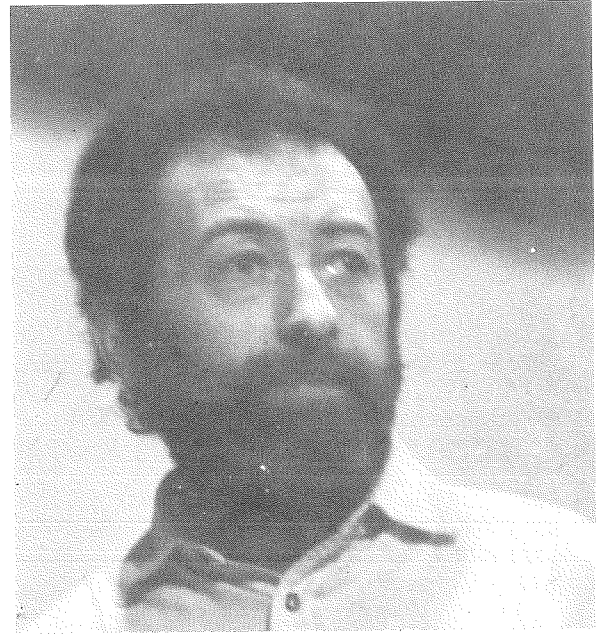
collettività. E, come i vecchi soldati della canzone inglese, non muore mai: dilagua nel nulla o, più retoricamente, assurge al cielo degli eroi.

Con *Re Giovanni* al tema della non vita s'intreccia quello della morte: il sovrano inglese e i suoi interlocutori alla pari appartengono a un mondo pittorresco e suggestivo in disfacimento, attraversato da paroloni altisonanti cui non corrisponde più nulla. Le eventuali virtù di un tempo diventano frasi fatte da usare quando fa comodo; il potere è altrove, nella nuova aristocrazia del denaro o della forza che può tenere in piedi gli orpelli della vecchia casta dirigente come mera facciata ma, modificando semplicemente i referenti del suo linguaggio, ad essa di fatto si sostituisce con la medesima logica solo travestita in termini più aggiornati. Il discorso si precisa anche politicamente: se in *Re Giovanni* assistiamo alla presa del potere, solo apparentemente alternativa, della nuova classe borghese, il successivo *Nerone è morto?* porta avanti le stesse premesse per mostrare di questa classe la degenerazione patologica. In forme che si richiamano apertamente alla tradizione più frivola ed evasiva della scena occidentale – le scale, i lustrini, l'imagerie più scatenata, persino la Diva per antonomasia – lo spettacolo svolge il tema tutt'altro che frivolo dell'affermazione di un tiranno, non presentandolo come bieca creatura da odiare a prima vista, ma caricandolo di tutto il fascino, la personalità, la capacità di farsi amare che solo ne spiegano il successo e mettendo a nudo i meccanismi che portano a farlo accettare per un periodo più o meno lungo. Con il lucido pessimismo di un testimone della realtà italiana di oggi.

Ma il discorso su Trionfo non si esaurisce nei temi trattati (senza contare che gli stessi temi hanno innumerevoli prolungamenti e riferimenti una cui esemplificazione ci porterebbe lontani): importanza determinante ha la maniera in cui essi assumono veste scenica e vengono comunicati allo spettatore, in un linguaggio dove l'angoscia e l'ironia s'affacciano e si contemperano senza soluzione di continuità. Si dovrà parlare dell'organizzazione dello spazio, con il rifiuto della scenografia quale elemento statico, di mera ambientazione, e la sua sostituzione con elementi da adoperare, da inserire come « personaggi » nello spettacolo, richiamandosi magari, per dar loro una forma eloquente, a oggetti d'uso quotidiano o comunque reperibili in certe case o in certi solai. O dei costumi, che non hanno mai un unico referente storico, né si presentano mai come abiti: sono fondi di trovarobato teatrale, a ognuno dei quali corrisponde un personaggio con la sua collocazione nel contesto generale dello spettacolo, per cui la mescolanza di epoche e di fogge è non solo legittima ma artisticamente necessaria, soprattutto se i testi presentati non sono strutturati secondo i canoni del dramma cosiddetto realistico o se sopportano una messinscena con una chiave differente. O delle musiche, per le quali vale in genere lo stesso criterio di commistione di epoche e di stili, a significare di volta in volta un prolungamento dell'azione scenica, un'accentuazione di certi suoi elementi, un commento in prima persona del regista. O delle luci, strumento linguistico primario...



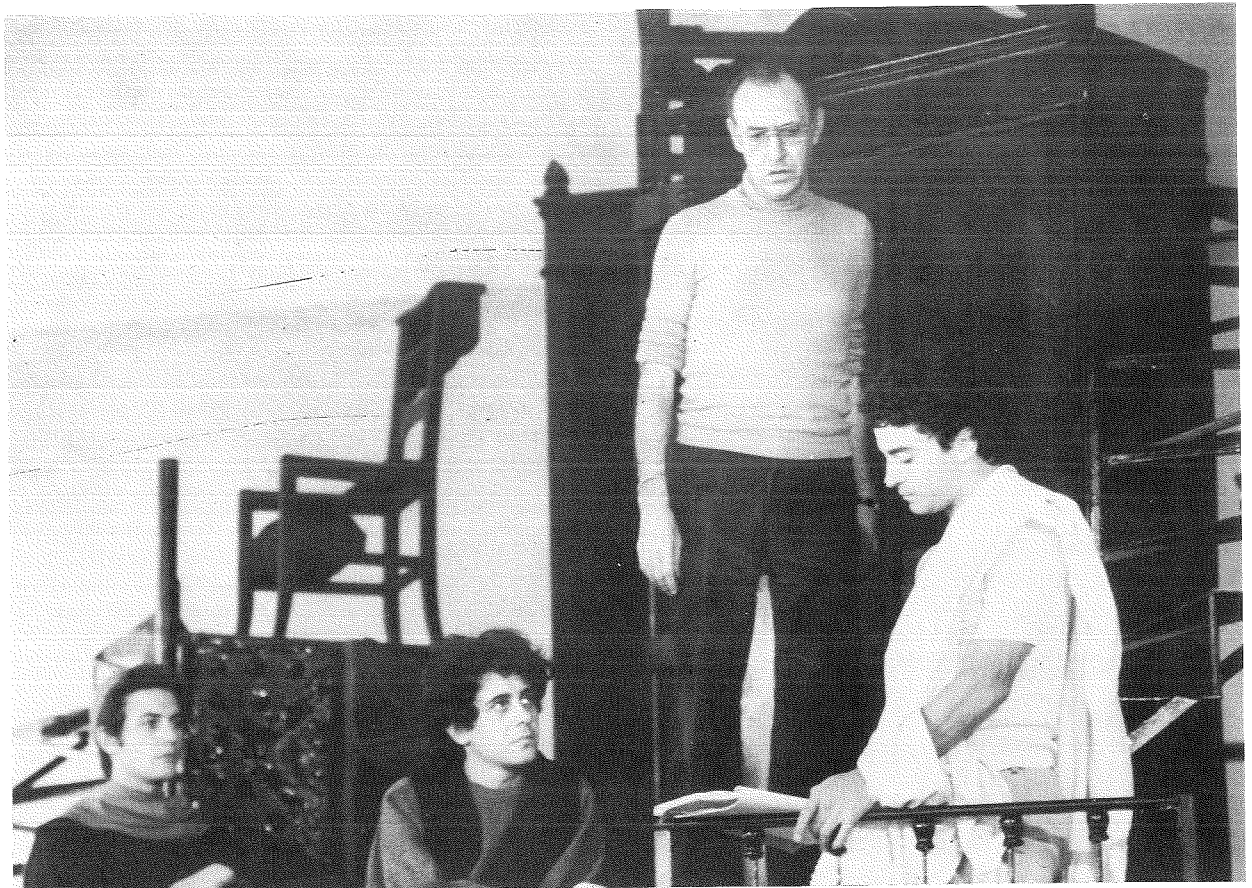
Lo scenografo Emanuele Luzzati



*L'autore delle musiche del « Gesù »
Sergio Liberovici*

Tuttavia questa separazione tra i vari elementi del linguaggio scenico è giustificata soltanto da chiarezza di esposizione: tutti assieme essi sono parti integranti di uno stile perfettamente riconoscibile e identificabile. Lo stile, appunto, di Aldo Trionfo,

regista che non trasmette messaggi ma semina dubbi, che non comunica certezze ma invita a riflessioni: uno dei pochi modi d'operare perché il teatro conservi ancora oggi, e nonostante tutto, una sua ragione d'essere.



Il Regista Aldo Trionfo (in alto) al lavoro nelle prove del « Gesù »

IL PROTAGONISTA: FRANCO BRANCIAROLI

Una tunica marrone chiaro, dimessa, per tutto lo spettacolo, il mantello rosso con la banda azzurra delle immagini del Sacro Cuore alla fine, quando Gesù muore e diventa culto, mentre il palcoscenico si trasforma da antica schola in chiesa, Santo Sepolcro, si addobba e si illumina.

Franco Branciaroli è Gesù, non soltanto protagonista della sceneggiatura cinematografica che Dreyer non riuscì a trasformare in film e che Aldo Trionfo ha voluto portare in teatro, ma, si può ben dire, « il » protagonista, da duemila anni il personaggio più intrigante, più misterioso e più chiaro a un tempo, della storia umana.

Fonditore di bottoni nel *Peer Gynt*, Borgia in *Ettore Fieramosca*, Nerone in *Nerone è morto?*, l'attore ha portato avanti accanto a Trionfo quel discorso sull'« uomo nella storia » che preme al regista. Gesù è senza dubbio il momento più difficile e importante di questo percorso.

Qual è, se c'è, l'aggancio della tua interpretazione di Gesù con le precedenti?

L'aggancio col Nerone può essere il più evidente, ma è soltanto superficiale: in Nerone stavo in scena due ore, è stata una grossa fatica e una grossa esperienza che indubbiamente mi servono adesso. E magari qualcosa del Nerone è « citato » in Gesù, ma l'atmosfera è totalmente diversa, il personaggio è totalmente diverso.

Parliamo di questo personaggio...

Si rischia di essere retorici, di sembrare... Se dico che per me è stata una vera, autentica emozione, che l'ho riscoperto, so di muovermi su un terreno pericoloso. Eppure è così. L'incontro con Gesù non è affatto semplice: prima lo vedi nel suo aspetto dell'isolato e del perseguitato. Non vuole mettersi a capo di una rivoluzione contro i romani, non vuole partecipare ai giochi di potere del tempio, proporsi come leader spirituale per un rinnovamento al quale i grandi sacerdoti sarebbero disposti per confermare il loro prestigio.

E questo è l'uomo « drammatico »...

Sì. Poi c'è quel piccolo particolare che è Dio. Durante le prove il problema è diventato pesante. Oltre alla suggestione, alla componente irrazionale, Dio è anche, forse soprattutto, rapporto con sé stesso e rapporto dialettico col mondo. E Gesù è certo l'incarnazione dell'intelligenza al suo stato più puro e limpido, una straordinaria, massima conoscenza dell'uomo. Bisogna risolverlo su questo piano.

Tu sei un attore, reciti.

Appunto. E non ho grossi problemi sinché parlo con gli « iniziati » con i dottori nel tempio. Uso delle formule. La difficoltà è rivolgersi agli apostoli e alla gente, diciamo pure al pubblico. Ripetere cose conosciute. Potevo declamarle, sprezzarle, dirle rotonde o masticarle, e sarebbe stato sempre banale.



Franco Branciaroli

L'ho risolta riuscendo a pensare che Gesù quelle cose le stava creando. Prendiamo il caso dell'adultera. Sono tutti lì che aspettano la sua decisione, la lapidiamo o non la lapidiamo. E Gesù, semplicemente, « chi di voi è senza peccato scagli la prima pietra ». Ecco: per la prima volta da quando faccio questo mestiere ho pensato che dovevo immedesimarmi completamente. Non dovevo tanto cercare quanto trovare il tono giusto in rapporto con un fatto preciso. Trionfo mi ha fermato a questo punto: non c'è improvvisazione, so esattamente tutto quello che devo fare da quando entro in scena sino alla fine. Rispetto un ritmo calibratissimo.

Franco Branciaroli ha 26 anni. Ha frequentato la scuola del Piccolo di Milano. Trionfo lo fece esordire nel *Tito Andronico*, poi ha lavorato con Patrice Chereau in *Toller*, ancora con Trionfo in *Arden di Feversham*. Con lo Stabile torinese ha interpretato, oltre agli spettacoli citati, il principe Calaf in *Turandot*. Per conto suo, con mezzi scarsissimi e molto entusiasmo, ha messo in scena un'improvvisazione sul *Macbeth* scespiriano in collaborazione con i ragazzi d'un liceo torinese, ha ridotto e allestito *Il maestro e Margherita* di Bulgakov e, recentemente, ha presentato con Valeriano Gialli il *Pugacev*, poema drammatico di Esenin. Queste cose le fa durante le « vacanze », fuori dalla stagione ufficiale, tra maggio e settembre. Potrebbe riposare e preferisce rischiare.

Perché? Dicono per ambizione, per voglia di strafare. Preferisco dichiararmi guitto incurabile. Voglio fare teatro sempre, in scena e fuori. Così se non ho altre occasioni me le creo. E mi ci sfogo. Faccio esperienza in piena libertà.

TEATRO STABILE DI TORINO

VENTI ANNI DI LAVORO

Il Teatro Stabile di Torino, o più esattamente quello che allora si chiamava Piccolo Teatro della Città di Torino, nacque ufficialmente il 27 maggio 1955, quando al termine di una lunghissima e dibattuta seduta del Consiglio Comunale (50 fitte pagine di verbale) venne approvato con 45 voti favorevoli, uno contrario e tre astenuti, lo statuto del nuovo ente.

Le finalità dell'istituzione sono definite dal secondo articolo dello statuto. « L'Ente non si propone nessuna finalità di lucro ed ha lo scopo di promuovere manifestazioni teatrali di prosa e culturali, le quali per dignità e decoro artistico, siano consone alle migliori tradizioni del teatro e della municipalità torinese, provvedendo inoltre e concorrendo alla più larga diffusione di ogni corrente culturale e teatrale presso la cittadinanza e particolarmente presso le masse lavoratrici. A tale scopo l'Ente potrà valersi della collaborazione di associazioni o di enti operanti in Città e nella Regione a fini analoghi, promuovendone o favorendone l'attività e lo sviluppo ». L'attività del nuovo teatro ebbe inizio il 3 novembre dello stesso anno con la rappresentazione, nella sala Gobetti, messa a disposizione dal Comune come sede ufficiale dell'Ente, de *Gli innamorati* di Goldoni e dell'atto unico *Non si può pensare a tutto* di A. De Musset.

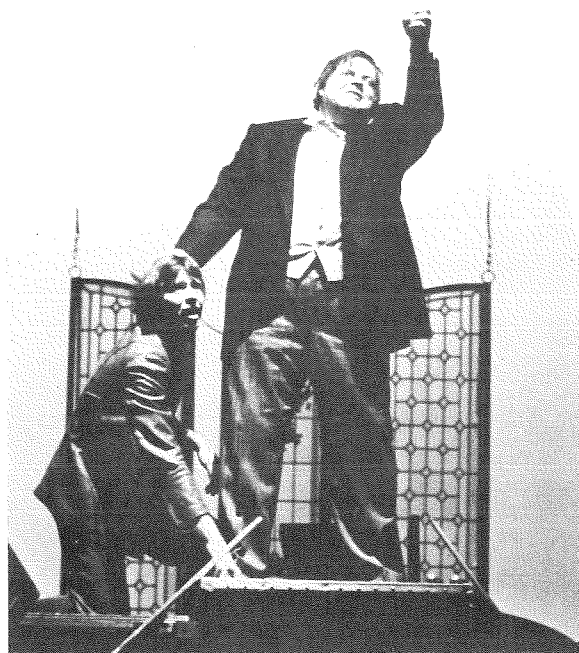
Il primo direttore, l'attore Nico Pepe, aveva costituito una compagnia stabile, senza mattatori, imperniata su Luciano Alberici e Lia Angeleri, regista stabile Lucio Chiavarelli, ed elaborato un programma che, nell'ampiezza del cartellone e nell'articolazione delle iniziative collaterali (cicli di conferenze, di letture-spettacolo, rapporti teatro-scuola, scuola di recitazione, ecc.), rivelava da un lato la preoccupazione di adeguarsi al modello dei più prestigiosi teatri pubblici del momento (in particolare il « Piccolo » di Milano e il « Théâtre National Populaire » di Parigi) e dall'altro quella di aprire un ventaglio di proposte sufficientemente esteso in modo da saggiare le varie esigenze del pubblico.

Non bisogna dimenticare che erano anni difficili per il teatro di prosa: la vecchia organizzazione teatrale italiana, quella delle compagnie di giro costruite sul modello dell'ante-guerra, era in crisi; le file del pubblico tradizionale, prevalentemente medio-borghese, andavano assottigliandosi per la difficoltà del ricambio generazionale, mentre il pubblico popolare, concentrato in periferie urbane sempre più lontane in tutti i sensi dalle sale di spettacolo, appariva del tutto irraggiungibile. Erano gli anni (se ne ritrova una eco anche nel dibattito che accompagnò in Comune la costituzione dell'Ente) in cui molti pensavano che il teatro fosse un « genere » ormai superato dai tempi, sostituito dal cinematografo e dalla nascente televisione.

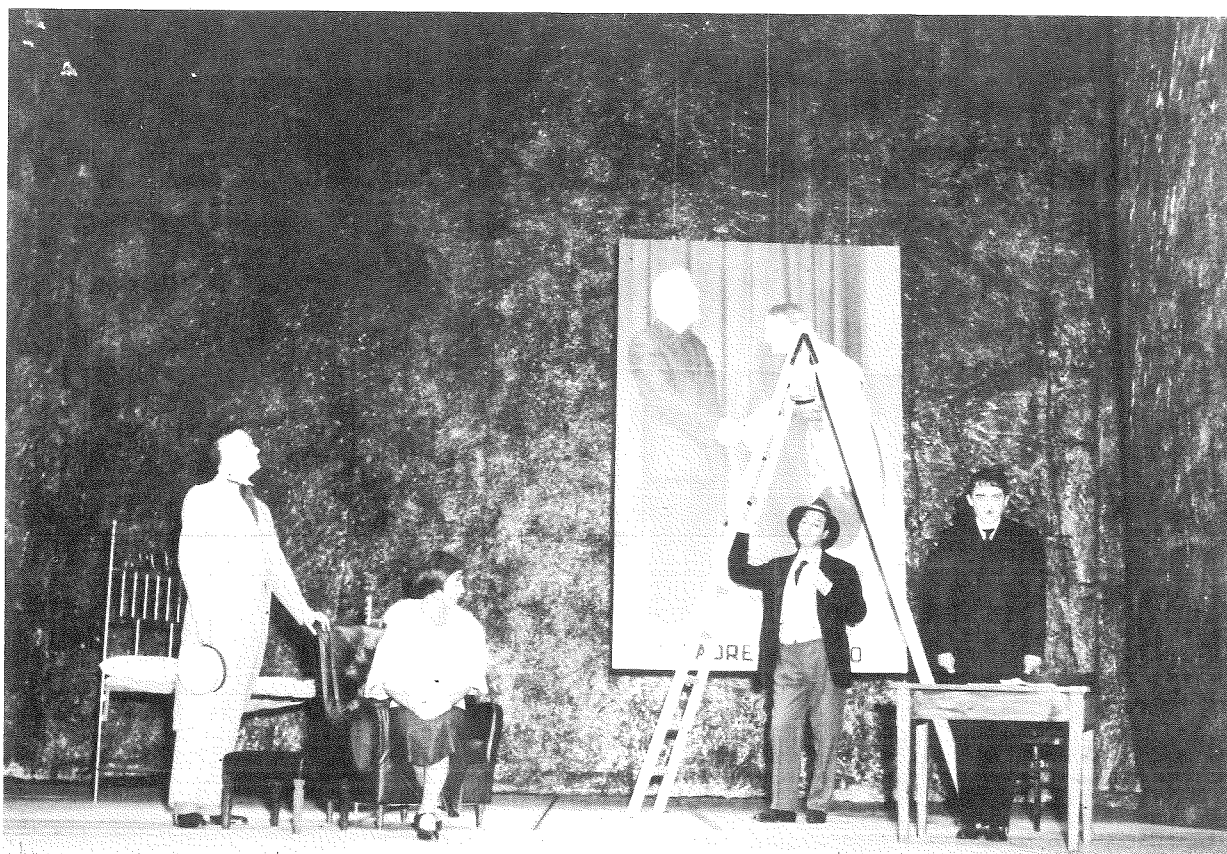
Il cartellone della prima stagione, oltre ai due titoli già ricordati, comprendeva: *Mariana Pineda* di F. Garcia Lorca, *Les Femmes savantes* di Molière, *La zitella* di Carlo Bertolazzi, *Best seller* di Ezio D'Errico, *Le acque della luna* di N. C. Hunter, *La ragazza e i soldati* atto unico di Gino Pugnetti e *Antigone* di Jean Anouilh, *Una donna senza importanza* di Oscar Wilde. A questi titoli bisogna aggiungere *Fiordigiglio* e *i tre compari* di Giu-



Stagione 67-68
I Dialoghi del Ruzante
Regia di Gianfranco de Bosio



Stagione 70-71 71-72
Il Signor Puntilla e il suo servo Matti
Regia di Aldo Trionfo



Stagione 61-62 62-63
La resistibile ascesa di Arturo Ui
 Regia di Gianfranco de Bosio

Stagione 69-70
Il sogno
 Regia di Michael Meschke



seppe Luongo ,spettacolo col quale il Teatro inaugurò l'attività per ragazzi, destinata a diventare una costante nei suoi programmi.

La stagione inaugurale fece registrare complessivamente 199 rappresentazioni, 36.761 presenze e un totale di incassi di lire 18.449.549. Quanto alle sovvenzioni, ecco in sintesi i dati: 44.700.000 di lire, così suddivisi: 22.000.000 il Comune, 20.000.000 il Ministero, 1.000.000 la Fiat, 1.000.000 l'I.D.I., 500.000 l'Ente del Turismo, 200.000 la Provincia.

Ci siamo soffermati a lungo sulla prima stagione in quanto riteniamo interessante ricordare da dove e come il Teatro è partito. Per gli anni successivi ci limiteremo a qualche rapido cenno.

Dopo la seconda stagione, caratterizzata da una drastica riduzione del cartellone (quattro soli spettacoli: *Pamela nubile* di Goldoni, *L'On. Ercole Malladri* di Giacosa, *Liola* di Pirandello e *La maschera e il volto* di Chiarelli), iniziò un decennio durante il quale lo Stabile sotto la direzione di Gianfranco de Bosio completò il proprio assestamento, attuò una vigorosa espansione, tentò di definire il proprio discorso artistico e culturale, ottenne alcune delle affermazioni più significative, subendo infine l'urto della crisi che caratterizzò la metà degli anni '60.

Di questo periodo ricordiamo *Bertoldo a corte* di Massimo Dursi, regia di De Bosio (1957-58), *La Giustizia* di Giuseppe Dessi, regia di Giacomo Colli (1958-59), in tale stagione, che vide anche il passaggio di Dario Fo con *Comica finale*, il Teatro rinunciò praticamente per sempre al criterio della compagnia di complesso stabile a vantaggio del criterio delle « partecipazioni straordinarie », cioè dell'inserzione di un attore di richiamo in ogni spettacolo); *Angelica* di Leo Ferrero, regia di De Bosio (1959-60); *La Moscheta* del Ruzante, regia di De Bosio (1960-61: forse lo spettacolo più importante di tutto il periodo De Bosio); *La Cameriera brillante* di Goldoni e *La resistibile ascesa di Arturo Ui* di Brecht, regie di De Bosio (allestimenti realizzati nell'ambito delle manifestazioni del 1961 in occasione del centenario dell'unità d'Italia e poi ripresi nelle stagioni seguenti); *Sicario*

senza paga di Ionesco, regia di J. Quaglio (1962-63); *Il bugiardo* di Goldoni, regia di De Bosio, *Il re muore* di Ionesco, regia di J. Quaglio, *Le mani sporche* di J. P. Sartre, regia di De Bosio (1963-64); *Giorni felici* di S. Beckett, regia di R. Blin, *L'Anconitana-Bilora* del Ruzante, regia di De Bosio (1964-65); *La Locandiera*, di Goldoni, regia di F. Enriquez, *Dialoghi del Ruzante*, regia di De Bosio, *L'Cont Piolet* di G. B. Tana (1965-66); *Commedia famosa de la Devozione alla Croce* di Calderon de la Barca, regia De Bosio, *Riccardo III* di Shakespeare, regia di Luca Ronconi (1967-68).

Il nostro elenco è per forza di cose molto lacunoso e si limita a ricordare gli spettacoli che per qualche verso ci sembrano più significativi del periodo. Dal punto di vista scenografico durante questi anni lo stile del Teatro è dato, in prevalenza, prima da Mischa Scandella, poi da Emanuele Luzzati, mentre in entrambe le fasi ritorna regolarmente il nome di Eugenio Guglielminetti.

Se vogliamo ravvisare nella direzione De Bosio delle linee di ricerca possiamo indicarle, ovviamente in modo molto approssimativo, nei filoni ruzantiano, goldoniano, politico e d'avanguardia, oltre a quello dell'« autore italiano contemporaneo », per il quale, ai nomi che figurano nel precedente elenco, bisognerebbe aggiungere almeno quelli di Natalia Ginzburg, Alberto Moravia e Primo Levi.

Un'idea dello sviluppo assunto dal Teatro ci è fornito dalle cifre; dopo un decennio di attività, nella stagione 1965-66, gli incassi sono passati a 217.543.159 di lire e le presenze a 248.858 unità. Se confrontiamo tali cifre con quelle della prima stagione avremo la misura del cammino percorso.

Nelle stagioni 1968-69, 1969-70 e 1970-71 il Teatro Stabile fu guidato da una direzione collegiale e furono indubbiamente le stagioni più inquiete ed avventurose della storia del Teatro. Non a caso sono gli anni che coincidono con l'esplosione del movimento della contestazione giovanile, con la messa in discussione delle concezioni teatrali affermatesi nel dopoguerra attorno al concetto di « servizio pubblico » e all'idea di regia e con l'esaltazione della spontaneità, della gestualità, del lavoro di gruppo e del coinvolgimento del pubblico.

La stagione 68-69 alternò spettacoli per vari versi provocatori come *I testimoni* di T. Rozewicz, regia di Carlo Quartucci, *Orgia* di Pasolini, regia dell'autore, o concepiti in forma deliberatamente antitradizionale, come *Bruto II* dell'Alfieri, regia di Gualtiero Rizzi, con le composte e raffinate edizioni de *L'amica delle mogli* di Pirandello e dell'*Hedda Gabler* di Ibsen curate da Giorgio De Lullo. Nella stagione successiva spiccano *Le miserie d' Monssù Travet* di Bersezio, regia di Giacomo Colli, e *Il sogno* di Strindberg, regia di Michael Meschke; e infine, nella stagione 1970-71, *Il signor Puntilla e il suo servo Matti* di Brecht, regia di Aldo Trionfo, *Il giuoco dell'epidemia* di Ionesco, regia di Gualtiero Rizzi, *Il dramma sospeso* di Woyzeck di Büchner, regia di Virginio Puecher.

Negli stessi anni lo Stabile impostò con nuovi criteri la politica di decentramento, i rapporti con la scuola, si fece promotore dell'animazione teatrale.

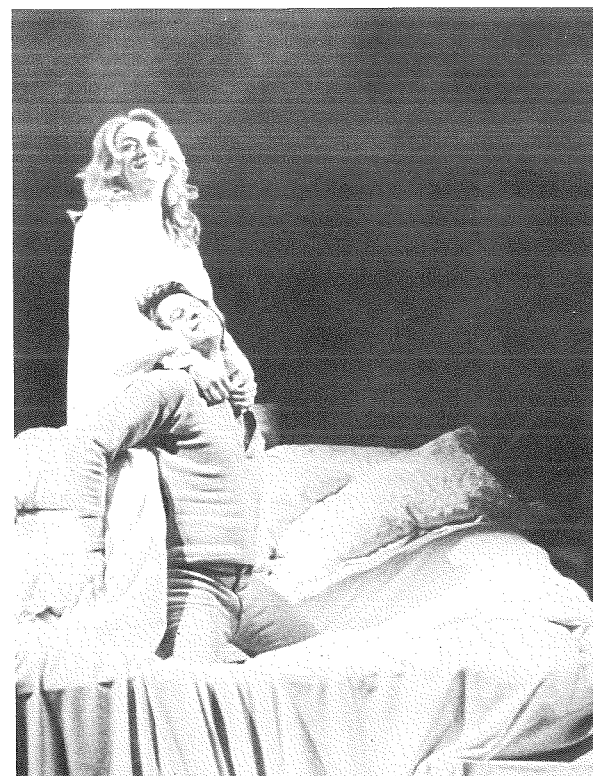
Alla « normalità » si tornò nella stagione 1971-72 con la direzione di Franco Enriquez (*Isabella comica Gelosa* di Pandolfi-Enriquez, *Vangelo secondo Borges* di Domenico Porzio, *La tragedia di Macbeth* di Shakespeare, regia di Franco Enriquez).

Infine con la stagione 1972-73 entriamo nella fase attuale dell'evoluzione dello Stabile, fase che coincide con la direzione di Aldo Trionfo. Tra gli spettacoli che caratterizzano tale periodo ricordiamo, per la stagione 1972-73, *Peer Gynt* di Ibsen, *Ettore Fieramosca* di Tonino Conte e Aldo Trionfo; per la stagione 1973-74, *Re Giovanni* di Shakespeare e *Nerone è morto?* di Miklòs Hubay, tutte regie di Trionfo.

Di là dagli spettacoli, che portano ovviamente tutti l'impronta personalissima del regista, il fatto più significativo che contraddistingue la direzione Trionfo è costituito dalla presa di coscienza della necessità di rimettere in discussione la concezione dello Stabile. Sono ormai passati venti anni da quando l'Ente è stato costituito ed è evidente che in tale lasso di tempo le situazioni ed i problemi sono notevolmente mutati. È vero che durante



Stagione 72-73
Ettore Fieramosca
Regia di Aldo Trionfo



Stagione 72-73
Peer Gynt
Regia di Aldo Trionfo

tutta la sua storia lo Stabile torinese ha cercato di evolversi di pari passo con l'evoluzione del contesto culturale e sociale in cui si è trovato ad operare, e probabilmente anche questa scarna cronaca riflette in qualche misura tale sforzo; tuttavia oggi non basta più un'opera di parziale modificazione dei criteri di intervento, in quanto siamo giunti ad un punto in cui si impone un ripensamento radicale degli obiettivi, delle funzioni e delle strutture.

Fenomeni come il Living, per non fare che un esempio ormai classico, ed in genere tutto il movimento culturale collegato con la contestazione del '68 hanno modificato l'idea stessa di teatro, contribuendo a far esplodere talune contraddizioni che il modello degli stabili aveva sin dalle origini celato in sé. Fenomeni come il decentramento e l'animazione hanno fatto emergere esigenze per l'innanzi insospettate.

La stessa posizione degli Stabili nel quadro del teatro nazionale è sostanzialmente cambiata rispetto agli anni '50: allora erano un caposaldo della ricostruzione, oggi si trovano di fronte al dilemma di essere o delle pinacoteche teatrali o degli organismi sperimentali pilota.

Per tutte queste ragioni si parla di « rifondazione ». E in tale situazione non stupisce che proprio in questi ultimissimi anni, sotto la direzione Trionfo, lo Stabile abbia sentito il bisogno di dotarsi di un Centro Studi, cioè di uno strumento che lo aiuti ad affrontare i problemi che si trova di fronte.



*Stagione 73-74
Nerone è morto?
Regia di Aldo Trionfo*

*Stagione 73-74
Vita e morte di Re Giovanni
Regia di Aldo Trionfo*



IL MITO DI ELETTRA

Nella vita di ogni teatro e di ogni teatrante l'incontro con la tragedia greca è, eminentemente, il momento della verità. Fare Eschilo, Sofocle, Euripide significa affrontare il teatro al grado zero, in quelli che sono, almeno nella civiltà occidentale, i suoi grandi archetipi. Ogni personaggio si presenta carico di risonanze mitiche, ogni vicenda rimanda ad altra.

Un complesso sistema di referenti, che per noi è sempre più difficile identificare, sottende ciascuna delle situazioni date. Non esiste tragedia greca che non svolga una storia perfettamente familiare al pubblico per il quale è stata scritta, non solo come informazione libresca o ricordo scolastico, ma anche e soprattutto come patrimonio comune di tutta una collettività, con i suoi innumerevoli richiami, non sempre a livello cosciente.

Ritrovare in un teatro d'oggi questa complessa rete di rapporti che fecero della tragedia greca un fenomeno pressoché unico, come comunicazione fra recitanti e ascoltatori, è impresa difficilissima. I miti del V secolo prima di Cristo sono diventati favole affascinanti di cui si recepiscono soltanto pochi significati, e non necessariamente quelli di maggior rilievo; i referenti si sono fatti sempre più misteriosi e indecifrabili. Lo stesso Aristotele appare una sistematizzazione a posteriori che ci può aiutare a leggere le opere, ma lascia enigmatico il loro *background*.

Il risultato è che in teatro, le occasioni sono rarissime, la tragedia greca diventa troppo spesso un reperto archeologico da maneggiare con rispettosa cautela data la sua estrema fragilità, un monumento cui rendere omaggio in un itinerario di turismo culturale, un oggetto straniero, barbaro, remoto. La sua poesia è data dalla sonorità del verso, irrimediabilmente neoclassico, con il quale è generalmente tradotta nella lingua moderna, i canoni della sua messinscena comprendono coturni, personaggi atteggiati a statue, voci stentoree, cori come cantilene e, possibilmente ruderi dell'antichità. L'immagine che viene trasmessa, e che si radica nella nostra memoria, è quella di una serie di simulacri giganteschi dalle proporzioni armoniose. Fuori dei programmi degli enti del turismo con monumenti ellenistico-romani, la si rappresenta il meno possibile e si cerca un pubblico, possibilmente fornito almeno di licenza liceale, che si ponga in stato di defe-

rente ammirazione come si conviene di fronte a opere per le quali è doveroso manifestare stima, senza che questo comporti una qualunque disponibilità a stabilire un contatto. Che altro si può cercare nelle peripezie di eroi sovrumani, mossi da meccanismi che sembrano non aver nulla a che vedere con i nostri? Sperate austere, pensose, modestissimamente eccitanti.



Marisa Fabbri

Da alcuni anni le cose stanno cambiando: spettacoli come quelli di Ronconi in Italia, di Stein e di Grüber in Germania, di Szechner negli Stati Uniti, per citare i più famosi; volumi come il recentissimo *The Eating of the Gods* di Jan Kott; corsi e seminari tenuti in diverse università, anche italiane hanno cercato di rileggere la tragedia greca, o meglio di cominciare a leggerla per ciò che è, sbarazzandola delle incrostazioni accumulate nel tempo dalla tradizione accademica, dalle messinscene per spettacoli all'aperto e più generalmente dall'idea che del « classico » come impolverato oggetto da museo si è fatta la nostra cultura impregnandone il cittadino medio munito dei suoi bravi studi. Depurata di tutto questo, ecco che la tragedia greca si rivela come qualcosa di completamente diverso dall'immagine che ce ne eravamo formata: non un giardino di statue ben allineate, ma un magma incandescente, una tempesta di furie, un avventuroso frugarsi dentro, un rischioso confronto col cielo e col mondo, e anche un tumultuoso affiorare di quelle immagini da incubo che popolano alcune delle storie più atroci che mai l'uomo abbia inventato. Se è vero che la tragedia greca costituisce una dialettica tra Dioniso e Apollo, è il primo di questi elementi, il più arcano, il più inquietante, che parla oggi alla nostra sensibilità in termini di diretta rilevanza.

L'ELETTRA di Sofocle, per esempio. Una lettura attenta ci mostra, fra le altre cose, che la protagonista della tragedia dialoga assai raramente con gli altri personaggi limitandosi in genere a lunghi soliloqui con interlocutori ridotti al rango di meri astanti e di « spalle ». Ci mostra anche che, a differenza di altri testi forse più complessi, la tragedia sviluppa di fatto un unico tema, quello della vendetta e della morte, leggibile anche, come osserva Jan Kott, quale trasposizione solo apparentemente oggettivata di ossessioni appartenenti in realtà a un unico individuo. Elettra, appunto, che non per caso smette di parlare quando l'imminente uccisione di Egisto, dopo quella di Clitennestra, sta per « liberarla dagli antichi affanni ». Si può dunque, ed è questa la nostra ipotesi di lavoro, considerare ELETTRA non una storia raccontata ma il lungo delirio di un personaggio che evoca le proprie ombre.

Un'indagine sulla sua struttura rivela infatti la sua irriducibilità ai canoni di un'interpretazione realistica che comporterebbe personaggi a tutto tondo e in grado di interagire alla pari, confrontandosi in una dinamica di rapporti in sviluppo, e si configura invece come una sorta di sistema solare tolemaico in cui la protagonista, al centro, fa vivere di riflesso tutte le altre figure. In altre parole Clitennestra, Oreste, Egisto, Pilade esistono esclusivamente in quanto proiezioni di una spinta ossessiva di Elettra a oggettivare i fantasmi della propria immaginazione, insomma a creare il mito di se stessa proiettandolo in immagini per loro natura già mitiche. Questo giustifica e legittima l'eviden-

te bidimensionalità dei personaggi minori, che non è un cedimento della tecnica drammaturgica ma una scelta imposta dalla necessità di costruirli di materia diversa da quella di Elettra. Sono infatti caratteri « figés », immobilizzati in una dimensione senza tempo e senza possibilità di evoluzione, esseri privi di dubbi e privi di visceri (o dotati di tormento viscerale di tipo « laocoonteo alessandrino »), eternizzati in un equilibrio già raggiunto, come è sempre la raffigurazione mitizzata che l'uomo si sforza di costruirsi per esorcizzare ciò con cui non sa e non vuole misurarsi direttamente. Elettra dunque genera gli altri personaggi e la stessa vicenda che la tragedia svolge creandosi il proprio mito e dialogando con esso. L'operazione è tanto più esplicita e significativa quanto più i fantasmi evocati s'incarnano in strutture archetipali (Clitennestra, Oreste, ecc.) che avevano un tale ruolo nell'inconscio collettivo della comunità cui la tragedia era rivolta da suscitare precise risonanze.

Lo spettacolo di Trionfo intende far funzionare gli ingranaggi di questo meccanismo, restituendo a « nomi » oggi puramente libreschi la loro qualità di referenti e assicurandogli un valore semantico attinto alla memoria culturale della nostra società. Per questo motivo i personaggi che si collocano intorno a Elettra, anziché scandire i ritmi narrativi della sua storia esteriore, racconteranno la vicenda del suo rapporto con la propria immaginazione, fotografati con i costumi, i colori e l'aspetto che assumono nel momento in cui vengono evocati; trascurando qualsiasi connotazione realistica per porsi come meri ectoplasmi della sua mente. Il personaggio di Elettra sarà dunque emblematico della condizione dell'uomo contemporaneo nella misura in cui questi ectoplasmi acquisteranno peso e rilievo di referenti validi per noi oggi.

Non si tratta insomma di una « dissacrazione » o di un « Bearbeitung », ma di uno sforzo motivato per reperire le ragioni della rappresentabilità del testo e restituirgli rilevanza.

Marisa Fabbri, prima attrice del Piccolo di Trieste e del gruppo Teatro Azione diretto da Giorgio Strehler, memorabile Clitennestra nell'ORESTIADE diretta da Luca Ronconi, ha accettato di interpretare ELETTRA per lo Stabile Torinese a prezzi di calmiera (meno di L. 50.000 al giorno) purché lo spettacolo – la clausola è espressamente richiamata nel suo contratto – fosse particolarmente dedicato al decentramento. Tra tanti « primi attori » che non soltanto non accettano limitazioni economiche, ma anche rifiutano come « minori » le sedi decentrate, la posizione di questa attrice ci sembra debba essere segnalata.

IL CARTELLONE 1974 - 75

1974-1975
ventesima
stagione

TEATRO
STABILE
TORINO

i nostri spettacoli

CARL THEODOR DREYER

Dal 14 Ottobre al Teatro Regio

Regia di ALDO TRIONFO

GESU'

FRANCO BRANCIAROLI

SOPFICLE

Regia di ALDO TRIONFO

ELETTRA

MARISA FABBRI

gli spettacoli ospiti

LUIGI PIρανDELLO

Regia di GIORGIO DE LULLO

TROVARSI

ROSSELLA FALK

V. GASSMAN - L. LUCIGNANI

Regia di VITTORIO GASSMAN

O CESARE O NESSUNO

VITTORIO GASSMAN

BERTOLT BRECHT

Regia di EGISTO MARCUCCI

SCHWEJK

NELLA II GUERRA MONDIALE

COOPERATIVA GRUPPO DELLA ROCCA

HENRIK IBSEN

Regia di EDMO FENOGLIO

NEMICO DEL POPOLO

COMPAGNIA DI PROSA TINO BUZZELLI

TINO BUZZELLI

MASSIMO DURI

Regia di MAURIZIO SCAPARRO

IL PASSATORE

TEATRO STABILE DI BOLZANO

PINO MICOL

MOLIÈRE

Regia di GIORGIO DE LULLO

IL MALATO IMMAGINARIO

ROMOLO VALLI

BERTOLT BRECHT

TERRORE E MISERIA

DEL TERZO REICH

TEATRO STABILE DI TRIESTE

Regia di MARIO LANDI

IL GIORNO DELLA CIVETTA

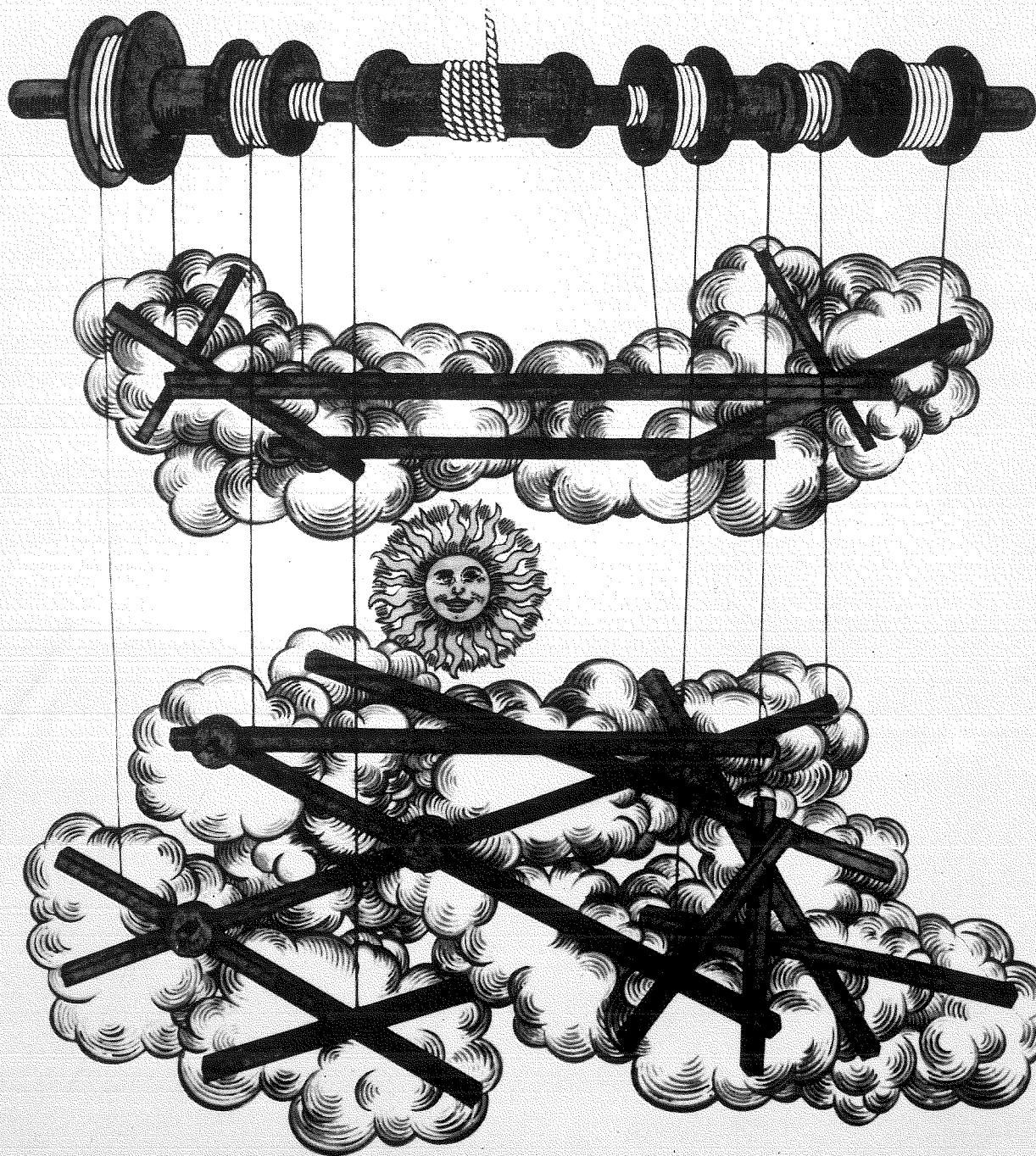
TEATRO STABILE DI CATANIA

TURI FERRO

PREZZO DELL'ABBONAMENTO A 7 SPETTACOLI		PREZZO INTERO PER OGNI SPETTACOLO	
Poltrona A	L. 19.600	Poltrone	L. 3.500
Poltrona B (ridotta)	L. 16.100	Poltroncina	L. 2.700
Poltroncina	L. 10.150	Ingresso	L. 1.500
Numerato "Giovani a teatro" (riservato ai giovani fino a 23 anni)	L. 6.300		

ventesima stagione

TEATRO
STABILE
TORINO



1974~1975

GLI SPETTACOLI OSPITI DEL CARTELLONE 1974 - 75

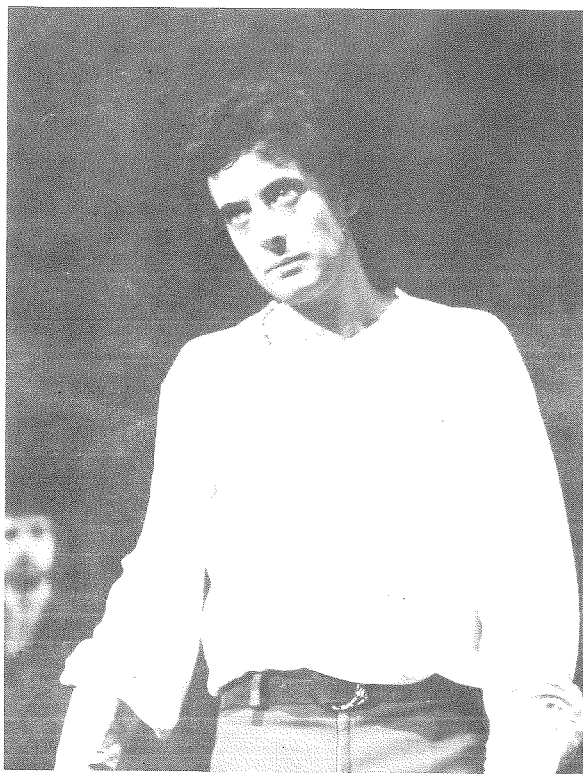
Stefano Pelloni detto il passatore

STEFANO PELLONI DETTO IL PASSATORE di Massimo Dursi, regia di Maurizio Scaparro, scene di Roberto Francia, musiche di Sergio Liberovici, protagonista Pino Micol, porta come sottotitolo « cronache popolari » ma l'edizione del Teatro Stabile di Bolzano vuole essere asciutta e rigorosa nel chiarire i moventi e il clima politico in cui si svolge la vicenda senza speranza del giovane bandito risorgimentale, evitando ogni tentazione di sbavatura coloristica, ogni compiacimento di facile folklore.

Resta, beninteso, l'andamento di ballata popolare, intrisa di malinconia e rabbia: il Passatore è personaggio esemplare di una sconfitta storica e attraverso la sua storia Dursi e Scaparro (con tagli opportuni a vantaggio di una maggiore scorrevolezza « didascalica ») spiegano i motivi di una rivoluzione mancata, gli errori di un Risorgimento che confinò in ruolo subalterno la partecipazione popolare, errori non rimediabili, ieri come oggi, con un'azione isolata e spontanea, quella appunto del Passatore, per quanto generosa. Nelle figure di don Fiumana e don Verità, uno dei salvatori di Garibaldi, il tema si allarga anche al conflitto bruciante fra due diverse concezioni del ruolo della Chiesa nel mondo. Dursi affronta con rispetto e umanità il reazionario Fiumana e la sua tragica fine, mentre don Giovanni Verità è chiaramente la Chiesa nuova che vive il Vangelo quotidianamente e fattivamente tra i poveri. Anche in questo caso la sigla intende mantenersi severa, senza sentimentalismi: lo spettacolo rifiuta le connotazioni romantiche per cogliere, nel bandito e nel « coro » che lo circonda, la normalità, il prodotto tipico delle contraddizioni di una società.

Il malato immaginario

IL MALATO IMMAGINARIO di Molière, nell'edizione spoletina con la regia di Giorgio De Lullo, la scenografia di Pier Luigi Pizzi e l'interpretazione di Romolo Valli, s'avvale della nuova traduzione di Cesare Garboli che, nelle note introduttive, mette a fuoco il personaggio come assai simile al « Misanthropo ». Un misantropo che ha preso coscienza della propria diversità e l'ha accettata facendosi un'arma contro i mali dell'esistenza e della storia: « il medico e il gestore del potere politico sono due facce dello stesso errore e, in una realtà mortale, la salute è morte, la malattia salute ». Argante, il protagonista, ragiona che se la vita è male si può viverla soltanto come malati e si rintana fra pozioni e clisteri, tiranno domestico il cui ritratto perde a poco a poco facezie e festevolezza per farsi sempre più cupo e luttuoso. Tutto ciò con l'eleganza caratteristica di De

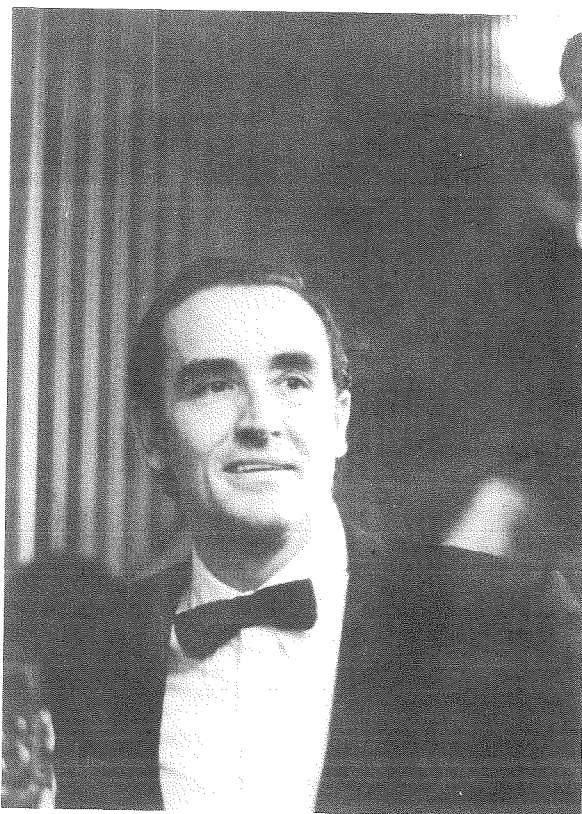


Pino Micol



Romolo Valli

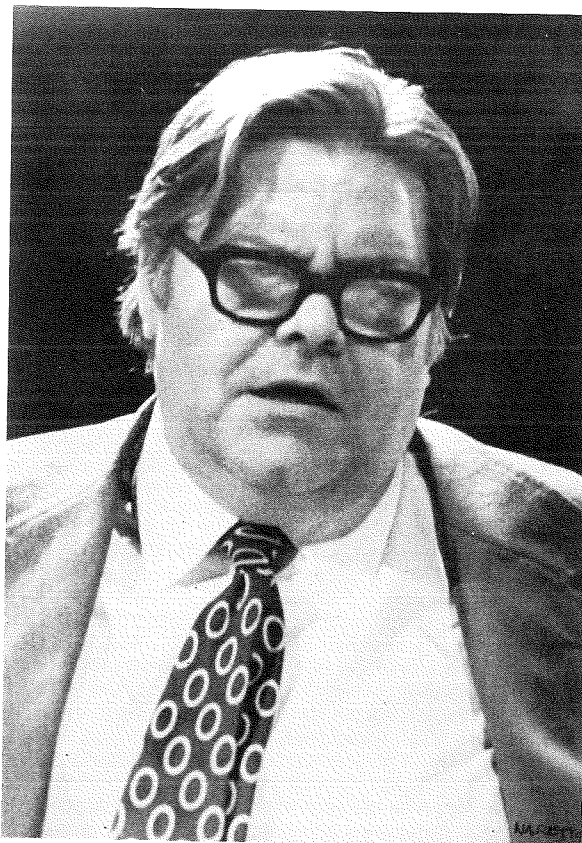
Lullo che vuole disfare quindi senza parere i segni evidenti della floridezza d'una classe emergente (Pizzi non ha immaginato la classica stanza « avvelenata » di un malato, ma un interno luminoso che richiama la pittura del Seicento, con appena qualche oggetto evocante la situazione morbosa) e ne affida l'eredità a una generazione cinica e spietatamente interessata, la figlia minore di Argante qui chiamata, giustamente, Luisona anziché, come al solito Luisella o Luigina. Bambina di otto anni, Antonella Baldini è stata giudicata dalla critica un fenomeno di bravura nel costruire su questa figurina quell'inquietante grumo di cattiveria (Luisona fa la spia per denaro vendendo al padre informazioni sulla sorella e lo deruba anche) che provoca una delle più sconsolanti battute di Argante, quel « non ci sono più bambini » che va certo al di là della semplice constatazione della fine dell'innocenza.



Vittorio Gassman

O Cesare o nessuno

O CESARE O NESSUNO segna l'atteso ritorno di Vittorio Gassman al teatro a tempo pieno, se così si può dire, riprendendo totalmente quell'impegno che era culminato in una memorabile edizione del RICCARDO III, produzione dello Stabile torinese con la regia di Luca Ronconi, sei anni fa. Da allora Gassman ha portato sul palcoscenico cose « meno sostanziose » (come egli stesso afferma), i recital DKBC e IL TRASLOCO la stagione scorsa al Piccolo Regio. O CESARE O NESSUNO è stato scritto, in collaborazione con Luciano Lucignani, dallo stesso Gassman che ne è anche protagonista e regista, riprendendo panni ai quali è particolarmente affezionato, quelli di Edmund Kean, l'attore inglese vissuto tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, famoso per il suo talento ma anche per il suo istrionismo, il carattere violento e le sregolatezze. Appunto KEAN, GENIO E SREGOLATEZZA, il testo di Dumas rivisto da Sartre, fu lo spettacolo portato al successo da Gassman vent'anni fa: la proposta attuale si muove tuttavia su piani totalmente diversi, mantenendo di quel lavoro soltanto alcune citazioni ed evitando, invece, ogni mitizzazione del grande attore per definirlo nella sua autenticità, diametralmente opposta al cliché tramandato tradizionalmente. Nella carriera di Kean, dal clamoroso esordio al Drury Lane di Londra dopo un'oscura routine provinciale alla morte a 46 anni, nella sua esistenza tormentata anche nei momenti di maggior splendore, nel declino morale e fisico, Gassman ha voluto individuare un personaggio « caldo », vicino all'idea che il pubblico può avere di lui. Sei mesi per stendere il copione che è nello stesso tempo, secondo Gassman, « un dramma, una commedia, un'inchiesta, un processo, e toccherà non soltanto i problemi dell'attore, ma anche quelli dell'uomo che attraverso l'attore si esprimono ». Agiranno una ventina di interpreti, non sempre in costume poiché al di là della parte rievocativa lo spettacolo farà spesso riferimento diretto all'oggi.



Tino Buazzelli

Nemico del popolo

NEMICO DEL POPOLO di Henrik Ibsen, nella traduzione di Claudio Magris, è presentato dalla Compagnia di Tino Buazzelli con la regia di Edmo Fenoglio. Scritto nel 1882, tra SPETTRI e L'ANATRA SELVATICA, è uno dei testi chiave del teatro ibseniano, con una lunga fortuna scenica che comprende, tra l'altro, le rap-

presentazioni che ne diedero in Italia Ermete Zacconi e Renzo Ricci e in America una riduzione, fortemente riduttiva, scritta da Arthur Miller per Fredric March nel 1950.

È, come spesso in Ibsen, la vicenda di un uomo nel suo rapporto con la comunità alla quale appartiene. Il dottor Stockmann, medico di una cittadina termale dove le terme sono inquinate, agisce animato da una caparbia determinazione a scoprire la verità e rivelarla a qualsiasi costo. Si pone perciò in aperto contrasto con tutte quelle forze che vogliono il mantenimento dello status quo per mense politiche, per interessi economici o, più semplicemente, per la difesa di una fonte di ricchezza e di lavoro. Ma questa battaglia in sé giusta, finisce per essere un gesto donchisciottesco, l'orgoglioso atto d'affermazione di un'individualità fuori di ogni contatto con gli altri. Gli approdi inevitabili sono da un lato la solitudine dell'eroe sconfitto ma intimamente sicuro di avere ragione, dall'altro, corollario, la consapevolezza dell'inutile sforzo di chi cerca di migliorare gli uomini.

Novanta e più anni dopo sembra impossibile identificarsi con questo protagonista ibseniano: sappiamo benissimo, e la storia del nostro secolo ce ne ha dato continue dimostrazioni, a che cosa possono condurre queste rivolte individuali nella misura in cui restano circoscritte nell'ambito del gesto clamoroso dell'individuo che della solitudine fa una scelta e che accetta la collettività di cui fa parte solo come massa amorfa da piegare alle proprie convinzioni o come strumento per favorire ambizioni più o meno esplicite. NEMICO DEL POPOLO è dunque oggi leggibile come parabola del rivoluzionarismo piccolo-borghese e della sua sterilità non necessariamente in mala fede. Come tale, può essere distaccata da riferimenti naturalistici, nella scenografia come nel movimento drammaturgico, e porsi, per usare i termini di riferimento familiari allo spettatore di oggi, a mezza via tra la lucidità consapevole di un Brecht e la fredda diagnostica comicità di un Feydeau. Vi si dovrà poter leggere in filigrana una biografia ideale, ovviamente in negativo, della borghesia italiana, nelle sue insufficienze storiche e nelle sue carenze culturali: non un'esumazione di Ibsen, insomma, ma una partenza dal testo ibseniano per parlare di fatti nostri.

Trovarsi

TROVARSI di Luigi Pirandello, con la regia di Giorgio De Lullo e le scene di Pier Luigi Pizzi, affida all'interpretazione di Rossella Falk la tormentata figura di Donata Genzi, incarnazione, ancora una volta, delle questioni che più premevano allo scrittore siciliano, il conflitto tra forma e vita, tra arte e vita, la ricerca della propria personalità in un personaggio evidentemente e immediatamente esemplare.

Donata è infatti attrice e, come tale, è una e tante quante sono le parti che interpreta, una sorta di analogia vivente di voci e caratteri, se si deve credere alla sincerità delle sue emozioni sulla scena che, nella vita reale, potranno dunque diventare in qualche modo di seconda mano, ripetitive. Quando può allora « trovarsi » questa donna? Forse nella passione, e tenta con il giovane Elj che rimane sconvolto al vederla recitare sul palcoscenico gli stessi gesti e le stesse parole con cui poco prima gli aveva dichiarato di amarlo. Abbandonata, all'attrice non rimane che il rifugio dell'arte, una solitudine popolata dai fantasmi cui dà vita ogni sera « più vivi e più veri di ogni cosa viva e vera ».

Giorgio De Lullo ha sostituito il lungo monologo finale con brani dal GIOCO DELLE PARTI e dai SEI PERSONAGGI per risolvere in una più diretta e riconoscibile teatralità l'artificio pirandelliano degli specchi che si aprono alla fantasia della protagonista. Il mondo interno di Donata – lei stessa e il suo uomo – è poi mosso in netta contrapposizione con quello in cui l'attrice viene



Rossella Falk

« calata » all'inizio, un salotto ciarliero e pettegolo, di uno snob canagliesco. L'operazione ricorda quella compiuta dallo stesso regista sul COSÌ È SE VI PARE per sprovvincializzare il testo e portarlo in una dimensione europea. La Falk è, naturalmente, chiamata a una prova estremamente impegnativa, in cui dar fondo al suo talento: quasi una riflessione autobiografica, in particolare nelle citazioni conclusive.

Schwejk nella seconda guerra mondiale

SCHWEJK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Bertolt Brecht (nell'edizione del « Gruppo della Rocca » con la regia di Egisto Marcucci, le scene di Emanuele Luzzati, i costumi di Santuzza Cali e le musiche di Hanns Eisler) fu scritto nel 1943, negli USA, in vista di una probabile messa in scena; nella stessa occasione Hanns Eisler cominciò a comporre le canzoni. Il testo è rimasto inedito fino alla morte dell'autore; Brecht permetteva la pubblicazione dei suoi testi solo dopo la verifica del palcoscenico. Lo SCHWEJK è stato rappresentato per la prima volta a Varsavia, nel 1957 e successivamente in tutto il mondo. È uno dei testi che meglio realizza le opinioni di Brecht sul teatro popolare; anche il « Gruppo

della Rocca » lo ha assunto come tappa di questa ricerca che, nel nostro contesto sociale, si può innestare su una tradizione diversa: dal teatro dialettale, all'avanspettacolo, al teatro dei burattini. Una nuova utilizzazione di questa tradizione, non in chiave folcloristica o populista, ma nel senso brechtiano di un valore espressivo da usare in modo sorprendente contro la stilizzazione borghese, naturalistica o intimistica. Lo SCHWEJK è ispirato dal romanzo dello scrittore cecoslovacco J. Hasek (Il buon soldato S'vejek), che Brecht giudicava così: « Leggendo in treno il vecchio SCHWEJK sono rimasto ancora una volta sopraffatto da questo grande panorama di Hasek, da quell'atteggiamento veramente non positivo del popolo, in quanto - essendo esso stesso l'unica cosa positiva - non può dunque porsi come « positivo » nei riguardi di nient'altro.

In nessun caso SCHWEJK dovrà essere visto come un astuto sabotatore che agisce dietro le spalle. Egli è semplicemente l'opportunistista delle piccole occasioni che gli sono rimaste. Approva sinceramente l'ordine costitutivo, pur così rovinoso per lui, nella misura in cui è in grado di approvare un principio d'ordine. Approva perfino l'ordinamento nazionale, che pure sa cogliere solo come oppressione. La sua saggezza è sconvolgente. La sua indistruttibilità lo rende al tempo stesso oggetto inesaurevole di abuso e terreno fecondo per la liberazione ». (Dal Diario di lavoro di Bertolt Brecht - 27 maggio 1943).



Turi Ferro

Terrore e miseria del Terzo Reich

TERRORE E MISERIA DEL TERZO REICH di Bertolt Brecht, nell'edizione del Teatro Stabile di Trieste (scritta in Danimarca negli anni 1935/38) è una delle poche opere dell'esilio che Brecht riesce a mettere in scena e a far recitare nella lingua originale prima di tornare in patria. La data della prima rappresentazione è il 21 maggio 1938 a Parigi. La regia è di Brecht e lo spettacolo ha tra gli interpreti Helene Weigel.

Almeno due sono le caratteristiche che ne fanno un esempio atipico del teatro brechtiano. Anzitutto la struttura: non è un dramma con un inizio, uno sviluppo e una fine, ma una serie di sketch, più o meno lunghi, non legati in alcun modo tra loro se non per essere variazioni su un unico gigantesco tema e non necessariamente da rappresentare nella loro totalità. La prima versione pubblicata ne comprende tredici, la seconda e definitiva ventiquattro. Ma negli anni del nazismo trionfante Brecht autorizza anche la messa in scena di sketch isolati.

La seconda caratteristica è di essere uno dei pochi drammi brechtiani che affrontano il loro tema in termini diretti. Parla della Germania di Hitler e della degradazione sociale e morale prodotta dalla tirannide e ne parla con riferimenti precisi senza ricorrere, come tante altre volte, a trasposizioni di tempi e di luoghi che lasciano maggiore spazio all'inventiva scenica. Questi sketch sono frammenti di realtà presentati così come sono. Lo scopo non è tanto di fare « dell'arte » quanto di contribuire, nei termini più incisivi e più immediati, a una battaglia politica. Il che non impedisce che l'autore giunga spesso a risultati validi anche fuori delle contingenze nelle quali l'opera è nata. Accanto a scenette brevissime al limite della barzelletta ci sono infatti frammenti più sviluppati dai quali risultano con icastica chiarezza « la brutalità e la grossolana astuzia del nazismo, la paura del tradimento, le divisioni e la sfiducia reciproca all'interno delle singole famiglie, la vigliaccheria dei liberi professionisti, la mancanza di coesione tra gli oppositori, le realtà che stanno alla base di istituzioni come il Servizio del lavoro, il Soccorso invernale, la Gioventù hitleriana e i campi di concentramento, l'imminenza della guerra ». (Willett).

Il giorno della Civetta

IL GIORNO DELLA CIVETTA di Leonardo Sciascia e Giancarlo Sbragia, dal romanzo omonimo di Sciascia, è presentato dal Teatro Stabile di Catania con la regia di Mario Landi.

Ha scritto Arnaldo Frateili che il breve romanzo di Leonardo Sciascia **IL GIORNO DELLA CIVETTA** è qualcosa di diverso e di più consistente di un'inchiesta sulla mafia come l'autore ne ha definito la riduzione teatrale, fatta in collaborazione con Giancarlo Sbragia. È piuttosto una lampante denuncia che si giova sulla scena di una vigorosa teatralità.

Del romanzo, la riduzione segue fedelmente il filo narrativo riprendendone per intero la parte dialogica, nella quale c'è già tanto da disegnare con evidenza ambienti e caratteri, e da illuminare dal di dentro una vicenda che procede con ritmo serrato verso l'amara conclusione.

Indagando sull'uccisione di un imprenditore di lavori edili che non aveva voluto sottostare alle imposizioni della « guardiana », uccisione seguita da quella d'un tale che aveva riconosciuto l'assassino e d'un confidente della polizia che aveva fatto dei nomi, il capitano giunge al maggior responsabile: Don Mariano Arena, e lo arresta. Ma Don Arena non si scompone. Di che lo si può accusare? Voci, lettere anonime, confessioni estorte coi sistemi polizieschi e quindi non probanti. Sa di essere intoccabile.

Infatti lo zelo del capitano Bellodi, fin dal momento in cui aveva scoperto il primo assassino e ne aveva ottenuto la confessione, ha suscitato l'allarme delle autorità locali che hanno avvertito le autorità centrali, fino a far capo al potente ministro Mancuso. Questo scandalo che, grazie all'accordo del Procuratore della Repubblica col capitano dei carabinieri va assumendo proporzioni nazionali, deve essere messo a tacere, scardinando il primo anello della catena, e cioè la confessione dell'assassino. Questi la ritratta, affermando che gli è stata estorta dai poliziotti; crolla così tutto il castello degli accertamenti e delle accuse costruito dal capitano e Don Mariano Arena, difeso dalla sua corazza di rispettabilità, viene liberato in istruttoria mentre il capitano verrà trasferito altrove.

REPERTORIO E GIOVANI

Nel quadro delle iniziative programmate per la stagione 1974/75 dal T.S.T. e in vista di una nuova spinta propulsiva allo sviluppo e alla dinamica dell'Ente, si inaugura quest'anno un'attività di ricerca e di lavoro teatrale strutturata in modo da risultare direttamente funzionalizzata a quei compiti che si impongono al teatro inteso come servizio sociale offerto alla comunità.

L'istituzione, affidata a un gruppo di giovani attori professionisti e di operatori e registi teatrali, si configurerà, per un verso, come una vera e propria compagnia con impegno produttivo a ritmo serrato, e affiancherà al lavoro più strettamente teatrale, attività di studio destinate alla formazione di un bagaglio di esperienze che dilati, arricchendolo, il ruolo dell'attore assegnandogli una funzione specialistica nel settore dell'animazione teatrale e culturale. Il repertorio – tale in ogni caso da permettere e favorire soluzioni sceniche che prevedano

spettacoli agili e di facile adattabilità ad esigenze tecniche e socio-culturali relative a spazi e pubblici non omologhi – dovrebbe articolarsi in modo da delineare – nell'arco di un'attività semestrale – un panorama che proponga, antologizzando secondo precisi criteri, alcuni dei momenti più decisivi della storia e della civiltà teatrale. Una ricognizione che non soltanto segni le fasi salienti dello sviluppo storico della drammaturgia mondiale, ma testimoni, nei limiti del possibile, di prospettive diverse, teoriche e pratiche, del porsi il problema del « far teatro », dell'« affrontare un testo » e dell'istituzionalizzare un « rapporto » con il pubblico. La prima finalità di questo servizio è, evidentemente, di risposta ad una esigenza di informazione e di dibattito culturale che vive, a vari livelli e con differenti articolazioni, in una vasta area, che va dal pubblico delle zone decentrate, a quello giovane della scuola e dell'università: una risposta però che, proprio per non veder



Altri interpreti del « Gesù »: (da sinistra) Massimo Sacilotto, Andrea Bosich, Alessandro Esposito, Franco Ferrarone



Franco Branciaroli in una scena del "Gesù".

Nel GESU' esordisce in una produzione di alto livello un gruppo di giovani attori selezionati dal regista Aldo Trionfo attraverso una lunga serie di incontri e audizioni. Anche questa scelta fa parte della politica culturale dello Stabile torinese, aperta alle forze nuove della scena italiana e alla loro valorizzazione. Gli stessi giovani verranno impegnati in una attività di « repertorio » che intende essere un ulteriore servizio reso dall'Ente alla cultura cittadina.

Nella foto, Aldo Trionfo con Giovanna Corni, Nanni Garella, Andrea Morotti, Augusto Zeppetelli, Franco Però, Crocifisso De Marchi, Raffaele Montagnoli, Mario Onega, Luca Massei.





*I musicisti: Ugo Biancalani, Mario Bianco,
Nicola Ciampagna, Pietro Pappadà.*

minimizzata la sua efficacia ad una generica passerella informativa o di museo, non potrà che eleggere a criterio informativo la mobilità di un continuo adeguamento alle differenti connotazioni dei destinatari, e, insieme, l'esercizio di una dinamica interna di sperimentazione che garantisca, autonomamente, la vitalità del risultato raggiunto.

È allo studio un piano di lavoro che prevede l'allestimento di testi che vanno dai Greci al Teatro Moderno, attraverso Seneca, il Rinascimento, il Settecento, l'Ottocento romantico e

naturalista, l'Espressionismo e la commedia borghese.

La realizzazione scenica di questo repertorio sarà informata a criteri diversi a seconda delle differenti destinazioni: dallo spettacolo nato per il decentramento cittadino e regionale a un servizio di letture drammatiche utilizzabili come momento di verifica e « dimostrativo » in attività di studio e di seminari nelle scuole medie superiori e nelle università.

Un impegno collaterale del gruppo potrebbe essere altresì il montaggio di brani dal « repertorio » dei cartelloni delle passate stagioni del T.S.T., come strumento di testimonianza e di riflessione (affiancandosi in questo senso a tutto il materiale documentario – film, fotografie, registrazioni – dei nostri spettacoli, già esistente presso il Centro Studi) e come incentivo a riaprire un discorso già avviato.

Alternata al lavoro teatrale è prevista per gli attori del gruppo un'attività di studio strutturata in seminari attinenti i temi affrontati in palcoscenico e problemi teorici più generali (regia, scenografia, recitazione).

I seminari, che potrebbero avvalersi della collaborazione di grosse personalità del mondo accademico e teatrale, molte delle quali, interpellate, hanno dato la loro adesione, dovrebbero avere la funzione di avviare gli attori-allievi, ad una serie di dibattiti, ognuno dei quali resterà « riserva » dei singoli spettacoli in occasione di incontri, presentazioni, tavole rotonde.



*(da destra)
Nerina Bianchi, Franco Però, Michele Renzullo,
Raffaele Arena, Nanni Garella.*



Ivan Cecchini: Pilato

ALLA SERATA INAUGURALE
HANNO PARTECIPATO

Carlo
fiori

con le suggestive decorazioni floreali

Profumerie **CLERICI**

con gli eleganti coffrets di profumo offerti alle signore

Vendome

con le splendide toilettes delle indossatrici

Carlo fiori

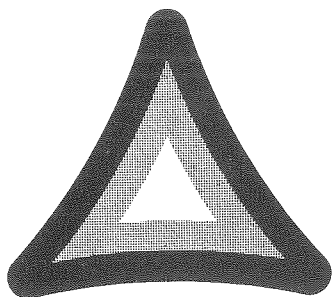
Via Roma, 326 - tel. 542584
Galleria San Federico, 26
tel. 518549
C. L. Einaudi, 1 - tel. 584644

Profumerie Clerici

Via Cibrario, 33
(ang. v. Vagnone) tel. 740233
Via San Francesco d'Assisi, 31
tel. 545989

Vendome

Via Bogino, 8 - tel. 543986
Via Bogino, 4 - tel. 541636



ara

CONCESSIONARIA

FIAT

AUTOVEICOLI

SEDE: Corso Belgio 101 - Tel. 89.06.69 - 89.78.78 - 89.90.44/45/46

Via Montevecchio 11 - Tel. 54.34.18

Via Monte di Pietà 1 - Tel. 54.12.58

AUTOVEICOLI NUOVI e D'OCCASIONE

VENDITA RATEALE ANCHE SENZA CAMBIALI

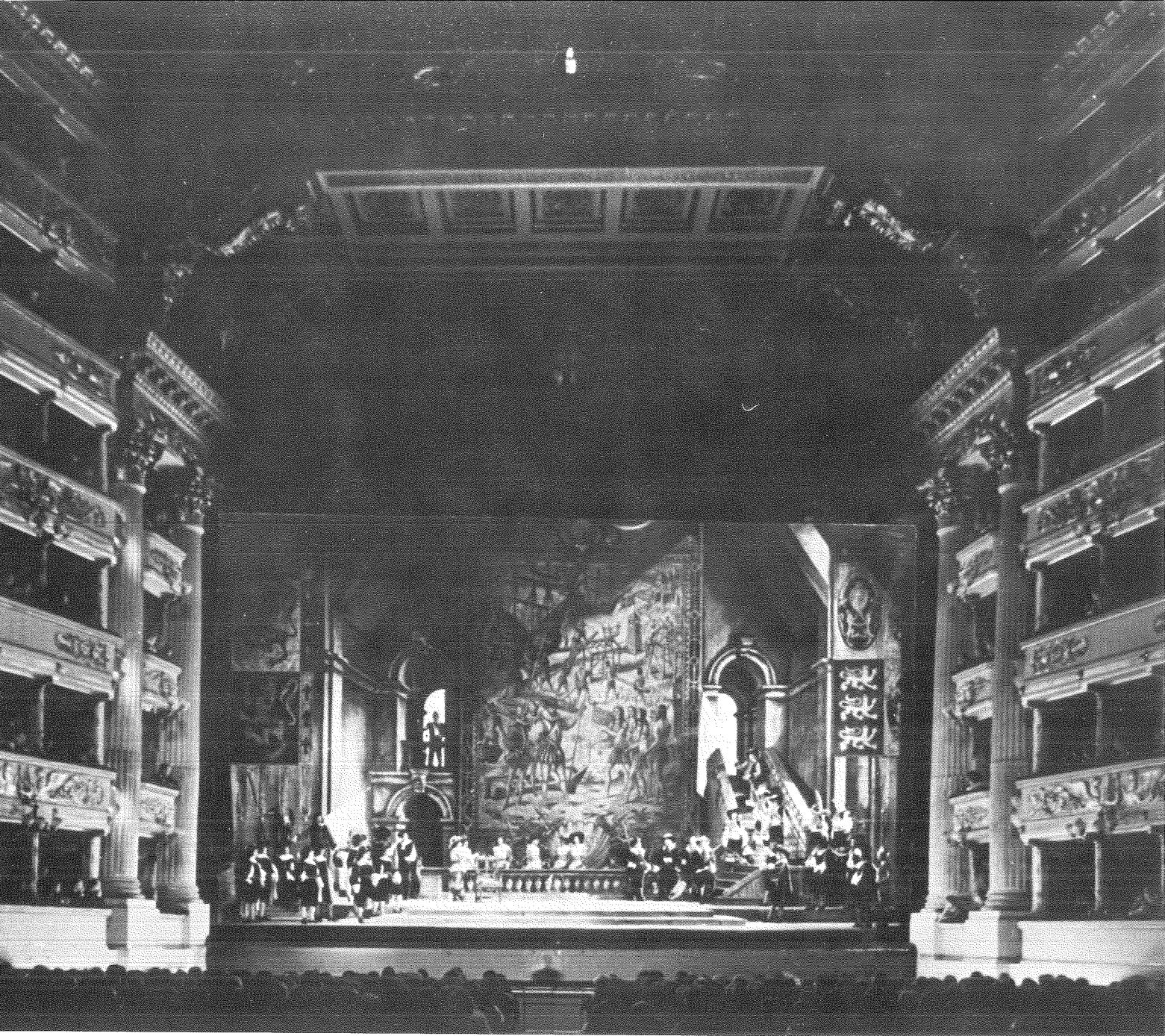


l'ARA in Corso Belgio 101 è sempre al Vostro servizio con:

OFFICINA RIPARAZIONI - CENTRO DIAGNOSTICO

ASSETTO RUOTE - EQUILIBRATURA RUOTE

MAGAZZINO RICAMBI - LUBRIFICANTI



“Partiam, partiam...”

(V. Bellini, La sonnambula, II)

Non si viaggia sempre e solo per lavoro.

Noi siamo convinti che a volte anche la prima così discussa a Salisburgo, o il celebre balletto ad Avignone o - perchè no? - il lavoro impegnato di off-Broadway possano essere un buon incentivo a partire.

Per non parlare poi della stagione lirica in Italia: a Milano come a Venezia o in qualsiasi altra città con un teatro famoso, in una sera si può andare e ritornare.

E, in questo caso, Alitalia vi aiuta ad arrivare presto e in forma. Senza così dover rinunciare ad un avvenimento culturale tanto atteso.

Alitalia

VECCHIA LANTERNA

ristorante american bar



CAV. ARMANDO ZANETTI
cuoco d'oro 1972

TORINO·Corso Re Umberto, 21
telefono 53.70.47

Classe e tradizione...



...in questo suggestivo angolo della vecchia Torino, dove da 150 anni le torinesi eleganti scelgono la loro pelliccia. Franca Rovera Fiorina, conscia del nome impegnativo che porta, non ha solo rinnovato l'interno del suo elegantissimo atelier, ma ha aggiunto alla tradizione paterna la sua inventiva, creando collezioni sempre più giovani e più adatte alla vita della donna d'oggi.

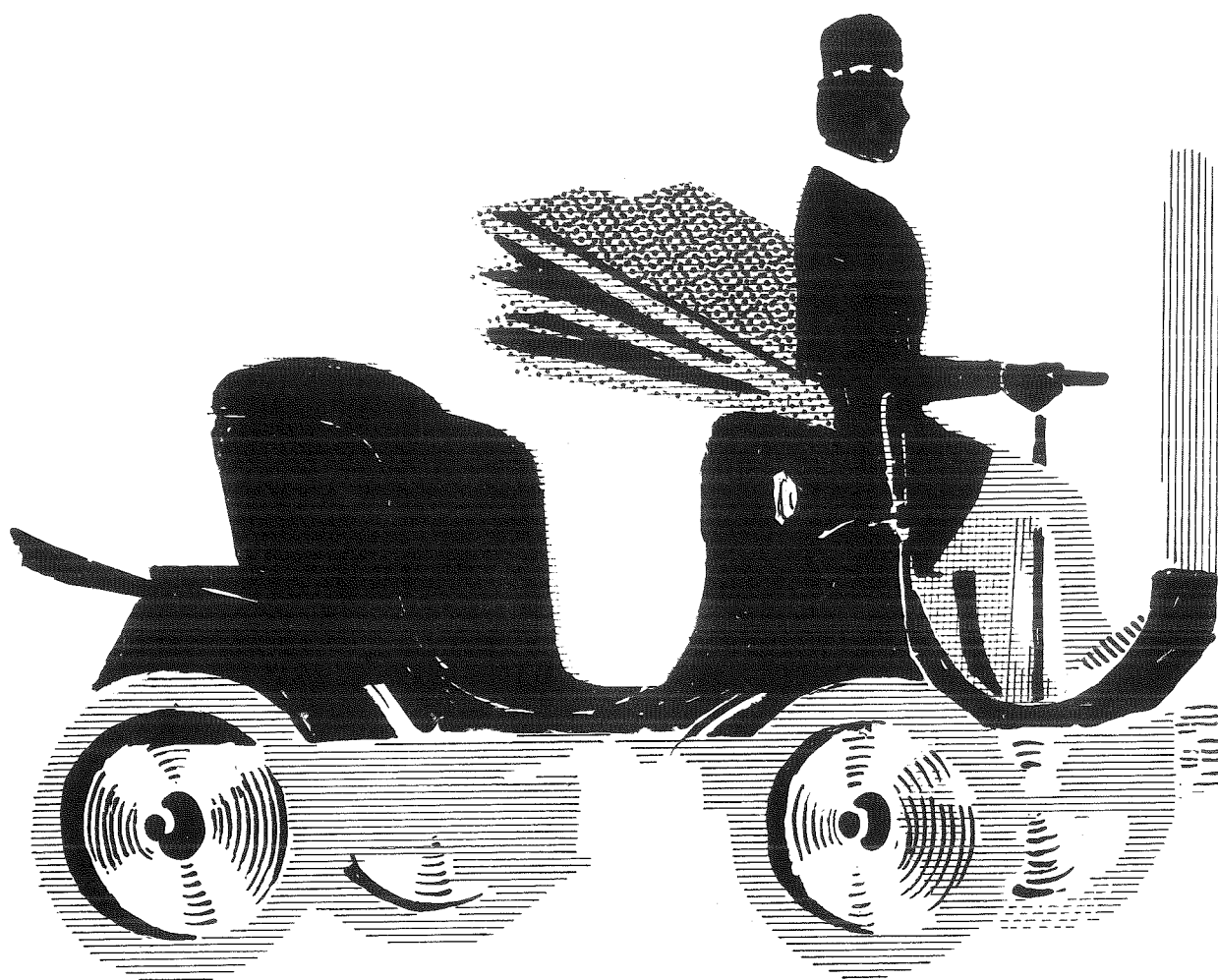
PELLICCERIA FIORINA - Via Po, 14 bis - Telefono 51.09.79

Sacauto

CONCESSIONARIA

FIAT

CORSO RACCONIGI, 141 - TORINO - TEL. 332.727 (3 linee)



IMPIANTO ASSISTENZIALE

Via P. C. Boggio 56 ang. C.so Peschiera - Tel. 327.661 - 378.810

Vi invitiamo a festeggiare da noi San Ventisette.

Ogni mese, per San Ventisette, aumenta il numero di ladri, borsaioli e manieste in circolazione.

Perché correre il rischio di esserne vittima, quando si può far accreditare gratis lo stipendio direttamente alla Cassa di Risparmio di Torino? E' uno dei tanti vantaggi che vi offre l'apertura di un conto corrente presso di noi.

Altro vantaggio: provvederemo noi a pagarvi bollette e imposte,

a riscuotere le pensioni, mentre i vostri acquisti potranno essere effettuati con assegni.

Intanto matureranno gli interessi a vostro favore.

Se siete uno fra i tanti nostri clienti che celebrano questa "ricorrenza", chiedete informazioni ai nostri Sportelli e...

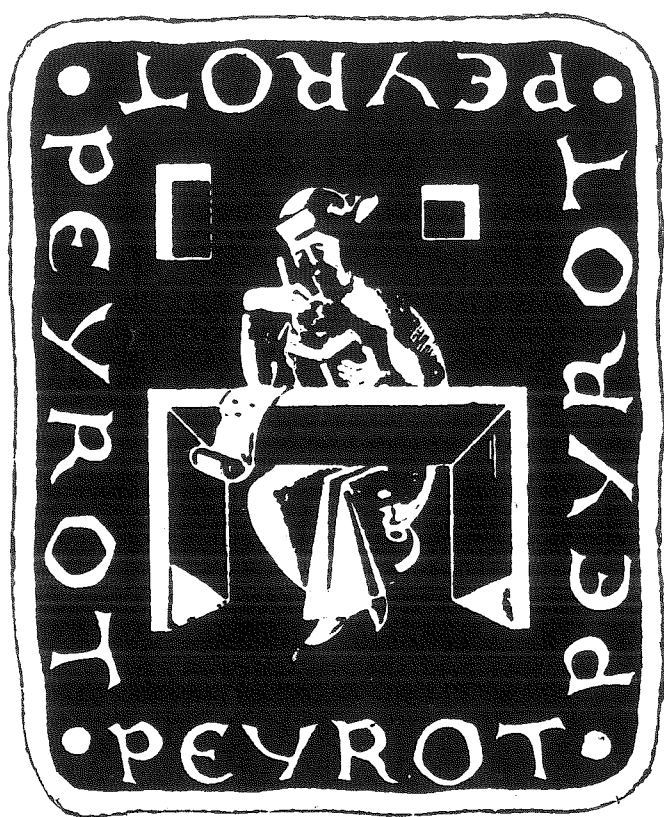
vediamoci più spesso.



la banca aperta.

**CASSA DI RISPARMIO
DI TORINO**

194 Sportelli in Piemonte e Valle d'Aosta.



**STUDIO
BIBLIOGRAFICO**

Dott. ADA PEYROT

Via Consolata, 8 (angolo Piazza Savoia)
Telefono 547.438 - TORINO

Acquisto e vendita stampe e libri antichi

Ricerche bibliografiche

Consulenza per riordino e stima biblioteche

Cataloghi d'antiquariato, gratis a richiesta

PELLICCERIA
G. TIVIOLI

C.so Principe Oddone 12 - tel. 471.125



propone

la "Linea Europa",
1974 - 1975

di Giacinto Tivioli

Nell'accogliente atelier torinese di Corso Pr. Oddone 12 il giovane creatore di moda realizza pellicce da capogiro per serate chic. Ma anche le giovanissime possono trovare il modello spiritoso, pret - a - porter e su misura.

1837

il gas per l'illuminazione

1974

il metano per il riscaldamento

individuale e collettivo



La fiamma amica per un riscaldamento pulito

da più di cento anni

**italgas**

Società Italiana per il Gas

capitale sociale L. 49.882.666.000

sede Torino

via XI Settembre n. 41



tradizione ed efficienza al servizio della clientela in Italia e all'estero

fondi patrimoniali L. 105,7 miliardi
depositi fiduciari
e cartelle in circolazione
oltre L. 4000 miliardi.

230 filiali in Italia.

sedi a Bologna, Firenze, Genova,
Milano, Roma e Torino.

delegazioni di credito fondiario
a Bari, Catania, Napoli.

uffici di rappresentanza a Francoforte,
Londra, Parigi, Zurigo.

partecipazioni bancarie estere

Italian International Bank Ltd. - Londra;
Euramerica International Bank Ltd. - Bahamas.
banca, borsa, cambio.

finanziamento opere pubbliche
credito fondiario
credito agrario

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

fondato nel 1563

antonietta palazzo destefanis

CORSO SICCARDI 11 - TORINO
TELEFONI 540.405 - 542.808



9756





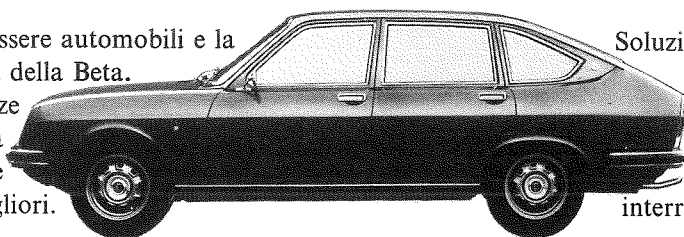
FOPE

1400, 1600 e 1800, elevati a β

C'è un modo esatto di essere automobili e la formula è quella della Beta.

Tre motori, per le diverse esigenze d'uso, una stessa interpretazione

che è quella delle sole cose migliori.



Soluzioni tecniche, materiali e, quindi, prestazioni che fanno della Beta la naturale continuatrice della tradizione Lancia: una serie mai interrotta di automobili di precisione.



automobili di precisione