



Torino, 9 settembre 1975
Prot. n° 21/230

*Invito scritto a
sul retro elenco*

Direzione e uffici
Piazza Castello, 215
Tel. 53.97.07/8/9
10124 TORINO (Italy)

Biglietteria
P.zza Castello ang. Via Verdi
Telef. 53.85.42 - 53.82.61

Teatro Gobetti e
Laboratorio di sartoria
Via Rossini, 8
Telef. 87.77.87

Laboratorio di scenografia
Via Principe Amedeo, 5
Telef. 54.59.55

Centro Studi
Via Bogino, 8
Telef. 54.37.42

La Presidenza e la Direzione del Teatro Stabile di Torino
La invitano cordialmente a voler intervenire alla conferenza stampa
per la presentazione del cartellone e dell'attività della stagione
teatrale 1975-76, che si terrà a Palazzo Civico, sabato 13 settembre
alle ore 11, alla presenza del Sindaco di Torino e dell'Assessore alla
Cultura del Comune.

In attesa di incontrarLa per questa occasione, Voglia gra-
dire i migliori saluti.

IL PRESIDENTE
(Rolando Picchioni)

IL DIRETTORE
(Aldo Trionfo)

Aldo Trionfo

Blendi
Bouvier
Bouvier
Tedesco
Libertoni
Pizic
Bouville
Gronow
Bertucio
Ausa
Golia
Valdosta
Barlotti
Fodici
Luceres
Gubaretti
Calceopio
Tabusso
Danico Bonino
Mungioanni
Lo Testi
Martiniotti
Zebbiene
Necessato
Fovari
Mornellati
Rossi
Zottino
Mancolini
Altrocchi
Pacore
Pili

Guernier
Rouze
Rouco
Roudolivo
Quedi
Gugras
Ferber
Mesi
Boull
Pocci
Terone
Brenesi
Fanoletti
Faronini
Volkeron
Orrifo
Torba
Mancuso
Deotola
Bacchella
Luoro
DePace
Rosso
Rocco
Tamporo
Mugini
Zattini

TEATRO
STABILE
TORINO

ABBONAMENTI

Per evitare il pericolo di non essere poi in grado di assicurare un posto a tutti i nostri abbonati per non preventivabili richieste di alcuni spettacoli, quest'anno abbiamo legato 5 tagliandi ad altrettante opere proposte: (PASCAL, BEL-AMI, AMLETO, SIPARIO DUCALE, FAUST) lasciando a libera scelta per 2 tagliandi le altre 5: UTOPIA o BARBADIRAME; BAGNO o VENEXIANA o NATHAN IL SAGGIO.

Gli abbonamenti sono in vendita ancora presso la Biglietteria di piazza Castello, 215; dal momento dell'inizio della programmazione le prenotazioni si effettueranno nuovamente al Teatro Gobetti (via Rossini, 8), ad evitare le code all'aperto; ma ci auguriamo anche che queste non siano più necessarie almeno nella misura dell'anno passato.

Infatti il sistema dell'apertura delle piante è stato modificato (sull'esempio anche di Milano e Genova) nel seguente modo:

- 6 giorni prima della data della recita verrà posta in prenotazione la pianta di quella stessa e sola recita. Sicché ogni giorno (con anticipo di 6 giorni) si apre una nuova pianta. Di qui la necessità che l'abbonato programmi la sua serata in precedenza. Il vantaggio sarà che prenotando il giorno giusto avrà a disposizione all'apertura delle biglietterie la totalità dei posti.

Per quanto riguarda i posti in abbonamento abbiamo semplificato la divisione in 2 settori di platea riservando i posti di galleria agli abbonamenti per i giovani o in apposito settore al Teatro Gobetti.

Per questi abbiamo istituito una diversa forma di abbonamento che include tutti e 3 gli spettacoli del Gruppo, mantenendo inalterato, rispetto all'anno passato, il costo dei singoli tagliandi (900 lire l'uno) ed elevando il massimo di età a 25 anni.

Si sottolinea che l'abbonamento "giovani" è per tutti coloro che hanno meno di 25 anni.

Il calendario delle recite prevede la più ampia possibilità di sistemazione per tutti gli abbonati, ma vorremmo ancora una volta raccomandare di tener conto anche dei primi giorni di spettacolo.

I biglietti riservati agli spettacoli del Gruppo danno diritto anche ad assistere (gratuitamente, quindi; per prenotazione) allo spettacolo che viene indicato come "contesto", integrativo del "testo".

PREZZI DEGLI ABBONAMENTI

POLTRONA 1° SETTORE PLATEA

(7 tagliandi)

(costo per ogni tagliando L. 3.000)

L. 21.000.=

POLTRONA 1° SETTORE RIDOTTO PLATEA

(per le aziende)

(7 tagliandi)

(costo per ogni tagliando L. 2.700)

L. 18.900.=

POLTRONA 2° SETTORE PLATEA

(7 tagliandi)

(costo per ogni tagliando L. 2.300)

L. 16.100.=

POLTRONA 2° SETTORE RIDOTTO PLATEA

(per aziende)

(7 tagliandi)

(costo per ogni tagliando L. 2.000)

L. 14.000.=

ABBONAMENTO GIOVANI - GALLERIA

(per giovani fino a 25 anni)

(9 tagliandi)

(costo per ogni tagliando L. 900)

L. 8.100.=

I costi interi dei biglietti sono stati quest'anno elevati a:

L. 4.000 per la platea

L. 2.800 per la galleria.

I vantaggi dell'abbonamento sono evidenti.

* * * * *

Un'altra variazione importante (che si sta effettuando in quasi tutte le principali città italiane) è la programmazione di un doppio spettacolo il sabato anzichè la domenica (giorno nel quale si effettuerà il solo spettacolo pomeridiano) e la disponibilità di recite pomeridiane al giovedì per gli studenti con inizio alle ore 16,30.

Torino, maggio 1975

D E C E N T R A M E N T O

Non è il caso di tornare ancora una volta sulla definizione dei compiti che spettano agli Enti pubblici per una corretta politica di decentramento culturale. Il problema è, in linea di massima, risolto, almeno dal punto di vista teorico. Agli Enti pubblici e cioè al Comune, alla Provincia e alla Regione, è da attribuire, per riconoscimento ormai unanime, la responsabilità di un intervento programmato per la costruzione di spazi, di centri associativi, di case della cultura polivalenti, in grado di fornire le condizioni strutturali di una nuova aggregazione sociale. Ai comitati di quartiere ed alle organizzazioni di base tocca poi la responsabilità di stimolare ed esprimere lo sviluppo di una autonoma domanda di cultura da parte della popolazione.

Più complesso e ancora non completamente chiarito è invece il problema dei compiti che spettano ad un particolare organismo culturale, qual'è il T.S.T., rispetto alla esigenza di attivare e al tempo stesso soddisfare questa domanda nel campo della propria competenza, vale a dire nel campo dell'attività teatrale.

Forse non è inutile tener presente che il sorgere di una generale richiesta di decentramento culturale ha in parte accompagnato e in una certa misura espresso il declino della vita associativa nei grandi centri urbani ed anzi la stessa distruzione più o meno rapida e violenta di quel modello di città all'italiana che bene o male aveva resistito fino agli anni Cinquanta.

L'industrializzazione selvaggia, gli imponenti movimenti migratorii, la nascita tumultuaria di nuovi quartieri-lager attorno ai vecchi nuclei urbani, la smobilitazione delle sovrastrutture civili e ricreative e lo stesso abbandono di inveterate abitudini sociali in seguito all'esplosivo sviluppo della motorizzazione (che ha reso inagibili le città) e della televisione (che ha inchiodato nelle pantofole e sulla poltrona gran parte del pubblico da cui un tempo erano animate le strade, i caffè e i teatri) hanno distrutto un modo di vita senza peraltro sostituirlo con alcunché di nuovo, specie in campo culturale. Infatti, mentre in America, dopo la diaspora nei suburbia è in atto una rivalutazione ideologica e pratica della città, con le sue gerarchie spaziali, con il suo centro decorativo e godibile; mentre altrove si sta cioè sviluppando un movimento centripeto che tende a privilegiare un punto di incontro pubblico, una sorta di omphalos urbano di rappresentanza, in Italia il disordine pratico e mentale sta ancora centrifugando furiosamente cose, persone, idee e valori.

Alla cultura urbanistica e sociologica italiana non può tanto imputarsi una mancanza di attenzione o di aggiornamento, quanto piuttosto un distacco incolmabile dalla prassi seguita da chi ha facoltà decisionale nel settore: gli Enti locali da una parte e la grande iniziativa economica dall'altra. In questo quadro anche i grossi organismi di programmazione territoriale, di regola controllati o da uno o dall'altro dei settori capaci di decisione, sono spesso propensi a fare operazioni più di giustificazione a posteriori, o di compensazione, che non di trasformazione reale delle abnormi modalità d'uso del suolo che il sistema economico distorto impone nel nostro paese.

Nascono di qui i miti demagogici, neppure raccolti dalla cultura urbanistica, che ormai da tempo ha messo in crisi il concetto di "standards ottimali", tuttavia sempre tradotti in slogans della propaganda.

Essi si riassumono nella tesi che a una distribuzione uniforme dei servizi sul territorio attraverso parametri semplificativi (distanza, numero di abitanti serviti, tempi di percorrenza) possa corrispondere una perequazione dei modelli di vita e quindi, per esempio, nel nostro caso, di consumi culturali. Ai fini degli obiettivi che questo documento si propone sarà opportuna una verifica specifica dell'impostazione del piano regionale, che, suddividendo il territorio in "aree ecologiche" largamente autarchiche, ipotizza agglomerazioni spesso insufficienti a sostenere un buon livello di funzionamento dei servizi, specialmente di quelli culturali.

Dopo quindici anni di boom e di caos, dai ghetti periferici in cui sono stati ammassati migliaia di immigrati, sradicati da tutto, hanno cominciato a levarsi richieste che la cultura ha accolto (anche a causa della cocciuta sordità di politici ed amministratori) in un pastiche ideologico. Questa ideologia confonde ormai in un superficiale messianesimo sociologico gli aspetti pratici, amministrativi, strutturali, del decentramento con quelli urbanistici e culturali.

Si è così creata, anche attraverso una distorta interpretazione della nuova istanza rappresentata dai "quartieri", una specie di corsa alla spartizione, anzi allo squartamento, delle città, che nega alla radice la organicità e l'articolazione funzionale degli agglomerati urbani, confermando nei concetti ciò che è avvenuto nei fatti.

Rifiutando il "centro" e rivendicando ai quartieri una totale autosufficienza, si rifiuta in realtà il momento dell'incontro tra le classi e le persone, la ricerca del contatto, la combinazione, l'articolazione e l'effetto moltiplicatore dei rapporti sociali, ai quali in ultima analisi si deve buona parte della cultura e della stessa civiltà.

E' persino superfluo aggiungere come esistano oggi posizioni politico-culturali che alimentano questo segregazionismo. Alcuni cercano di preservare la purezza minacciosa della classe operaia, accampata attorno alle città, conservandone però anche l'esclusione e l'apartheid, come garanzia di spirito rivoluzionario.

Altri inseguono un sogno pastorale, anzi pastorizio (una specie di arcadia della fratellanza di gruppo) in una società industriale che tende invece a creare branchi, o nei casi più tranquilli, armenti. Entrambi perseguono ed esprimono l'ansia di una palingenesi che dovrebbe attuarsi attraverso un cataclisma più ancora psicologico e spirituale che sociale.

Ma una cultura può bensì programmare la sua trasformazione, se occorre anche rivoluzionaria; non la sua morte.

Questo preambolo sul destino della città e sul modo di concepirla ci è sembrato indispensabile, sebbene necessariamente affrettato e incompleto, per inquadrare il problema del decentramento nella sfera più vasta degli interrogativi che lo sostanziano. Esso ci consente, intanto, di tracciare una prima, sommaria, distinzione tra:

- 1. - un decentramento delle strutture, dell'amministrazione e del potere: (questo legittimo ed anzi indispensabile per articolare la partecipazione delle masse);
- 2. - un decentramento urbanistico che certo deve tendere ad una distribuzione armonica di servizi senza tuttavia arrivare a recidere totalmente i legami che tengono insieme gli agglomerati urbani;
- 3. - un decentramento culturale che non finisca in una sorta di "degradazione dell'energia" intellettuale (poca cultura uniformemente distribuita; in termini teatrali: la filodrammatica universale).

Abbiamo accennato ad una legge fisica. Restando nella metafora, ci pare giusto sottolineare il valore dell'entropia, e cioè della concentrazione dell'energia, in fatto di processi biologici, umani e culturali. Lo sviluppo della civiltà sembra avvenire per accumulazioni, per salti, per discontinuità, e la legge della distribuzione uniforme dei potenziali energetici è legge meccanica, vale a dire, dal punto di vista umano, mortale.

Questa precisazione non intende negare la validità del decentramento; al contrario, mira a fondarla su basi più solide, sottraendola ai vortici del luogo comune. Sotto il problema, oggi confusamente teorizzato, del decentramento sta in realtà un'esigenza fondamentale e ancora inevasa della società moderna: il rapporto tra la cultura e le masse popolari che ne sono state fin qui escluse.

E', grosso modo, l'esigenza di una trasformazione rivoluzionaria della società quella che urge e batte insistentemente alle porte, diroccate ma ancora sprangate, della cultura tradizionale. E' tuttavia, in un paese come l'Italia e in un momento come l'attuale, questa esigenza si presenta rovesciata rispetto al classico modello marxista. Il marxismo punta su un rovesciamento dei rapporti di produzione e quindi su una modificazione della base sociale, per arrivare di qui ad una trasformazione delle sovrastrutture civili e culturali. Al contrario una diffusa visione culturale sembra attendersi, più o meno consapevolmente, la rivoluzione dall'arte. La dialettica che scaturisce da questa inversione è tra le più franose: occorre, forse, avere presente alcuni punti essenziali.

Che l'esistenza di un teatro presupponga l'esistenza di una società (e non viceversa) è una verità pressoché ovvia. E' però, almeno, una ovvietà sensata. Rischia peraltro di diventare una scoperta in un momento come il nostro, nel quale il teatro tende insensibilmente a invadere il campo della vita sociale, secondo una vocazione non meno ovvia rispetto a certe premesse culturali, ma in compenso insensata.

Non è colpa di nessuno. E' vero tuttavia che, venendo a mancare alla base il tessuto stesso di una elementare vita associativa, la cultura avverte il risucchio del vuoto e tende a colmarlo confiscando la realtà e sostituendosi ad essa. Una rivoluzione mancata nelle strutture trabocca così nel costume intellettuale e vi si sperde. Insomma disgregandosi, una società sottrae la base naturale al teatro; conformandosi alle istanze sociologiche, un teatro recepisce l'esigenza collettiva e tende a proporsi come una base (una delle tante, naturalmente) della società. Questa inversione genera una situazione che condiziona i programmi, le attese e le attività culturali di individui, enti, partiti, eccetera.

Si può aggiungere questo: il semplice contatto tra il sostrato utilitaristico di tutta la cultura moderna e un'attività artistica qualsiasi (tanto più il teatro e ancora più marcatamente il teatro pubblico) è di per sé esplosivo.

Basta cominciare a chiedersi a che cosa serve uno spettacolo, per arrivare a conclusioni strabilianti. Pare che debba servire a tutto. In una situazione così confusa, come affrontare il problema del rapporto tra cultura e masse popolari senza rotolare verso l'approssimazione e la demagogia? Come uscire dagli equivoci di una dozzinale pruderie sociologica? Come sottrarsi ai tranelli che una mimetica sensibilità comunitaria e le metastasi letterarie di istanze rivoluzionarie, ben altrimenti fondate, tendono costantemente alla coscienza democratica? Come rifiutare la cultura d'élite, senza distruggere la cultura?

Se il rapporto tra le masse popolari e il patrimonio storico della civiltà è il nodo di ogni politica culturale e forse di ogni cultura che intenda essere attuale e vitale, ci sembra che in esso debbano venir distinti due momenti:

1. - il momento della trasmissione di cultura e cioè dell'istruzione;
2. - il momento della creazione di cultura e cioè di un suo autonomo sviluppo.

Come non è possibile concepire, anche linguisticamente, un decentramento senza pensare ad un centro, così non è possibile concepire la trasmissione di una cultura senza contemporaneamente presupporre una sua produzione. Peraltro, trasmissione di cultura, e cioè istruzione, significa trasmissione di un passato e quindi di strumenti mentali, psicologici e tecnici che consentano di partecipare alla produzione di un presente. In altri termini, il momento sociale (e in qualche misura obbligatorio) dell'istruzione, prepara quello individuale (in un certo senso facoltativo) della partecipazione culturale.

Allargando la base del primo si moltiplicano perciò le probabilità del secondo senza violare l'autonomia e l'indispensabile spontaneità delle scelte personali e senza istigare le masse all'unzione superficiale.

Istruzione non equivale soltanto a scolarizzazione. L'istruzione non si esaurisce nell'apprendimento dell'infanzia e dell'adolescenza. Può durare tutta la vita. In particolare, per i ceti che sono rimasti esclusi dalla fruizione dei beni e anche dei piaceri culturali, il momento dell'istruzione deve andare oltre la scuola e prevedere una integrazione formativa che miri al superamento o almeno alla riduzione del dislivello tra i problemi generali della società, le esperienze dei gruppi più avanzati e la capacità di partecipazione delle masse popolari.

Una certa avanguardia teatrale, che si muove in direzione diametralmente opposta alla cosiddetta avanguardia storica, teorizza oggi la nascita di una nuova cultura attraverso la sua stessa trasmissione alle masse popolari. In altri termini, si suppone che il contatto con il pubblico fin qui escluso sia sufficiente a creare le basi di un teatro diverso. Trasmissione e creazione di cultura in questo caso coincidono.

A parte il valore di alcuni tra questi esperimenti (e il grottesco di altri) una posizione del genere non può bastare, da sola, ad operare la saldatura, e comunque non può sostanziare il programma di lavoro di un Teatro Stabile. In un paese come l'Italia, dove il teatro è stato introdotto dalla borghesia per estrapolazione culturale dopo sviluppi reiterati e sempre abortiti, un radicamento di questa forma d'arte nel pubblico popolare non può avvenire per una sorta di spontanea adozione, ma attraverso una paziente e artificiale opera di diffusione, di esplicazione, di esposizione e ricapitolazione storica, in una parola attraverso un processo di assimilazione in qualche misura programmato di tutta una civiltà in gran parte nata e cresciuta non solo al di fuori del popolo, ma anche al di fuori dei confini nazionali. Senza pretendere ovviamente di esaurire un discorso assai vasto, un accenno semplificato alla genesi storica del teatro in Italia può permetterci di comprendere meglio la complessità del problema.

Nei tre grandi paesi teatrali dell'Occidente, Spagna, Francia e Inghilterra (il caso della Germania fa storia a sé), il teatro si è sviluppato o per ispirazione religiosa (Spagna: Sacra Rappresentazione), o per impulsi storici e politici (Inghilterra: teatro elisabettiano), o per iniziativa di una grande corte nazionale (Francia: la cour et la ville).

In Italia il teatro rinascimentale (sempre aristocratico e cortigiano anche quando si è servito del dialetto per fini caricaturali, come in Ruzante) non è riuscito, per note ragioni storiche, a trovare una dimensione nazionale, un suo modello linguistico, e nemmeno a radicarsi nel popolo, propiziando scambi e incamerandone gli effetti. Né sostanzialmente diverso è stato il destino della Commedia dell'Arte che, dopo aver fecondato il teatro europeo ed in particolare quello francese, ha finito per interrarsi nel dialetto perdendo per sempre i grandi spazi nazionali e le dimensioni internazionali di decisive esperienze contenutistiche e formali.

Non a caso il teatro che in Italia può vantare un seguito popolare e una solida continuità storica è il Teatro d'Opera.

Ma la sua vitalità e la sua popolarità costituiscono appunto una prova del carattere specifico, e in un certo senso "separato", dello sviluppo teatrale nel nostro paese. L'Opera è un'arte compiuta, illustre, dotata di una ricca e complessa tradizione formale, ma non sostituisce il teatro di prosa, del quale non è neppure un equivalente: tanto meno oggi. L'Opera non è in grado di accogliere (e in realtà non ha accolto) alcune fondamentali esperienze psicologiche, filosofiche, linguistiche e formali che sostanziano la cultura moderna. La sua solida presenza in Italia, la sua popolarità, e anche il rinnovamento recente delle sue forme, sono una manifestazione dell'originalità del nostro passato, ma anche dell'arretratezza del nostro presente.

Il teatro di prosa che ancor oggi influenza la nostra vita teatrale è quello nato nell'Ottocento come sottoprodotto di un romanticismo frettolosamente importato. Affidato inizialmente ai guitti è stato successivamente sviluppato, attraverso verismo, simbolismo e dannunzianesimo, dai grandi mattatori (Salvini, Zacconi, Duse, Ruggieri) fino alla soglia della rivoluzione registica. Circo-scritto da apparizioni a loro modo importanti ma isolate, quali Alfieri e Goldoni agli inizi, Verga e Pirandello alla fine, questo è anche l'unico teatro che in Italia si possa correttamente definire borghese. Esso ha misurato la volontà di partecipazione della borghesia risorgimentale e post-risorgimentale agli sviluppi della cultura europea, e al tempo stesso l'incolumità del divario.

Questo tipo di teatro è idealmente finito con il dopoguerra e con la nascita dei Teatri Stabili. Nelle vicende posteriori al '45, relativamente recenti e meglio conosciute, ci preme mettere in luce soprattutto tre aspetti:

- 1. - il carattere in un certo senso programmato e quindi artificiale (ma non è una connotazione negativa) dei tentativi con i quali si è cercato di radicare un teatro di prosa in Italia;
- 2. - la rincorsa ai livelli europei della cultura teatrale, secondo uno sforzo certamente più consapevole e meno passivamente imitativo di quello compiuto dalla borghesia ottocentesca;
- 3. - la ricerca del contatto con un pubblico nuovo, popolare, come premessa per un diverso sviluppo del teatro nel nostro paese.

Oggi, a circa trent'anni di distanza dall'inizio di queste nuove esperienze, in un orizzonte sociale, politico e culturale grandemente mutato, si può sostenere con relativa tranquillità che gli obiettivi 2 e 3 sono stati solo parzialmente raggiunti. Malgrado la fioritura di Stabili, il teatro italiano non ha ancora messo radici vere nelle masse popolari, né ha saldato completamente le sue esperienze con quelle del teatro internazionale. Esso rimane un fenomeno in larga misura fragile e discontinuo, che procede per sussulti, e che in tanti anni di storia, malgrado momenti di sviluppo anche fastoso, non è riuscito a creare una tradizione definita e quindi neanche istituzioni alle quali riferire consenso e dissenso, continuità e rinnovamento, classicità e avanguardia.

Nella crisi economica, sociale, politica e culturale che il paese sta attraversando, la tentazione di confondere i problemi è grande. Si rischia di puntare su quel fondo, non irrazionale ma semplicemente irragionevole, che costituisce il denominatore comune di una subcultura petulante perché convinta delle proprie ragioni solo per approssimativi calcoli numerici.

Si rischia di degradare ancora una volta la funzione dell'arte a semplice rivestimento di idee e posizioni politiche, imponendo così, dall'interno, un confine a esperienze che dovrebbero costituire esse stesse il confine estremo e non localizzabile a priori del nostro rapporto con la vita.

I Teatri Stabili hanno indubbiamente svolto in questi trent'anni una funzione positiva, anche se non taumaturgica. Oggi il loro compito è di affrontare il grande problema del decentramento culturale, e cioè il problema del rapporto fra la cultura e le masse popolari, senza franare nell'approssimazione e nell'isterismo in cui sono cadute alcune componenti culturali e sociali che in parte li hanno fin qui sostenuti, soprattutto senza cadere nel totalitarismo sociologico, il quale costituisce più un'espressione e un sintomo che non l'interpretazione e la terapia della crisi in atto.

Il teatro pubblico, oggi, non deve e non può a nostro parere rinunciare alla lucidità, né abdicare alle distinzioni razionali. E intanto deve partire dalla constatazione che proprio la sua presenza trentennale ha creato ormai nel paese le condizioni per il sorgere di iniziative collaterali, nuove, spesso di grande interesse, alle quali occorre in qualche modo lasciare spazio attraverso una chiara divisione dei compiti. In secondo luogo, là dove esistono, negli organi direttivi, componenti politiche diverse, un teatro pubblico non deve lasciarsi sfuggire l'occasione di adottare un criterio di politica culturale che rifiuti la somma o la combinazione di integralismi, per tendere invece alla loro elisione. Questo criterio ci sembra anche l'unico che offra garanzie per l'instaurazione di condizioni strutturali e di un'atmosfera intellettuale favorevoli al libero sviluppo della cultura, la quale, ripetiamo, non deve essere dedotta dalla politica, che ha scopi, funzioni e tempi diversi, che vive di anticipazioni come di proiezioni nel passato, che ha un suo modo di intendere il presente, che riducendosi al comizio lo degrada e si deturpa, che ha impegni non meno stringenti di quelli cui soggiace la coscienza democratica, ma diversi e forse più complessi. Per far fronte a queste esigenze (rapporto con le masse popolari, creazione di una base istituzionale sulla quale possano impiantarsi e prosperare altre iniziative teatrali, instaurazione di un clima politico-culturale favorevole alla libertà delle esperienze artistiche), il teatro pubblico deve tener conto degli sviluppi della realtà fisica in cui opera: la città, l'area metropolitana, e, in prospettiva, la Regione.

Abbiamo parlato, all'inizio, dell'evoluzione in corso nell'urbanistica. In Italia, sparito il vecchio modello di città, sembra essersi estinto anche il concetto di una vita cittadina e di una civiltà urbana. Ma l'esigenza rimane. Le osservazioni iniziali sugli eccessi di certa ideologia dei quartieri, e soprattutto sul suo meccanico trasferimento dall'ambito politico-amministrativo (in cui è altamente salutare) a quello urbanistico-culturale, non vanno certamente intese come un tentativo di limitare il decentramento o come l'espressione di un ingiustificato rimpianto per la città del passato. Al contrario, quelle osservazioni costituiscono il presupposto di una concezione più complessa e articolata del decentramento, così come il raffronto tra il disordine urbanistico attuale e l'ordine del passato è solo un transito mentale verso un modello urbano interamente nuovo, che rifiuti tanto il caos di oggi quanto l'accentramento classista di ieri, salvando tuttavia il dato permanente e indispensabile di qualsiasi tessuto urbano: la sua organicità.

Da questa premessa ci sembra lecito trarre alcune conclusioni sulle quali fonderemo, nella seconda parte del documento, una serie di proposte operative:

1. - la presenza di un teatro pubblico in un ambiente cittadino deve costituire un presupposto per il fiorire di altre iniziative teatrali secondo una divisione di compiti che faccia del primo la base istituzionale e il punto di riferimento culturale medio (non certo in senso deteriore) dell'attività teatrale;
2. - il rapporto tra la cultura e le masse popolari non può attuarsi, specie in campo teatrale, scavalcando il momento dell'istruzione, e cioè la diffusione di conoscenze e strumenti mentali che costituiscono una delle premesse per l'istaurazione di un rapporto diretto e immediato tra il popolo e la cultura, e cioè per la sua partecipazione alla creazione di una cultura nuova;
3. - in questo rapporto la voce "decentramento" ha una funzione decisiva;
4. - il decentramento va studiato e impostato anche tenendo conto dell'esigenza fondamentale del tessuto organico della città;
5. - esso va quindi concepito nei due sensi:
 - a) - come ricerca della partecipazione di un pubblico nuovo, come organizzazione strutturale dei quartieri, come smistamento di spettacoli, ma anche:
 - b) - come concentrazione degli sforzi per raggiungere il massimo livello qualitativo, come organizzazione culturale del pubblico, come attrazione da restituire al centro, come valorizzazione di quest'ultimo, in vista di una appropriazione collettiva delle strutture culturali (teatri, musei, monumenti, ecc.) di cui la storia lo ha dotato. In altre parole il centro non deve essere solo del "centro", ma di tutta la città.

La storia del decentramento teatrale a Torino sembra avere in comune con quella dello Stabile che lo ha promosso, la caratteristica della discontinuità, e cioè di una reinvenzione permanente di metodi e criteri sempre nuovi e diversi e perciò sempre allo stato embrionale.

Il primo tentativo di decentramento teatrale concepito con una certa sistematicità, fu in effetti varato nella stagione 1969/70; promotori Morteo e Fadini, agirono i gruppi di Giuliano Scabia e Salza/Ronchetta, con gli attivi dei quartieri Vallette, Falchera, Mirafiori Sud e corso Taranto. Quest'ultimo quartiere, chiese con un documento la prosecuzione e il rafforzamento dell'esperienza, proponendo che l'attività dello Stabile privilegiasse l'azione in periferia per favorire lo sviluppo della partecipazione di un pubblico da sempre tenuto lontano.

Nelle stagioni successive il documento è rimasto lettera semi-morta, diciamo agonizzante. Ci si è preoccupati di agire teatralmente nei quartieri senza tuttavia promuovere né partecipazione, né organizzazione. Peraltro, durante la stagione scorsa, il gruppo di Carlo Cecchi ha lavorato per venti giorni al Lingotto, provando il Woyzeck a diretto contatto con gli abitanti, ed allestendo infine lo spettacolo sulla base di questo confronto, in una chiave popolare facilmente riconoscibile. Anche questo tentativo di agire in un ambiente specifico non ha tuttavia avuto seguito.

Quest'anno, grosso modo, il decentramento si è messo su due direttrici: quella della distribuzione di spettacoli su richiesta dei quartieri (secondo il principio che si può definire largamente promozionale) e quella rappresentata dall'Elettra e dall'attività del Gruppo.

Il Gruppo è intervenuto nell'ambito scolastico (che è senz'altro uno dei campi verso i quali va indirizzato il decentramento) con una serie di spettacoli agili, semplici, facilmente allestibili ovunque, di basso costo, veri e propri "strumenti" per una diffusione programmata della cultura teatrale. Meno positivo ci è sembrato invece l'esperimento dell'Elettra. A parte il giudizio sullo spettacolo che può essere vario, non ha convinto il tentativo di farlo passare nel pubblico dei quartieri forzandone i significati in senso "popolare" e politico.

Nella prima parte di questo documento abbiamo cercato di esporre il nostro punto di vista in rapporto agli scopi del decentramento e ai mezzi per raggiungerli. Non ci resta adesso che ricavarne alcune indicazioni pratiche:

1. - l'esigenza di salvare l'organicità del tessuto urbano e di istaurare un autentico rapporto culturale con le masse popolari rende estremamente delicata la programmazione degli spettacoli e attribuisce al cartellone una particolare responsabilità. La scelta delle opere da offrire al pubblico deve essere pensata in vista di una coerente politica teatrale che può essere articolata come segue:

a) - uno, due spettacoli, firmati, di grande impegno registico e culturale, da allestire nei teatri del centro.

Dovrebbero costituire il pernio della stagione ed offrire un'occasione per richiamare il pubblico popolare verso le sedi storiche. Ad essi dovrebbe essere affidato il compito di riaffermare il carattere unitario della città e di fondere un pubblico di provenienza sociale e topografica diversa.

Questi spettacoli centrali, oltre a segnare e affermare l'appropriazione collettiva delle strutture ereditate dal passato, dovrebbero esprimere anche il contributo attivo dello Stabile allo sviluppo del teatro nelle sue forme più avanzate e culturalmente impegnative. In manifestazioni di questo tipo è destinato ad assumere una funzione rilevante il momento che abbiamo definito "creazione di cultura". Inutile aggiungere che questa creazione di cultura non è concepita come un rito iniziatico per pochi intimi, ma appunto come un incontro collettivo che conferisca un nuovo significato sia al termine creazione, sia al termine cultura, sia, come è già stato rilevato, al termine "centro" che in tal modo non viene più concepito come un recinto di avanzi storici e diventa proprietà della cittadinanza.

E' superfluo sottolineare l'importanza che in una visione del genere viene ad assumere la scelta degli spettacoli. Le opere da presentare al Carignano, o all'Alfieri, o al Gobetti, se concepite come tessere di una organica politica teatrale cittadina, smettono di essere avvenimenti mondano-culturali più o meno vivaci o anche episodi artistici di maggiore o minore rilievo per diventare momenti di un discorso pubblico sul teatro, assumendo così una funzione precisa della maturazione culturale della città.

Questa funzione non potrà certo essere assolta se la scelta dei testi avverrà soltanto in base a criteri magari ineccepibili dal punto di vista della parabola personale di un regista, ma eccentrici rispetto allo scopo o peggio dettati da considerazioni svagate, casuali e contingenti, di opportunità. Ognuno di essi, e tanto più se sono pochi, dovrebbe rispondere ad una esigenza precisa ed essere dotato di un significato non estemporaneo. Trattandosi delle espressioni centrali della drammaturgia di un teatro pubblico non dovrebbe essere ammessa in questi casi la spigolatura distratta privata. Altre occasioni per attuare un decentramento rovesciato e cioè per organizzare il pubblico e portarlo al centro, potrebbero essere gli spettacoli-scambio di altri Stabili (anche in questo caso scelti con estrema attenzione) e soprattutto le recite di importanti compagnie straniere, di cui ci sembra opportuno chiedere comunque una più frequente programmazione.

- b) - Una serie di allestimenti scenici di opere del passato e di "classici" contemporanei, sorta di museo permanente e itinerante di storia teatrale.

Proprio quest'anno il Gruppo ha impostato la sua attività in questa direzione. Occorre, a nostro parere, migliorare ancora la qualità degli spettacoli, ampliare le scelte, discuterle e soprattutto fissare i principi anche tecnici degli allestimenti. A noi sembra che il criterio di fondo debba essere quello, già in parte adottato, di un allestimento non frontale dell'opera, anzi di una sua esplicazione didattica; insomma una specie di recitazione straniata e quindi didascalica, riassuntiva, esplicativa del teatro stesso. Non si tratta solo di risparmiare sui costi. Si tratta soprattutto di ottenere una maggiore efficacia comunicativa aggirando gli aspetti che spesso rendono ostico il teatro (come la recitazione medianica, o la violenza registica) ad un pubblico nuovo e non assuefatto. Affrontando di sbieco il teatro lo si può depurare di equivoci diffusi sulla scena italiana, demolendo macchinazioni e incrostazioni purtroppo resistentissime. Gli spettacoli del Gruppo, che quest'anno sono stati riservati alle scuole, dovrebbero a nostro parere, costituire un nucleo, in continua espansione, di opere da smistare nei quartieri. Essi rispondono al compito che abbiamo definito come "trasmissione di cultura", vale a dire all'esigenza di istruzione. E' giusto che siano presentati, spiegati e seguiti da dibattiti, non per giustificare eventualmente un brutto spettacolo con una peggiore discussione, e cioè per non divagare, ma per accentuare il carattere didattico (non per questo noioso, anzi) dell'iniziativa. In questo caso non è più il pubblico che viene organizzato e portato al centro.

E' il teatro che si organizza e che cerca il suo pubblico nella periferia, diventando uno stimolo all'aggregazione locale e anche una sfida alle carenze dell'Ente Pubblico là dove questo riveli la sua inefficienza attraverso la mancanza delle attrezzature e dei servizi fondamentali. La partecipazione del pubblico popolare dei quartieri dovrebbe essere sollecitata in loco anche con un altro tipo di spettacoli: quelli allestiti da alcuni gruppi di avanguardia (ci rifacciamo ancora una volta al Woyzeck di Cecchi) che stanno appunto sperimentando la possibilità di far nascere un nuovo teatro attraverso l'istituzione di un rapporto inedito con il pubblico degli esclusi.

2. - In un teatro pubblico, la soluzione data al problema del rapporto tra arte e cultura costituisce uno degli elementi fondamentali, con riflessi di primaria importanza anche sul piano organizzativo e funzionale in genere. Per conto nostro la questione si pone nei seguenti termini:

- a) - totale autonomia artistica del regista;
- b) - dialettica culturale fra le diverse componenti del teatro (regista compreso),

il che comporta una distinzione tra direzione artistica e politica culturale dell'Ente, in quanto la prima non può esaurire tutte le responsabilità della seconda. Mentre da un lato ci sembra anacronistico chiedere ad una collettività di confrontarsi con una singola, sia pure eccezionale, personalità, dall'altro riteniamo essenziale che il momento artistico sia sottratto a tutti i condizionamenti e che l'atto creativo possa compiersi in assoluta libertà. In altre parole il regista - dopo aver partecipato al dibattito culturale attraverso il quale il teatro definisce le proprie scelte, elabora le proprie risposte alla problematica suggerita dal contesto in cui opera, assumendone i risultati come punto di partenza o semplicemente di riferimento - deve poter sviluppare le proprie creazioni in termini esclusivamente personali salvo poi reinserire l'esito di tale creazione nel dibattito culturale d'équipe.

Insomma un regista ha il pieno diritto di scegliersi i suoi testi ed i suoi linguaggi, ma un teatro pubblico ha il diritto di esigere che opere come, poniamo il Don Giovanni di Molière o i Menecmi di Plauto non vengano radiati dal suo repertorio soltanto perché eventualmente in contrasto con i gusti, le idee estetiche o drammaturgiche di un determinato regista. Al limite, in casi del genere, un teatro pubblico deve poter far ricorso ad un regista esterno.

3. - Attorno ai teatri stabili e fuori dal solco tradizionale delle cosiddette compagnie di giro, sono sorte in questi anni iniziative teatrali che è ancora difficile definire ma che esprimono sicuramente una maturazione generale e una nuova vitalità della scena italiana. E' dovere di un teatro pubblico favorire lo sviluppo di queste esperienze, offrire le sue strutture e i suoi strumenti per una loro diffusione, stabilire con esse una dialettica che è certo destinata a influenzare positivamente tutto l'ambiente teatrale. Si pone qui il problema di una autolimitazione dei Teatri Stabili, come coscienza dei loro compiti istituzionali.

Un teatro stabile non ha niente da perdere ed anzi tutto da guadagnare, se attorno alla sua attività fioriscono iniziative di avanguardia che fanno avanzare il gusto del pubblico, lo abituano alle esperienze di punta, radicano in lui l'attesa del nuovo e la partecipazione alla ricerca. A sua volta questo libero teatro d'avanguardia ha bisogno di una istituzione centrale che garantisca la continuità della vita teatrale, un'attività formativa di base, fornendo così, gli stessi termini di riferimento con i quali entrare in rapporto, non importa se positivo o negativo.

4. - Come la politica culturale di uno stabile non dovrebbe combaciare passivamente con la ideologia teatrale di un regista, così questa politica culturale non può e non deve venir confusa con l'aspirazione promozionale propria di qualsiasi organismo.

Questa aspirazione è certamente legittima in sé. Ma una cosa è cercare di attirare la gente a teatro per far quadrare i bilanci, e altra cosa è portare il teatro alla gente per contribuire alla maturazione culturale di una intera città. In passato i due aspetti sono stati spesso confusi, con la conseguenza che la politica culturale si è ridotta alla semplice attività promozionale. Occorrerà d'ora innanzi distinguerli con cura.

Abbiamo parlato spesso nel corso di questo documento di "politica culturale" dei teatri stabili. E' un'espressione che ci sembra legittima in quanto consideriamo scontato che per un organismo teatrale la cultura sia al tempo stesso mezzo e fine.

L'espressione "politica culturale" ci sembra invece da rifiutare se riferita ai partiti e ad altre forze estranee alla vita specificamente teatrale. In questo caso l'espressione giusta dovrebbe essere, a nostro parere: "politica per la cultura". Adottando l'orientamento indicato da questa formula i partiti non hanno niente da perdere. La "politica culturale" che sono abituati a gestire ha restituito e restituisce soltanto una approssimativa e deteriore "cultura politicizzata" che non ha giovato e non giova né alla politica né alla cultura né al paese, semmai al sottogoverno e a quella sorta di omertà universale nel conformismo che ci sta degradando. Una "politica per la cultura" onestamente attuata potrebbe invece fruttare finalmente e con vantaggio di tutti, una "cultura per la politica" e cioè una cultura capace di elevare la sensibilità e il grado di preparazione generale degli italiani e quindi i termini del dibattito tra i partiti, migliorando l'impegno e il livello della partecipazione popolare ai problemi del paese.

IL PUNTO SUL TEATRO CON I RAGAZZI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Docum. 1 (Da un progetto organico riguardante "funzioni, strutture, gestione e attività del Teatro Stabile di Torino alla luce dei risultati delle elezioni del 15 giugno 1975", proposto in varie occasioni alla discussione interna nel successivo mese di luglio).

Alcune idee circa un TEATRO CON I RAGAZZI (come nuovo dipartimento di attività continuative - cioè non casuali o sporadiche o puramente esortative - del Teatro Stabile di Torino)

"E le fiabe?, ci si è chiesti tra amici, in sede di commento. E l'avventura? Per noi la risposta è abbastanza semplice. Un ragazzo non è una freccia puntata in una sola direzione, ma piuttosto un fascio di frecce, aperto in tutte le direzioni. Guardarsi dall'unilateralità, quando si parla dei bisogni dei ragazzi, costituisce una 'mozione d'ordine' con precedenza assoluta. E ancora: la favola può essere non meno 'reale' dell'inchiesta, i burattini non meno veri dei personaggi visti per la strada, la farsa non meno legittima del discorso sceneggiato; con ciò, né vogliamo salvare capra e cavoli, né giustificare i bamboleggiamenti gabellati per 'teatro per bambini', né sminuire l'importanza dell'esperimento di Beinasco che per noi rappresenta, al contrario, una conquista pedagogica di primissimo ordine, tale da arricchire il non voluminoso e pur sostanzioso patrimonio delle realizzazioni di una scuola nuova in questi ultimi anni". (GIANNI RODARI, Scuola, teatro e società, prefazione al volume di S. LIBEROVICI, R. ROSTAGNO, Un paese/Esperienze di drammaturgia infantile/1968-69, La Nuova Italia, 1972).

C'era una volta un teatro per l'infanzia, i bambini, i ragazzi (per la verità a Torino e in Italia in genere, molto poco); una letteratura e una musica per l'infanzia, bambini, ragazzi... il "libro di testo".

Col 1968 tutto questo è stato posto sotto accusa: criticato, boicottato, negato.

Prime provocazioni dirette della "creatività" dei ragazzi: esperienze di drammatizzazione della storia, di drammaturgia infantile, di "canto libero", di "spettacolazione", di ricerche sul reale e conseguenti "rappresentazioni" delle medesime, di autogestione di strumenti come macchina fotografica, cinepresa, registratore, video-tape ecc. fino ai murales collettivi. Teorizzazione del teatro dei ragazzi, della musica dei bambini, del libro di testo ideato, composto ed elaborato collettivamente ed autonomamente dai bambini ecc.

Approdo all'animazione (prassi e teoria).

Ma come far diventare "cultura" tutto ciò? Come superare il "gesto"? Come andare al di là del "momento liberatorio"? Come utilizzare questo "momento liberatorio" nel senso di una concreta crescita culturale?

Si fa strada l'idea di un teatro con i ragazzi; di una musica, di una letteratura con bambini e ragazzi. Che poi significa "rivalutazione" dell'intellettuale professionale (scrittore, musicista, pittore, teatrante...); un intellettuale però modificato, fattosi "organico" al mondo dei bambini e dei ragazzi, teso anch'egli a una "nuova creatività".

In sostanza, teatro con i ragazzi può significare un teatro pensato, scritto e realizzato da uno o più professionisti "organici" al mondo dei ragazzi, e strutturato in modo "aperto", tale cioè, da lasciare i più ampi margini alle invenzioni, azioni, modificazioni dei ragazzi stessi. Ragazzi quindi

non più (solo) spettatori passivi e nemmeno (solo) scatenati improvvisatori, bensì compartecipi ad esperienze creative.

Ricerca di "esempi" di teatro con i ragazzi, di teatro "aperto": COSTRUIAMO UNA CITTA' di R. Seitz e Paul Hindemith (1930). Si tratta di una serie di "pezzi chiusi" per piccolo coro di bambini e tre strumenti (ma l'organico è modificabile secondo le esigenze e le possibilità), "pezzi" che equivalgono a proposte di lavoro, presentazioni di materiali, inviti all'azione, legami delle azioni improvvisate o programmate dai ragazzi (esecutori e "spettatori", singolarmente o a gruppi). Un'opera che ogni giorno è nuova e diversa.

Tramite Hindemith, scoperta di un vasto (e pressoché inedito o sconosciuto) patrimonio di teatro musicale a destinazione infantile composto nei secoli da grandi autori: operine per marionette di Haydn, un balletto per burattini di Debussy, una commedia musicale di Brecht-Dessau. E poi Stravinskji, Prokofiev, Eisler, Veress, Kodaly, ecc.

Ma a questo punto, perché allora non anche i LEHRSTUCKEN FUR KINDER di R. Seitz e P. Dessau (tre, scritti fra il 1930 e il 1932) o IL DISSENZIENTE e IL CONSENZIENTE di Brecht-Weill o GLI ORAZI E I CURIAZI dello stesso Brecht?

Ma tutto questo non è più teatro con i ragazzi, teatro "aperto". E' vero, però si tratta di teatro musicale. Un teatro con i ragazzi non può, oggi, che essere un teatro "aperto" e "globale": ossia, un teatro in cui vengano "giocati" a livello di parità tutte le forme espressive (quando un bambino spontaneamente crea o "si rappresenta", non le mette forse in gioco tutte e simultaneamente? Canto e gesto, parola e immagine...?),

Ecco, allora, che una "presa di contatto" con un teatro musicale per ragazzi pensato e scritto da grandi autori può fornire elementi preziosi a chi si accinge a lavorare nella direzione del teatro con i ragazzi.

* * * * *

Un luogo-spazio adatto, a Torino, per svolgere in termini continuativi una attività di questo genere, può essere il Teatro Gobetti. Il Teatro Gobetti come sede stabile del TEATRO CON I RAGAZZI. Da tenere aperto tutto l'anno (tutto l'anno scolastico?), tutti i giorni (anche due spettacoli al giorno-mattino e pomeriggio-; si badi al numero elevatissimo di bambini e ragazzi che a Torino frequentano le scuole materne, elementari e medie; commissionare a un qualche gruppo di universitari un censimento "ragionato" della "popolazione torinese" della scuola materna e dell'obbligo), anche le domeniche e le festività (spettacoli per genitori e bambini, indipendenti dal rapporto generalizzato con la scuola).

I bambini debbono "pagare" il biglietto. E' un atto di civiltà. E' un atto di "educazione civica".

Tutte le realizzazioni del TEATRO CON I RAGAZZI possono essere inserite nell'abbonamento del T.S.T.; può essere salutare per tutti che gli adulti vivano esperienze teatrali "insieme" ai ragazzi.

* * * * *

Organico ottimale per realizzare un TEATRO (stabile) CON I RAGAZZI:

- 1 responsabile di tutta l'attività
- 1 persona per gli affari artistico-culturali
- 1 persona per i problemi logistici (trasporti dalle scuole al teatro e viceversa, propaganda, prevendita...)
- 1 organizzatore (rapporti organici col mondo della scuola)
- 1 macchinista

- 1 elettricista
- 1 direttore di scena

Oltre al personale normale inerente la gestione del teatro come "locale".

Gli interpreti (attori, burattinai, cantanti, strumentisti, registi, scenografi, danzatori, direttori d'orchestra...) da reclutarsi di volta in volta (cioè secondo le esigenze delle varie realizzazioni) nell'ambito del T.S.T. (personale momentaneamente libero da altri impegni), del Conservatorio, delle scuole di recitazione o danza presenti nella città, dell'Accademia di Belle Arti, della RAI-TV, ecc.

* * * * *

Stagione ideale di un TEATRO CON I RAGAZZI:

- 1) un "classico": privilegiando quegli autori che hanno operato nel senso di un teatro "globale" e "aperto";
- 2) una compagnia straniera specializzata e di alto livello;
- 3) uno spettacolo di nuovo teatro con i ragazzi, da far nascere in collaborazione con forze culturali torinesi (magari da "commissionare");
- 4) uno spettacolo realizzato da un qualche gruppo di base di ragazzi (autonomo o collegato alla scuola).

* * * * *

Assai efficace sarebbe far precedere ogni spettacolo da un momento di incontro critico-storico sull'opera in programma e sulle modalità della sua realizzazione. Si pensa a mostre guidate (una ogni spettacolo) da allestire magari in collaborazione con l'Istituto di Storia della Musica e l'Istituto di Storia del Teatro dell'Università. Mostre che possono essere strutturate così: l'autore, la sua epoca, l'opera in questione, la realizzazione dell'opera, tipi di strumenti musicali utilizzati ecc. (mostra come un'andare a frugare, a vedere "dentro" gli autori, le loro idee, le cose).

E altrettanto efficace sarebbe poter continuare con i ragazzi, un certo dialogo: oltre lo spettacolo e la mostra. Inviti a dibattere i problemi sollevati da queste manifestazioni, a scriverne, a disegnarli. Al limite, ogni avvenimento spettacolare potrebbe avere come corollario la pubblicazione di tre quaderni:

- 1) libretto o testo dell'opera (o riassunto della medesima); scelta di musiche; esposizione di materiali relativi all'allestimento;
- 2) l'autore, la sua epoca, analisi critico-storica dell'opera;
- 3) raccolta dei più stimolanti giudizi scritti e orali dei bambini, disegni.

Quaderni da regalare ai ragazzi. Per molti di loro questa potrebbe essere la prima e forse unica occasione di iniziare la "edificazione" di una propria, personale biblioteca.

* * * * *

Naturalmente nulla del genere è mai stato fatto nel nostro Paese.

Una iniziativa che, oltretutto, se gestita oculatamente può forse autofinanziarsi: incassi preventivabili con esattezza; finanziamenti speciali del Ministero (v. discussione sull'ultimo disegno di legge deliberato dalla Commissione Interni della Camera, riportata dall'Unità del 20 luglio u.s.: "Al termine della discussione, la Commissione ha approvato un ordine del giorno che 'impegna il governo a tenere conto, nell'assegnazione dei con-

tributi, in modo particolare delle esigenze connesse con l'attuazione di un ampio decentramento teatrale inteso come attuazione di un'articolazione territoriale regionale, come associazionismo intercomunale, di iniziative a livello dei consigli di quartiere e di circoscrizione, nonché delle iniziative a gestione pubblica, cooperativistica, privata e di sperimentazione, specie in collegamento con attività scolastiche e parascolastiche che tendano a favorire lo sviluppo dell'attività e della cultura teatrale"; finanziamenti da parte degli Assessorati Istruzione, Cultura, Tempo Libero del Comune di Torino, della Provincia, della Regione, Patronato Scolastico ecc.

Torino, 24 luglio 1975

* * * * *

Docum. 2 (Dal comunicato del Teatro Stabile di Torino: "Stagione 1975/76 - Conferenza stampa sul repertorio e le attività", illustrato in Comune il 13 settembre u.s. dal Presidente dell'Ente On. Rolando Picchioni)

La stagione 1975/76, XXI^{ma} dalla fondazione, del Teatro Stabile di Torino diretto da Aldo Trionfo, si articolerà attorno a quattro nuclei fondamentali: REPERTORIO, ATTIVITA' DEL GRUPPO, ATTIVITA' PER I RAGAZZI, COLLABORAZIONE CON LA BIENNALE DI VENEZIA.

Attività per i ragazzi

La Direzione di tale settore sarà assunta dal M^o. Sergio Liberovici. Il programma in preparazione, molto articolato e comprensivo anche di un complesso di attività culturali appositamente pensate per un pubblico giovane, si baserà sul principio TEATRO CON I RAGAZZI. Ciò equivale a dire che quest'anno lo Stabile di Torino cercherà di superare l'antitesi teatro per e teatro dei ragazzi, cioè il contrasto che ha caratterizzato le esperienze degli ultimi anni. Al medesimo tempo cercherà di contemperare gli apporti tipici dell'animazione e in primo luogo la stimolazione della creatività giovanile con il recupero dei contributi di esperienze e di tecnica che possono essere forniti dall'intellettuale professionista.

* * * * *

(Appunti per una riunione operativa del 22 settembre 1975)

Alcune proposte per il TEATRO CON I RAGAZZI del Teatro Stabile di Torino - Stagione 1975/76 -

Invenzione di un punto permanente di incontro-scontro tra i bambini e i ragazzi della città e della provincia, i loro insegnanti, le loro famiglie, e scrittori, compositori, pittori, registi, interpreti...: in funzione di una crescita culturale comune e della fondazione di una nuova creatività collettiva.

"...l'appello di Novelli all'inventiva e alla fantasia per trasformare la città. 'Un esempio di che cosa intendiamo quando parliamo di creatività può venire dal modo in cui vogliamo garantire una scuola a tempo pieno nelle elementari e nelle medie: quattro ore di studio e altre quattro ore a contatto con la città, a visitare musei, biblioteche, ma anche fabbriche, aziende agricole, giornali, oltre ai luoghi dove si compiono attività sportive, di animazione teatrale ecc. La spesa sarà non indifferente, 11 miliardi, ma è evidente che nel deciderla abbiamo pensato proprio al futuro umano della città, a quello che può nascere da una appropriazione di essa da parte dei circa 20 mila bambini che vi saranno interessati'". (S. GINZBERG, I nuovi amministratori del 15 giugno/Torino/ Con i mezzi del buon governo, L'Unità del 19 settembre 1975).

Il "punto permanente": possibilmente, un grande spazio vuoto (Mole Antonelliana?, Ex Centro Sportivo FIAT?, un salone di Palazzo Madama?...))

Domande ai bambini ed ai ragazzi della città:

Come utilizzarlo, questo spazio? - In funzione di che cosa? - Come strutturarlo? - Come fare a sapere quando vi succede qualcosa? -

La prima domanda corrisponde a un momento di dibattito; la seconda e la terza a momenti di progettazione; la quarta a un momento di partecipazione concreta; la quinta a un momento (o mezzo) di comunicazione.

Schema-tipo di una settimana di "agitazione e propaganda" del TEATRO CON I RAGAZZI in una classe:

- lunedì - primo incontro con i ragazzi
- martedì - progettazione (da parte dei ragazzi; collettivamente o individualmente) di contenuti e forme per esprimerli (rappresentarli)
- mercoledì - progetti (id. c.s.) di strutturazione del "grande spazio vuoto" sulla base dei contenuti e relative forme inventati
- giovedì - progetti (id. c.s.) di decorazione (mural) di una porzione di parete del "grande spazio vuoto"
- venerdì - progettazione di una locandina base
- sabato - secondo incontro con i ragazzi, raccolta e analisi dei loro elaborati. Istituzione nella classe di un angolo del teatro con i ragazzi: sorta di bacheca fissa in cui appendere mano mano locandine di spettacoli e manifestazioni, comunicati, materiali vari ecc.
- lunedì - presa di contatto concreta dei ragazzi con il "grande spazio vuoto". Realizzazione del mural progettato.

Simile operazione di "agitazione e propaganda" potrebbe essere effettuata in ogni classe, di ogni scuola della città; e dovrebbe essere condotta da più gruppi di innesco. Ognuno di questi gruppi dovrebbe essere formato (in via ottimale) da: un rappresentante del TEATRO CON I RAGAZZI, un fotografo, un fonico, un allievo del Liceo Artistico o dell'Accademia oppure un pittore professionista (per aiutare i ragazzi nella realizzazione dei murali).

(F. Passatore ha fatto già esperienze di murali con ragazzi: v. la decorazione collettiva dei muri esterni della scuola Casati e - nelle ultime settimane - di alcuni caseggiati dei quartieri di Corso Taranto e via Artom).

(I ragazzi che si "ritagliano" nella città uno spazio per sé, come modello di partecipazione e prima manifestazione del TEATRO CON I RAGAZZI).

* * * * *

Manifestazioni del mattino dedicate a bambini, ragazzi e loro insegnanti.

* Allestimento dell'opera (aperta) per bambini: WIR BAUEN EINE STADT (Noi costruiamo una città) di R. Seitz e P. Hindemith.

"Opera per bambini: vuol dire che è stata scritta più per essere eseguita che seguita da bambini. I gruppi di bambini che si avvicendano nella realizzazione dell'opera, possono mutarne la forma, eliminare canzoni, inserirvi altre musiche o danze o scenette. La partitura originale è per tre strumenti. Se si hanno a disposizione più strumentisti, la partitura può essere arricchita tanto raddoppiando all'ottava entrambe le parti esterne quanto aggiungendo a piacere strumenti a percussione di facile uso" (P. HINDEMITH, Wir bauen eine Stadt, riduz. per pianoforte, Schott's Sohne, Mainz, 1931).

Perché non RI-COSTRUIAMO UNA CITTA' oppure RE-INVENTIAMO LA NOSTRA CITTA'?...

(L'allestimento potrebbe essere realizzato in collaborazione col Teatro Regio e con studenti di scenografia dell'Accademia di Belle Arti e degli ultimi anni del Conservatorio).

* Uno spettacolo italiano ospite o ripresa (recupero) di un allestimento già collaudato. Si segnalano: GLI ORAZI E I CURIAZI (1934) di Brecht nelle edizioni del "Teatro Officina" (regia di M. Parodi) e di C. Formigoni; L'ISTOIRE DU SOLDAT (1918) di Ramuz-Stravinskji nell'edizione di C. Quartucci; IL CONSENZIENTE E IL DISSENZIENTE (1929-30) di Brecht-Weill e L'ACCORDO (1929) di Brecht-Hindemith nella prossima edizione di M. Castri (per Como) ecc.

* Allestimento di un testo "classico" originale per marionette o burattini (con o senza musica). Si segnalano:

F. G. Lorca, Retablillo de Don Cristòbal (1931)

A. Schnitzeler, Der tapfere Cassian (1901-1904); ne esiste una edizione in forma di Singspiel con musiche di Oscar Strauss

E. Toller, Die Rache des Verhohuten Liebhabers (1919)

W. Mehring, Einfach Klassisch! (1919); allestito in quell'anno da J. Heartfield con marionette di G. Grosz e musiche di F. Hollaender

Strub/Brecht, Der verwundete Sokrates (dalle Kalendergeschichten)

oppure:

Pier Giacomo Martelli (1666-1727), Lo starnuto di Ercole

C. Goldoni, La cantatrice o La favola de' tre Gobbi o Arcifanfano Re de' Matti ecc.

(Questo allestimento potrebbe essere affidato al "Teatro dell'Angolo" di G. Moretti. Oppure ad attori del "Gruppo TST" momentaneamente liberi; in quest'ultimo caso però, detti attori dovrebbero seguire un corso di "Storia, costruzione e tecnica della marionetta (o del burattino)". Per questo eventuale corso o seminario (di almeno due-tre mesi) tenere presente Mariano Dolci, direttore del "Laboratorio di animazione teatrale" del Teatro Municipale di Reggio Emilia. Questo spettacolo potrebbe anche essere allestito in collaborazione col Teatro di Reggio Emilia).

In alternativa al "classico" per marionette si propone, in "prima assoluta" IL RICCIO E LE MELE (titolo provvisorio) cantata per voci, strumenti e immagini, di S. Liberovici su lettere di A. Gramsci ai propri figli Delio e Giuliano (in occasione della eventuale realizzazione di questa composizione - o meglio, serie di piccole composizioni - si potrebbe chiedere alla sezione torinese dell'Istituto Gramsci di organizzare una semplice ma completa mostra sulla vita e l'opera di A. Gramsci).

* Uno spettacolo straniero ospite. Si propone LE MARIONETTE DI SALISBURGO con IL FLAUTO MAGICO di Mozart o altra opera dello stesso autore (in collaborazione con l'Unione Musicale?). Oppure il Teatro Chtource di Varna, Bulgaria, visto all'ultimo Festival di Nancy (in collaborazione con l'ARCI?).

* Rassegna di "spettacoli" ideati e realizzati da ragazzi delle scuole di Torino,

"I bambini che fanno del teatro... nel corso della rappresentazione diventano liberi. Nel gioco scenico la loro infanzia si realizza... Nello stesso tempo questo teatro è per lo spettatore bambino l'unico utilizzabile. Quando gli adulti recitano per i bambini quel che ne nasce è un'insulsaggine. In questo teatro di bambini risiede una forza che annullerà gli atteggiamenti pseudo-rivoluzionari del più recente teatro borghese. Poiché veramente rivoluzionaria non è la propaganda delle idee, che stimola ora qua ora là ad azioni

ineffettuabili e finisce con la prima considerazione a mente fredda fatta all'uscita del teatro. Veramente rivoluzionario è il segnale segreto dell'avvenire, che parla dal gesto infantile" (W. Benjamin, Programma per un teatro proletario di bambini/1927-28, in "Quaderni Piacentini", n. 38, luglio 1969).

* * * * *

Ipotesi di calendario:

1975

22-30 settembre	organizzazione interna
1 ottobre-21 novembre	operazione di "agitazione e propaganda" in tutte le classi di tutte le scuole di Torino
22 novembre-22 dicembre	spettacolo italiano ospite

1976

7 gennaio-7 febbraio	spettacolo straniero ospite
8 febbraio-8 marzo	COSTRUIAMO UNA CITTA'
9 marzo-9 aprile	originale per marionette o IL RICCIO E LE MELE
10 aprile-10 maggio	rassegna di "spettacoli" dei ragazzi

* * * * *

Manifestazioni del pomeriggio (o pre-serali) riservate a insegnanti e genitori.

- * Cinque cicli di proiezioni cinematografiche dedicati alla serie di film televisivi UNO ALLA LUNA, regia di V. Sabel, collaborazione scientifica di S. Liberovici. Si tratta di 28 film della durata media di 12 minuti ciascuno dedicati ai "giochi popolari dei bambini italiani", prodotti dalla RAI-TV negli anni 1969-1971. Non dovrebbe essere difficile poter ottenere dalla stessa TV copia di questo materiale in super 8 sonoro.
- * Settimana dedicata alla proiezione organica, confronto e analisi di film progettati e realizzati dai ragazzi delle scuole di Torino (un convegno o seminario su "Cinema e scuola?").
- * Audizione dell'opera radiofonica GIOCHI DI FANCIULLI (ispirata al quadro omonimo di Pieter Bruegel il Vecchio) di G. Pressburger, consulenza musicale di S. Liberovici, interpreti: bambini tra i 6 e i 9 anni di Beinasco, animatore R. Rostagno, realizzata nel 1969 (da organizzare in collaborazione con la RAI-CPTO).
- * Dieci giorni di seminario territoriale MCE dedicato a "Musica e scuola". (Piano di studio e manifestazioni che hanno contraddistinto il primo seminario nazionale e sperimentale organizzato dall'MCE sullo stesso argomento, a Buti - prov. di Pisa - dal 4 al 10 settembre u.s.):
R. Goitre - Cantar leggendo. Teoria e pratica del canto corale secondo i metodi di Guido D'Arezzo e Zoltan Kodaly.
S. Liberovici - Musica Insieme. La musicalità spontanea infantile: tecniche di ascolto, analisi, elaborazione, riproposta delle invenzioni musicali spontanee di bimbi e ragazzi.
G. Fassino e M. Ben Omar - Gli strumenti a percussione

Era anche in programma un corso dedicato all'ocarina - storia, teoria, pratica dello strumento - che però non ha potuto avere luogo per indisponibilità dell'insegnante.

Concerto della Banda Filarmonica "A. Bernardini" di Buti.

Concerto di musiche per flauto e pianoforte (S. Lari - un butese - e R. Goitre).

Concerto dei percussionisti del Conservatorio di Milano diretti da F. Campioni.

Concerto del coro di bambini "Piccoli Cantori di Torino", diretto da R. Goitre.

Serata di poesia estemporanea con la partecipazione di poeti locali e di altre regioni.

Rappresentazione del maggio BIANCA E FERNANDO da parte della "Compagnia del Maggio Butese P. Frediani".

- * Concerti di musiche "classiche" originali per bambini e ragazzi (come proposte di materiali da ascoltare in classe). Qualche titolo:

Haydn (o Leopoldo Mozart?) - Kindersymphonie per 2 violini, basso e sette strumenti-giocattolo

Bizet - Jeux d'enfants per pf. a 4 mani (o per orchestra)

H. Eisler - Kinderlieder per voci e pianoforte (su testi di Brecht)

G. Manzoni - Pelle di ciuco per voci e strumenti (testo di E. Jona)

F. Carpi - Il verde fiume Po per voci e strumenti (testo di I. Calvino)

S. Liberovici - Biondetta Biondò, ministoria per cantore/dicatore solista, coro di dieci ragazzi e strumenti infantili.

V. Bucchi - Pero Però per 2 soprani e 4 strumenti (testo di F. Fortini)

(In collaborazione col "Circolo A. Toscanini"?).

- * Audizione dell'opera radiofonica OUTIS TOPOS, OVVERO UNA IPOTESI DI RADIO FUTURA di A. Camilleri e S. Liberovici, con la collaborazione degli abitanti di alcuni quartieri di Torino: un esempio di autogestione popolare di un grande mezzo di comunicazione di massa (manifestazione in collaborazione con la RAI-CPTO?).
- * Ciclo di manifestazioni musicali dal titolo CANZONETTIERE 1,2,3, ecc. ossia proposta di un repertorio di "musiche aperte" ad uso della scuola materna e elementare; manifestazioni da condurre sulla scorta delle omonime raccolte curate da S. Liberovici, in corso di stampa presso l'editore Manzuoli di Firenze nell'ambito della "Biblioteca di Lavoro" di Mario Lodi. (Questo ciclo potrebbe essere gestito dal gruppo "Teatro-Gioco-Vita" di S. Destefanis che ha ampiamente sperimentato questi materiali nei "Villaggi dei ragazzi" degli ultimi e più importanti Festivals dell'Unità).
- * Grande mostra sonora dedicata alle "Origini del canto politico in Italia" (allestita dalla Galleria d'Arte Moderna di Bologna lo scorso mese di luglio e da rilevare tale e quale).
- * Serie di dibattiti sulle manifestazioni del mattino (per i ragazzi) con re-visione delle medesime in video-tape ed elaborazione collettiva dei programmi futuri del TEATRO CON I RAGAZZI.

* * * * *

ARCHIVIO DEL TEATRO CON I RAGAZZI

Costituzione (nell'ambito del Centro Studi del TST) di un archivio del TEATRO CON I RAGAZZI che custodisca, cataloghi e trasformi in patrimonio

attivo testi, suoni, disegni dei bambini e dei ragazzi nonché testi, fotografie, registrazioni, video-registrazioni ecc. inerenti agli spettacoli ed alle manifestazioni programmate e realizzate.

"Che te ne pare di tutto ciò? In fondo, a chi bene osservi, tra questi... argomenti esiste omogeneità: lo spirito popolare creativo, nelle sue diverse fasi e gradi di sviluppo, è alla base di essi, in misura uguale" (ANTONIO GRAMSCI, Lettere dal carcere, NUE 1972, p.59 - lettera a Tania del 19 marzo 1927).

Sergio Liberovici

STRUTTURA E FUNZIONI DEL GRUPPO DEL T.S.T.

Il Gruppo del Teatro Stabile di Torino vuole entrare nel vivo di quel dibattito che chiede agli Stabili di rinnovarsi passando da un'idea di "teatro come servizio pubblico" a un "teatro come servizio sociale", da una politica culturale che negli anni non si è mai definita compiutamente - nonostante le molte, evidenti cose fatte - a una più precisa "politica per la cultura". In questo senso, il Gruppo si propone di approntare un repertorio di storia del teatro, destinato a formarsi gradualmente ma organicamente nel corso dei prossimi anni, fino a costituire un patrimonio a disposizione della città. L'iniziativa dovrà instaurare un rapporto nuovo e corretto fra la cultura (nella fattispecie, il teatro) e le masse popolari (la nuova città), rispondendo ad una richiesta di fondo avanzata in questo momento e dalla società e dalla cultura.

La costituzione del Gruppo ha un senso plausibile solo a queste condizioni:

- 1) - che l'attività del Gruppo non venga presentata e attuata come una sorta di programma integrativo rispetto al complesso delle attività dello Stabile, ma come nucleo qualificante di tutta la produzione dell'Ente, anzi, come il cardine culturale sul quale il T.S.T. intende far ruotare il proprio apporto originale alla vita del teatro nazionale e alla vita della città;
- 2) - che il programma risponda ad un criterio ispiratore saldamente definito e rigorosamente unitario. Si tratta di partire dalla formulazione di un repertorio ideale di 25/30 titoli, da cui stralciare successivamente programmi particolareggiati: non viceversa. Occorre cioè evitare una aggregazione fortuita di proposte, che potrebbe portare, nel corso degli anni, alla formazione di un repertorio sgangherato ed incongruo, e perciò pleonastico rispetto alla somma dei cartelloni tradizionali dei vari Teatri Stabili italiani;
- 3) - che si dia per acquisito il principio secondo cui il Gruppo non offre spettacoli o mucchi di spettacoli, ma rassegne di spettacoli. Non esiste finora nel teatro un tipo di programmazione analogo a quello che si configura in una "collana" editoriale. Intendiamo introdurre questo criterio, creando una "collana" di teatro vivo e cioè di spettacoli (anziché di testi) teatrali.

L'attività del Gruppo non si limiterà per altro all'allestimento di una rassegna di spettacoli intesa come testimonianza di specifica cultura teatrale (A); ma sarà integrata da un lavoro di drammatizzazione di materiali culturali, che verranno ricondotti a dimensione teatrale (B e C).

Il tentativo di esporre a teatro la storia del teatro non vuole certo fermarsi a citazioni museografiche o, peggio, essere una sorta di pocket scenico, ma intende invece costituire la premessa, o una delle premesse, per la nascita di un teatro nuovo: nuovo nel linguaggio, nella tecnica degli allestimenti, nel rapporto col pubblico, nel pubblico stesso chiamato alla discussione e alla partecipazione.

I punti A, B e C, indicati più sopra, nei quali deve articolarsi l'attività del Gruppo, possono essere sviluppati nel modo seguente:

A) Repertorio drammaturgico - Il progetto di toccare e rianimare i punti chiave della nostra tradizione drammaturgica - dai greci alle avanguardie - va ovviamente guardato in una ampia prospettiva, che esige tre fasi di studio:

- 1) formulazione orientativa di un catalogo di testi salienti delle diverse esperienze drammaturgiche;
- 2) elaborazione di un programma minimo triennale, dato che un campione più ridotto renderebbe illeggibile il disegno d'assieme;
- 3) stralcio del programma dettagliato della stagione entrante (è chiaro che la successione cronologica fra le tre fasi, inizialmente tassativa, si svilupperà operativamente in un continuo scambio dialettico fra istanze teo-

riche, esperienze tecniche, verifiche sul campo).

In via preliminare enunciamo i criteri generalissimi della scelta dei titoli e delle modalità d'approccio e dell'intervento sui testi.

La scelta si orienterà su opere particolarmente rappresentative, schivando però, a lume di buonsenso, le più rappresentate: riteniamo incompatibile con le finalità del progetto l'esercizio di solitarie intenzioni registiche ai margini di tradizioni rappresentative consolidate e appesantite nel tempo, "riletture" ennesime ecc. I testi verranno affrontati, per così dire, tangenzialmente, cioè facendo, di volta in volta, spettacolo di una specifica esperienza drammaturgica e di una specifica convenzione teatrale. Il taglio, l'approccio ai testi saranno estremamente liberi e, nella omogeneità del quadro, diversi; oggetto dell'operazione saranno viceversa i singoli testi recuperati minuziosamente con tutte le loro coordinate culturali.

Chiaro, che il rapporto con l'opera originale reclama, sul piano letterario, una doppia operazione di "sceneggiatura" e di "traduzione". La prima sarà esplicitamente adibita a specificare il carattere mediato, obliquo della rappresentazione, e intanto - praticamente - consentirà di ridurre alla civile misura delle due ore testi che sono rimasti esclusi dal nostro repertorio corrente perché immaginati secondo i rituali teatrali di società meno concitate della nostra (si pensi, per esempio, alla tragedia greca, al teatro di Lope de Vega o a quello della Aufklärung). Le traduzioni, che assumono in questo disegno rilievo qualificante, andranno elaborate con cura particolarissima evitando piattezza e compunzione per cogliere nerbo ed estro linguistico da una lettura dell'originale scrupolosamente intensa.

Il tema della "traduzione" è poi legato ad un altro tema, sul quale è bene essere chiarissimi: il tema della attualizzazione dei testi, del rapporto tra una testimonianza del passato e il nostro presente. Non intendiamo ridurre e stipare in questa o quella formula ideologica corrente la complessità di motivi di cui l'opera del passato porta testimonianza, la ricchezza di stimoli che può trasmettere al presente; non ci pare giusto acciacciare il passato su un'immagine autoparodistica dell'attualità; vogliamo, al contrario, nei limiti tecnici del nostro lavoro, allargare negli operatori e nel pubblico la nozione e l'emozione del presente, mettendolo in relazione con un passato assunto come passato, cioè come diverso.

B) Documenti culturali dramatizzati - Intendiamo d'altro canto aprire, mediante rappresentazione di esperienze teatrali storicamente definite, nuovi spazi culturali alla fruizione sensoriale e alla riflessione di un pubblico nuovo; ma non intendiamo affatto, sia chiaro, periodizzare ed esemplificare la storia del teatro quasi esistesse una storia autonoma ed autoalimentata delle tecniche, delle convenzioni e della letteratura teatrale. Ci sembra quindi necessario integrare l'accumulazione del repertorio con la presentazione di documenti culturali illuminanti, assunti alla dimensione teatrale mediante sintesi fulminee e, in qualche modo, deliberatamente tendenziose (diciamo pure, alla Majakovskij). D'altronde passare dalla rappresentazione di determinati eventi all'orizzonte culturale in cui venivano ad iscriversi (mettiamo: da un Molière alle Provinciali di Pascal, dal teatro futurista alla Mossa del cavallo di Sklovskij, dal teatro della Restaurazione a Dialogo fra Hjlas e Philonous di Berkeley) ci sembra indispensabile per fornire alla stessa operazione di selezione, taglio e messinscena dei testi teatrali una continua verifica drammaturgica, e per conferire al nostro progetto di far teatro in pubblico - fermi e riconoscibili restando i punti di riferimento teorici - un respiro più ampio, un carattere più organico. Una rassegna di storia del teatro presuppone un'operazione drammaturgica sulla storia della cultura. Nel suo insieme l'attività del Gruppo istituisce un coordinamento ragionato, all'interno della nostra eredità civile, fra un repertorio teatrale e un repertorio di materiali culturali. In questo, la sua funzione popolare. I documenti culturali, in effetti, saranno

"sceneggiati" e portati a un livello "spettacolare" che non ne faccia, è chiaro, saggio erudito e chiuso ma possibilità aperta, appunto, di dibattito, di intervento, di partecipazione, come si diceva, del pubblico. Vuole essere questo, insomma, lo "strumento" più qualificante del Gruppo, quello che chiede allo spettatore un immediato e fruttuoso aggancio fra la propria cultura e quella "codificata": si tratta appunto di verificare quanto di questa codificazione non sia arbitraria, verificare la possibilità di comunicazione (magari di frizione) fra questi materiali e i problemi politici e sociali dell'oggi e della vita cittadina, di là di ogni soggezione e sospetto.

C) Teatro-Città - Per "pubblico nuovo" - va chiarito - non intendiamo soltanto o in modo prevalente un pubblico mobilitato in aree o in fasce sociali tradizionalmente estranee alla fruizione del teatro; intendiamo soprattutto un pubblico che instauri con la propria funzione di pubblico un rapporto nuovo. In soldoni, un pubblico che rinunci alla sua inveterata soggezione nei confronti della noia. Atteggiamento, questo, caratteristico del "vecchio pubblico", ma in cui rischia di essere coinvolto per intimidazione ideologica, il pubblico "nuovo". Proponiamo quindi, secondo scadenze libere, una attività integrativa delle precedenti (A e B), intesa ad aggregare intorno a precise ricostruzioni "storiche", che consentono alla città di autorappresentarsi e di animare la propria topografia inseguendo la propria storia, una nuova emulsione di pubblico, con concorso di persone fisiche (strappate dal televisore) intorno ad un evento fisico. Ben inteso è già "storia" - nel senso evidentemente non didattico e libero che attribuiamo al termine - anche l'avvenimento recente, e il momento di incontro collettivo, di gioia o di lotta (la costituzione di un quartiere, per esempio) che si fa fantasia e spettacolo. E questo tipo di spettacolo suggerirebbe, fra l'altro, l'opportunità di creare - nel quadro di ipotesi di riassetto urbano da verificare caso per caso con gli addetti - strutture provvisorie (legno, tubi Innocenti, ecc.) che risuscitino luoghi morti del tessuto cittadino, ad un fine generale: rimettere in rapporto la città con la vita di una città.

Il fine è semplice ma tutt'altro che ovvio. Il T.S.T. intende inserirsi nel tentativo di ricostruzione della vita urbana intrapreso dalla nuova amministrazione comunale; a questo scopo offre le strutture e le tecniche rappresentative del teatro per concorrere alla ricognizione collettiva dei bisogni e delle aspirazioni di una città che vuole tornare ad essere una città.

Il compromesso tra teatro d'arte e teatro popolare, che ha presieduto nel dopoguerra alla formazione degli Stabili, grazie ad una proficua sovrapposizione di obiettivi divergenti, oggi ha esaurito la sua funzione e la sua, per altro scarsa, autonomia.

Gli equivoci che quel compromesso ha lasciato in eredità alle strutture del teatro pubblico, oltre a paralizzarne l'attività per una sorta di neutralizzazione reciproca fra i fini civili e collettivi e i mezzi personalistici di conduzione, minacciano ora la stessa sopravvivenza delle istituzioni, giustificando in parte le tesi di chi la ritiene superata.

Superata e da superare è, in tutti i casi, la confusione nella quale gli Stabili si dibattono, stante la consolidata tentazione a rispondere con la demagogia alla richiesta di democratizzazione della cultura, e soprattutto ad inserire nel narcisismo registico i contenuti ideologici di un rinnovamento sociale e culturale, come pretesto d'arte e scarico di coscienza.

L'uscita dal compromesso impone fin d'ora l'individuazione e la definizione di uno specifico campo di ricerca e di attività, che ne vada totalmente esente. E' appunto in questo campo che deve operare il Gruppo, il quale è quindi destinato ad imbattersi in uno dei più spinosi problemi irrisolti del teatro italiano: quello della recitazione.

Presupposto di una recitazione scenica non scostante per arbitrarietà di toni, ferocia di birignao e sostanziale miseria di registri, è l'esistenza di una lingua che non sia o solamente parlata o solamente letteraria, ma già fusa in un parlato letterario utilizzabile sui due versanti.

Molti sintomi sembrano preannunciare una degradazione irrefrenabile del linguaggio; altri documentano, proprio in questi anni, la nascita di un parlato letterario nazionale, che è il presupposto immediato della nascita di una civiltà teatrale. Si tratta di coglierne il rimbalzo.

Da questa impostazione teorica discendono precise esigenze tecniche. Il criterio che presiede alla drammaturgia e la funzione cui è destinato il progetto implicano un tipo di spettacolo particolare, equidistante dalle tendenze principali della consuetudine: l'accademia, la solipsistica, la pseudo naturalistica. Il taglio drammaturgico specifico delle messinscena del Gruppo deve tradursi in uno spettro di significati il più largo e il più puntuale possibile, escludendo la ripetizione dei moduli trionfalistici del "già espresso" (brechtismo compreso), per santificati che siano; così come le forme, già in via di cristallizzazione, delle scuole più diffuse della generazione di mezzo. Quanto dire che il linguaggio scenico andrebbe in qualche misura reinventato sulla base di una verifica continua della sua pertinenza agli sviluppi della realtà; verifica che il teatro italiano ha spesso ignorato per il fatto di rivolgersi sempre ai due poli estremi del contesto sociale: il "pubblico teatrale" (sempre lo stesso) e le élites (il pubblico popolare, infatti, o viene ignorato o assunto nei cieli di una élite inesistente).

In concreto proponiamo un'estetica scenografica che faccia della sobrietà, della agibilità e della perspicuità funzioni espressive e non ripieghi amministrativi o demagogici, e, complementariamente, una ricerca di linguaggio recitativo che si formi come scuola collettiva quotidiana, anziché come accademia o come avventura individuale.

Ci troviamo così nel vivo del discorso sulla regia. Ma va precisato che il lavoro di sceneggiatura o adattamento sulle opere teatrali è già sintesi di un lavoro solidale di regia e di drammaturgia; sintesi che si configurerà mediante la contaminazione fra materiali originali direttamente drammatici e generi letterari diversi (narrazione, apostrofe poetica, pamphlet, ecc.), come pure grazie a interpolazioni audiovisive e cinematografiche, musicali o specificamente mimiche, intese a straniare certi aspetti dell'opera drammatica integrale, e a fare esplodere sintesi epiche dove il plot o la clausola formale dell'originale debbono essere consumate in una diversa funzione.

Considerati in questa prospettiva, i quadri della regia nel nostro teatro sono costituiti da firme nettamente identificate, laddove occorre qualificare questa nostra esperienza con un massimo di imprevedibilità controllata. Vediamo quindi come indispensabile una direzione o una "garanzia" editoriale unitaria, all'interno della quale si liberino ricerche registiche diverse; e queste ricerche riguardano per definizione registi che, non foss'altro che per motivi anagrafici, non siano tentati o costretti ad utilizzare il nuovo strumento per riproporre linguaggi già verificati.

Ciò non significa, è chiaro, che l'attività del Gruppo debba diventare una palestra scolastica, o che si escluda in modo pregiudiziale il contributo di registi più sperimentati. Si tratta qui di una linea programmatica generale. Lo stesso discorso vale per gli attori: mentre l'impiego di attori o troppo definiti, o troppo sguarniti stilisticamente darebbe all'esperienza una formalizzazione già collaudata, o, all'opposto, un carattere scolastico e dilettesco; la formazione di un insieme oculatamente aggregato, puntando sui quadri professionali intermedi del nuovo teatro, garantirebbe un massimo di espansione e di rinnovamento espressivo, insieme ad una comprovata disponibilità tecnica.

Va a questo proposito osservato che i criteri di selezione del complesso potranno conformarsi a valutazioni puramente qualitative, tenendo conto delle strutture di promozione culturale in cui si iscrive la attività del Gruppo, il quale non deve sottostare alle pregiudiziali pubblicitarie del mercato.

Adesso scorriamo il catalogo dei titoli pervisti per il primo triennio di attività, dove ogni testo della "collana" di spettacoli teatrali figura abbinato al relativo "documento culturale drammatizzato" (cioè, allo stato attuale, da drammatizzare). E si avverta come, già in questo campione orientativo (undici coppie di titoli: tre per la prima stagione, quattro e quattro per le due successive), il rapporto di dialogo e verifica tra i due momenti del repertorio - per i quali prevediamo una programmazione a giorni alterni - risulti variato ai limiti del possibile.

Immaginiamo, a riscontro della MEDEA di Euripide, le FIGLIE DEL SOLE di Karl Kerénji: una straziante, sontuosa degradazione psicologica del mito, contro il testo di un grande studioso contemporaneo che, analizzando i riti connessi al nucleo mitico della "madre assassina", ne recupera i significati ontologici, la musica solare.

A Plauto, al suo insolente linguaggio comico, alla particolare struttura drammaturgica delle sue "commedie musicali" (ma anche ai pregiudizi tardo-romantici sul carattere "chiuso" e "gastronomico" del suo teatro) dedicheremo senz'altro uno spettacolo: la MOSTELLARIA o l'AMPHITRUO (la scelta definitiva del testo orienterà la scelta del "documento").

La singolare miscela di realismo medioevale e di razionalità umanistica della VENEXIANA sagomerà la propria area culturale e i propri connotati sociologici vista in controluce sulla ragnatela concettuale del COMMENTARIO di Marsilio Ficino al SYMPOSION di Platone, e sul vasto dibattito che nei primi decenni del '500 doveva scaturirne, sul tema dell'Amor Platonico; dibattito stimolantissimo, polisenso, tutt'altro che ozioso.

Gli OCHO ENTREMESSES di Cervantes forniscono un approccio diretto, brusco con il grande teatro alle soglie del Siglo de oro e con la sublime risma di reietti che popola la Spagna dei primi Filippi (resta da stabilire se scegliere due-tre intermezzi, o tagliarli e montarli tutti e otto): di contro, la biografia sceneggiata di PIERRE MENARD, di J.L. Borges, un geniale paradosso intorno alla "inattualità" di Cervantes, insinuerà una variazione sulle miserie della critica stilistica.

Per il teatro elisabettiano, prevediamo in prima istanza la messa in scena di una commedia di ... Nelson: il canonico e splendido VOLPONE o, forse meglio, THE ALCHEMIST; il "documento culturale", che in questo caso andrebbe rappresentato in anticipo, avrà la funzione di illustrare l'ambiente sociale ed economico, le coordinate di costume, la cronaca su cui infierisce la satira di ... Nelson, chiarire il senso dei suoi ammicchi luciferini.

Fra gli estri stralunati di Carlo Gozzi (prevediamo un AUGELLIN BELVERDE) e gli archetipi fiabeschi che disordinatamente saccheggia per le sue satire codine esistono sottili ma tenaci ed imprevedibili nessi intuitivi; l'analisi strutturale elaborata dallo studioso sovietico V.Ia. Propp nelle RADICI STORICHE DEI RACCONTI DI FATE verificheranno l'ipotesi, la arricchiranno, proietteranno sul presente un mondo che parrebbe riservato alla ovattata atemporalità dell'infanzia, o forse soltanto all'infantilismo dei pedagoghi.

La pacatezza del ritmo concettuale e dei valori drammatici, il sereno umorismo, le stesse proporzioni del testo (poco meno di 4.000 versi) hanno sistematicamente escluso dalle nostre scene il capolavoro dell'Illuminismo tedesco: NATHAN IL SAGGIO di G.E. Lessing; recuperarlo in una riduzione spie-

tata ma responsabile ci sembra operazione significativa, soprattutto se riferita ad una ricostruzione della gestazione e della nascita del capitalismo nell'area culturale della riforma protestante (LA RELIGIONE DEL PROFITTO).

Individualismo, ipocondria, moralismo antifilisteo del protagonista di CHE DISGRAZIA L'INGEGNO! di Griboedov si rifrangeranno fino a stingere l'un sull'altro e cancellarsi nell'angosciato titanismo del "démone" di Lermontov; la logorante verbosità coniugale della DANZA DI MORTE di Strindberg rimarrà imbrigliata e mortificata nella minuziosa casistica della PSICOPATOLOGIA DELLA VITA QUOTIDIANA di Freud; il furore della satira contro la burocrazia del BAGNO di Majakovskij tradirà i rigori e l'euforia della sua "ragion rivoluzionaria" a riscontro degli infallibili teoremi della MOSSA DEL CAVALLO di Sklovskij. E' chiaro che in questa fase di progettazione non è possibile indicare i temi degli spettacoli di cui abbiamo parlato sotto la rubrica Teatro-

Città, temi che saranno di volta in volta suggeriti da un concorso di circostanze inerenti le fasi del riassetto urbano e le scansioni della nostra vita civile. Ma occorre forse ripetere che già nel confronto fra il testo e quello che chiameremo "contesto", cioè il materiale culturale drammatizzato si proporrà chiaramente - e ci pare nei termini meno velleitari possibili - la questione fondamentale dell'autogestione di una cultura cittadina attraverso l'organico collegamento fra specialisti al servizio della collettività e utenza popolare, fra momento "tecnico" ed esigenze collettive. Il nodo del decentramento riteniamo si possa sciogliere proprio coordinando il momento di "informazione" culturale del Gruppo (che fornisca gli elementi per un intervento attivo) e quello dell'espressione di base, (e andrà esaminata con particolare attenzione all'azione dei gruppi spontanei). Superando una centrifugazione assoluta, non meno totalitaria dell'assoluta centralizzazione, l'obiettivo è promuovere uno scambio attivo di fatti teatrali fra centro e periferia, di individuare in questo primo anno di lavoro e con la collaborazione di tutte le forze interessate lo "strumento" più adatto per questo incontro.

Prima di indicare analiticamente il cartellone del Gruppo per la stagione entrante, un'ultima precisazione. Recuperand' una vecchia ma tutt'altro che futile "convenienza teatrale", caduta in disuso in epoca romantica, a chiusura degli spettacoli del repertorio drammaturgico, abbiamo previsto un "finale" eterogeneo, che non ecceda il quarto d'ora, pescato nel disparatissimo campionario delle avanguardie teatrali del nostro secolo (ma non solo teatrali: anche cinematografiche, musicali, letterarie). Questo, al duplice scopo di fornire al pubblico lo spunto per uno "straniamento" non catechistico, e di offrirgli un repertorio inconsueto senza l'intimidazione con cui vengono di norma erogati nei teatrini-out e nei cine-clubs.

Passiamo al cartellone 1975/76:

T E S T O

Vladimir MAJAKOVSKIJ, IL BAGNO
(Banja), dramma in 6 atti con circo
e fuochi d'artificio (1929).

Finale: LES NOCES, cortometraggio
surrealista di Erik Satie.

Regia di Tonino Conte.

LA VENEXIANA, comedia de... 5 atti
con prologo (1509-1518).

Finale: ACTE SANS PAROLES II, di
Samuel Beckett.

Regia di Lorenzo Salvetti

E C O N T E S T O

LA MOSSA DEL CAVALLO, da Viktor
Sklovskij.

Regia di Flavio Ambrosini.

AMOR CIRCULUS EST BONUS, da 'In
Conivium Platonis de amore commen-
tarium' di Marsilio Ficino e testi
di Pico della Mirandola, Léon Abra-
vanel, P. Bembo, B. Castiglione, B.
Varchi, A. Firenzuola.

/.

Gotthold E. LESSING, NATHAN IL SAGGIO
(Nathan der Weise), poema drammatico
in 5 atti (1779).

LA RELIGIONE DEL PROFITTO, dal
'Deuteronomio', Calvino, Max Weber,
B. Nelson.

Finale: LA REVOLTE DU BOUCHER,
sceneggiatura cinematografica di
Antonin Artaud.

Regie di Giorgio Pressburger

* * * * *

servizio stampa

La stagione 1975/76, XXI^{ma} dalla fondazione, del Teatro Stabile di Torino diretto da Aldo Trionfo, si articolerà attorno a 4 nuclei fondamentali: REPERTORIO, ATTIVITA' DEL GRUPPO, ATTIVITA' PER I RAGAZZI, COLLABORAZIONE CON LA BIENNALE DI VENEZIA.

1-Repertorio

Lo Stabile di Torino è presente con due spettacoli che saranno rispettivamente BEL-AMI E IL SUO DOPPIO di Luciano Codignola (regia di Aldo Trionfo) e FAUST/MarloweBurlesque di Aldo Trionfo con Lorenzo Salveti (regia di Aldo Trionfo).

Gli spettacoli ospiti saranno complessivamente cinque:

IL FU MATTIA PASCAL di Tullio Kezich (Teatro Stabile di Genova); AMLETO di Carmelo Bene da Shakespeare-Laforgue; IL SIPARIO DUCALE di Paolo Volponi (Teatro di Roma); BARBADIRAME da Giovanni Germanetto di Attisani, Piccardi e del Gruppo (Il Gruppo della Rocca); UTOPIA di Luca Ronconi da Aristofane (Cooperativa Tuscolano).

Come si può notare si tratta di un repertorio interamente italiano che fa largo spazio alle novità assolute. I classici e gli stranieri entreranno nel cartellone attraverso l'attività del "Gruppo del Teatro Stabile".

2 - Attività del Gruppo

Questa formazione che costituisce lo sviluppo e la riorganizzazione del Gruppo sulla base di una identificazione più precisa degli scopi culturali cui tendere e dei mezzi attraverso i quali perseguire questi scopi, sarà diretta da Mario Missiroli e lavorerà con il criterio seguito per la composizione delle "collane" editoriali: un'unità ideologica generale e una varietà per quanto concerne le singole opere.

Il Gruppo intende proporre in forma critica alcune delle opere fondamentali della cultura teatrale attraverso i secoli, contrappuntandola di documenti che ne approfondiscono e sviluppano i temi.

Quest'anno, tre opere teatrali saranno presentate: IL BAGNO di Majakowski, LA VENEXIANA di Anonimo italiano e NATHAN IL SAGGIO di Gotthold E. Lessing. Ogni testo "rappresentato" sarà affiancato in una serata diversa da un "contesto", cioè da uno spettacolo parallelo nato dalla sceneggiatura di documenti storico-critici. Saranno registi di questi spettacoli: Tonino Conte, Flavio Ambrosini, Lorenzo Salveti, Giorgio Pressburger.

Gli spettacoli del Gruppo resteranno in repertorio in modo permanente arricchendosi di anno in anno, di nuovi allestimenti. E' già stato definito il programma per il primo triennio.

Questi spettacoli, oltre che per il pubblico normale, saranno destinati al pubblico della scuola e al decentramento.

3 - Attività per i ragazzi

La Direzione di tale settore sarà assunta dal M^o Sergio Liberovici. Il programma in preparazione, molto articolato e comprensivo anche di un complesso di attività culturali appositamente pensate per un pubblico giovane, si baserà sul principio TEATRO CON I RAGAZZI. Ciò equivale a dire che quest'anno lo Stabile di Torino cercherà di superare l'antitesi teatro per e teatro dei ragazzi, cioè il contrasto che ha caratterizzato le esperienze degli ultimi anni. Al medesimo tempo cercherà di contemperare gli apporti

tipici dell'animazione e in primo luogo la stimolazione della creatività giovanile con il recupero dei contributi di esperienze e di tecnica che possono essere forniti dall'intellettuale professionista.

4 - Collaborazione con la Biennale di Venezia

In tale ambito lo Stabile di Torino programmerà tre seminari, rispettivamente di Andrei Serban, di Meredith Monk (una delle più originali personalità del teatro di mimo e danza americano) e del ricostituito Living che concluderà la sua permanenza a Torino con la presentazione di due nuovi spettacoli: LA TORRE DI DENARO e SETTE MEDITAZIONI SUL SADOMASOCHISMO POLITICO. Le date definitive non sono ancora stabilite e pertanto saranno comunicate in un secondo tempo.

Sempre in collaborazione con la Biennale lo Stabile presenterà lo spettacolo più atteso della stagione, cioè UTOPIA di Luca Ronconi.

Il rapporto con la Biennale veneziana è in fase di maturazione per cui non si può escludere che alle iniziative già definite si possano, in un secondo tempo, aggiungere altre.

Questo, nelle grandi linee, il programma della stagione, al quale si dovrebbe ancora aggiungere l'instaurazione di una serie di rapporti con alcuni teatri stranieri, particolarmente svizzeri e francesi. Tale programma può essere considerato un primo risultato del processo di rinnovamento iniziato lo scorso anno con la costituzione del Comitato Studi (che si arricchirà quest'anno della collaborazione di Guido Boursier, Gianrenzo Morteo, Vittorio Sermonti, Saverio Vertone) e con la messa in funzione del Centro Studi.

* * * * *

Torino, 13 settembre 1975

DISCORSO DI APERTURA DELL'ON.LE ROLANDO PICCHIONI IN OCCASIONE DELLA
CONFERENZA STAMPA DEL TEATRO STABILE DI TORINO PER LA STAGIONE '75/'76

Sono lieto di presentare anche la XXIa stagione del Teatro Stabile di Torino in quanto la mia presenza qui in veste di Presidente dell'Ente sta a testimoniare una continuità di lavoro al di là degli avvicendamenti che la mutata fisionomia amministrativa della città determinerà nell'ambito del Consiglio di Amministrazione del Teatro Stabile.

Non siamo di fronte ad una posizione di tabula rasa, di un rilancio da zero, ma viviamo un ulteriore momento di sviluppo e di crescita.

Mi sembra importante constatare che il Consiglio di Amministrazione del Teatro Stabile, pur consapevole dei mutamenti che maturano, abbia voluto predisporre il programma ed il bilancio della stagione 1975/76 non sulla base di contrapposte posizioni legate alla logica politica di appartenenza, bensì su quella di un corretto contributo alla ricostruzione della dimensione umana della vita comunitaria e cittadina.

A questa ricostruzione il teatro può arrecare un apporto determinante in virtù della comunicazione e partecipazione che lo caratterizzano, soprattutto quando da fenomeno meramente ludico riesce a diventare, come ci sforziamo di fare, interprete della pluralità delle situazioni storiche, sociali e politiche.

Forse in un concerto di iniziative e contributi tesi alla trasformazione del rapporto umano all'interno della comunità cittadina, anche le caratteristiche e funzioni di un teatro pubblico dovranno essere ripensate e sfoltite di talune funzioni vicarie: noi però non dobbiamo dimenticare che se il nostro Teatro ha dilatato negli anni scorsi la propria attività in ambiti molteplici, lo ha fatto per surrogare carenze e per rispondere ad una domanda sociale che non trovava altre risposte.

Di là dei giudizi su quanto è stato fatto, bisogna constatare che un significativo riconoscimento di ciò che il Teatro Stabile di Torino non solo come produttore di spettacoli, ma come Istituto di Cultura, ha realizzato negli anni scorsi, ci è giunto dalla Biennale di Venezia che proprio con il nostro Teatro ha ritenuto di poter collaborare nella realizzazione di un programma di iniziative complementari al nucleo specificamente teatrale.

Siamo infatti l'unico teatro Stabile che possa vantare un curriculum di esperienze nel campo dell'animazione, della drammatizzazione nelle scuole, del decentramento e della sperimentazione.

Qualcuno ha osservato che questo complesso di esperienze è stato talora convulso e talora contraddittorio; può darsi, ma è abbastanza naturale che la ricerca di un nuovo rapporto col pubblico abbia assunto i caratteri di una esplorazione indiziaria, abbia tentato e captato stimoli diversi.

Del resto senza accampare alcuna indagine sociologica, questo pubblico è anche cambiato, non è più solo quello borghese tradizionale, ma è un pubblico nuovo, di giovani e di lavoratori, il pubblico della scuola e dei quartieri, il pubblico del libero associazionismo, il pubblico della partecipazione e il pubblico della provincia e del decentramento urbano.

Non si può negare che sul piano pratico la moltiplicazione dei settori in cui lo Stabile ha operato abbia creato in taluni casi delle difficoltà e delle frizioni.

Si è parlato di monopolio della vita teatrale cittadina e di scelte e di esclusioni faziose. Di qui ad esempio le polemiche con varie compagnie di giro, cooperative, gruppi sperimentali presenti a Torino sotto varie egide e che nel momento stesso in cui rimpiangevano la tutela economica e organizzativa del Teatro Stabile, ne denunciavano d'altro canto le scelte politico-culturali.

Tale situazione - per altro non esclusiva a Torino anche se diversamente motivata nelle varie situazioni - ha sollecitato proprio il sottoscritto ad una opportuna iniziativa su piano nazionale, cioè l'avvio di una trattativa globale in sede di coordinamento, allo scopo di concordare la reglamentazione dell'uso degli spazi commerciali ed economici del teatro pubblico tra gli Stabili, le cooperative, il teatro sperimentale e le compagnie private.

Si tratta indubbiamente di un passo avanti importante nel campo dell'organizzazione teatrale italiana.

Veniamo ora al consuntivo dello scorso anno. Nella stagione 1974/75 lo Stabile di Torino ha programmato: in REGIONE 8 cicli in abbonamento per un totale di 44 spettacoli; 14 spettacoli non in abbonamento in 12 città. In PROVINCIA : 27 cicli in abbonamento per un totale di 156 spettacoli; 100 spettacoli non in abbonamento in 70 centri. A ciò si debbono aggiungere 26 recite nell'ambito del SETTEMBRE TORINESE; 28 spettacoli per la stagione estiva al PARCO RIGNON, 198 recite del GESU' in Italia, 50 recite dell'ELETTRA in Italia. Infine sono stati organizzati ed ospitati 150 seminari e incontri al Centro Studi, nelle scuole, nei quartieri, nelle fabbriche, nelle località della Provincia e a Prato.

Alla vecchia alternativa tra le compagnie di giro e i Teatri Stabili si è sostituito un più ricco quadro di ipotesi, di formule, di linee di lavoro e di soluzioni che se sono, almeno alcune, ancora lontane dal soddisfarci, appartengono orgogliosamente al nostro lavoro, ad una ricerca mai stanca o sopita, ad una continua tensione di ricerca.

Per quanto riguarda le presenze se ne debbono registrare circa 120.000 in decentramento regionale, provinciale e cittadino, 34.593 per gli spettacoli in abbonamento a Torino, 60.975 in Italia per gli spettacoli prodotti dallo Stabile, 139.654 per gli spettacoli ospiti in abbonamento a Torino, 6.800 per le varie manifestazioni culturali, 3.519 per l'Autunno Torinese, 17.444 per la stagione estiva al Parco Rignon. In totale dunque lo Stabile di Torino può sommare 393.389 presenze nel corso della stagione passata.

Lo sviluppo dell'attività teatrale a Torino o, per meglio dire, lo sviluppo dell'attività del Teatro Stabile è gravemente compromessa dalla mancanza di una sede stabile adeguata (cioè di un teatro) o di una sala teatrale che sia centro culturale. Tale fatto genera difficoltà di ogni tipo: gravame economico, programmazione condizionata (dovendo utilizzare sale private che ovviamente hanno anche un loro programma da svolgere), impossibilità di una presenza più incisiva nel panorama culturale torinese. Ad ogni modo nonostante l'insufficienza delle strutture, lo Stabile ha accompagnato il crescere di gruppi di teatro alternativo, mettendo anche a disposizione attrezzature e sala, quale ad esempio il contesissimo teatro di S.Giulia.

Purtroppo accanto a questi dati di presenze e di iniziative incontestabilmente positivi, occorre registrare un rovescio della medaglia sul piano dei bilanci. Anche la stagione 1974/75, nonostante una rigorosa politica di economie perseguite si è conclusa con un consuntivo deficitario di circa 300 milioni. Le entrate assommano a 900 milioni circa e le uscite a 1 miliardo e 200 milioni circa.

A determinare tale deficit hanno concorso l'aumento dei costi in generale ma soprattutto la lievitazione dei tassi di interesse e forse anche la scarsa resa commerciale di uno dei due spettacoli prodotti. Nella passata stagione la produzione degli spettacoli dello Stabile di Torino si è limitata a due soltanto, mentre nel contempo gli spettacoli offerti sono scesi da tredici a undici.

Tale contrazione è stata ispirata dalla preoccupazione di contenere i costi. Evidentemente però il sacrificio non è stato sufficiente a risanare la situazione tanto più che nello scorso anno si sono riscontrate alcune serie difficoltà a programmare il GESU' a Milano e Roma, mentre non è stato possibile concludere scambi con gli Stabili di quelle due città.

La stratificazione di una serie di funzioni quanto più articolate ed assorbenti e peraltro le finalità pubbliche del servizio che comportano l'adozione di prezzi politici con la relativa compressione dei ricavi, pone certamente a noi, come ad altri, il problema generale del funzionamento dell'attività.

Il problema del deficit dello Stabile lo poniamo soprattutto agli Enti erogatori. Si tratta infatti del Teatro della città di Torino. Purtroppo però occorre constatare che negli ultimi anni il legame del Teatro con il Consiglio Comunale si è fatto, soprattutto per ciò che riguarda gli aspetti finanziari del rapporto, sempre più labile e allentato. I contributi comunali sono fermi a livelli di 10 anni fa: 190 milioni pari al 15% del nostro bilancio globale e pari alla metà del contributo statale (30%).

Ritengo che per ripianare il deficit degli anni scorsi si imponga la contrazione di un mutuo. Riconosco che abbiamo speso più di quanto fosse nelle nostre possibilità, ma lo abbiamo fatto non sollecitati da una perdita di contatto con la realtà, ma al contrario perché la città, i quartieri, le associazioni, la Regione hanno domandato allo Stabile una mole sempre maggiore di servizi offerti a prezzo politico.

Ma in causa non può essere chiamato solo l'Ente locale, ma lo Stato, le forze politiche e culturali, il Parlamento. Solo una nuova legge organica sul Teatro può dotare lo stesso di un fondo economico ragionevole e sicuro nel tempo, solo una legge che riconosca nel teatro una funzione culturale capace di rispondere con il proprio linguaggio, la propria metodologia alla pluralità delle situazioni storiche, sociali, culturali e politiche, di promuovere processi di aggregazione sociale, di assolvere funzioni alternative alle comunicazioni di massa, può far sì che il teatro da episodio della vita di ognuno di noi, possa diventare un servizio permanente nel contesto culturale del Paese.

Su questa nuova legge, sui suoi principi generali, sui capitoli che vanno dalla produzione alla distribuzione alla costruzione di nuove sedi teatrali, di nuove sedi culturali polivalenti, sui rapporti istituzionali tra enti locali e stato, si è discusso a St. Vincent, pervenendo alla possibile soluzione di questo nodo politico.

Cioè delegare ai primi i fondi per le attività in rapporto diretto con il territorio (decentramento, sperimentazione, attività di studio e di ricerca), ai secondi la gestione politica dei fondi per quegli investimenti che per contenuto, spazi, utenze, non possono essere destinati al solo ambito locale.

A dispetto dei dati negativi del bilancio non consideriamo che quanto sia stato fatto costituisca una reale perdita in quanto il reddito del lavoro artistico e culturale si percepisce solo a lungo termine: pertanto avere ampliato i contatti col pubblico costituisce una premessa per la sicura

raccolta di un utile avvenire.

Una politica culturale italiana non può essere la sommatoria casuale di una serie disparata di iniziative, bensì una organica e razionale combinazione di contributi. Questa esigenza è sentita oggi più che mai anche dal Teatro Stabile che in tale quadro soltanto ritighe di poter definire il proprio ruolo cittadino.

Da tale considerazione discende la proposta che ho già formulato, della costituzione di una Consulta cittadina in grado di coinvolgere tutti gli operatori culturali, di rompere l'isolazionismo troppo specialistico o l'astensionismo furbesco di quanti si sono limitati a criticare senza fare.

In tale ambito, mondo del lavoro, della scuola, della cultura e anche operatori economici (in primo luogo la FIAT, data la posizione che occupa nella nostra città) dovrebbero essere chiamati a collaborare per ridare alla città quella dimensione umana cui abbiamo già accennato.

* * * *

Diamo ora uno sguardo al programma della stagione che abbiamo di fronte. L'attività dello Stabile sarà quest'anno articolata intorno a quattro proposte organiche:

- 1) REPERTORIO (questo ci sarà illustrato tra poco dal Dott. Trionfo)
- 2) ATTIVITA' DEL GRUPPO: sensibilmente modificata rispetto allo scorso anno. Il Gruppo infatti allestirà una rassegna di spettacoli scelti nell'ambito di un repertorio ideale che intendono costituire una testimonianza di specifica cultura teatrale integrata dalla drammatizzazione di documenti culturali intesi a situare ideologicamente i testi prescelti. In pratica si tratterà di un tentativo di esporre a teatro la storia del teatro secondo un criterio organico e di contrappuntarla con un corredo di testimonianze culturali illuminanti. L'attività del Gruppo si avvarrà della garanzia "editoriale" data dal responsabile del settore Mario Misiroli.

La rassegna allestita dal Gruppo sarà infatti una sorta di "collana" di spettacoli concepita con i criteri unitari pur nella varietà delle opere e delle collaborazioni che caratterizzano appunto il miglior lavoro editoriale.

Per il Gruppo lavoreranno nell'ambito dei criteri detti, registi diversi. Infine l'attività del Gruppo costituirà il nucleo principale per l'attività di decentramento oltre che per la scuola.

- 3) ATTIVITA' PER I RAGAZZI: la direzione di tale settore sarà assunta dal M^o Sergio Liberovici. Il programma in preparazione, molto articolato e comprensivo anche di un complesso di attività culturali appositamente pensate per un pubblico giovane, si baserà sul principio TEATRO CON I RAGAZZI. Ciò equivale a dire che quest'anno lo Stabile di Torino cercherà di superare l'antitesi teatro per e teatro dei ragazzi, cioè il contrasto che ha caratterizzato le esperienze degli ultimi anni. Al medesimo tempo cercherà di contemperare gli apporti tipici dell'animazione e in primo luogo la stimolazione della creatività giovanile con il recupero dei contributi di esperienza e di tecnica che possono essere forniti dall'intellettuale professionista.

- 4) COLLABORAZIONE CON LA BIENNALE DI VENEZIA: in tale ambito lo Stabile di Torino programmerà due o tre seminari, rispettivamente di Andrej Serban, di Meredith Monk (una delle più originali personalità del teatro di mimo e di danza americano) e del ricostituito Living che concluderà la sua permanenza a Torino con la presentazione di due nuovi spettacoli: LA TORRE DI DENARO o SETTE MEDITAZIONI SUL SANDOMASOCHISMO POLITICO.

Le date definitive e le disponibilità dei gruppi non sono ancora esattamente stabilite e pertanto saranno comunicate in un secondo tempo. Sempre in collaborazione con la Biennale, lo Stabile presenterà uno degli spettacoli più attesi della stagione: UTOPIA di Luca Ronconi. Il rapporto con la Biennale è in fase di maturazione per cui non si può escludere che alle iniziative già definite si possano in un secondo tempo, aggiungere altre.

* * * * *

Questo, nelle grandi linee, il programma della stagione, al quale si dovrebbe ancora aggiungere l'instaurazione di una serie di rapporti con alcuni teatri stranieri, particolarmente svizzeri e francesi.

Tale programma può essere considerato un primo risultato del processo di rinnovamento iniziato lo scorso anno con la costituzione del Comitato Studi (che si arricchirà quest'anno della collaborazione di Vittorio Sermoni) e con la messa in funzione del Centro Studi.

Non abbiamo parlato né della scuola né del decentramento, non perché siano improvvisamente passati di moda, ma perché tali esercizi saranno gestiti dagli enti locali, nella consapevolezza anche della loro utilità, della loro funzione nei confronti delle comunità in via di aggregazione.

TEATRO
STABILE
TORINO

NOTE SUGLI SPETTACOLI DELLA STAGIONE
^^

BEL-AMI E IL SUO DOPPIO

di Luciano Codignola

Edizione del Teatro Stabile di Torino

Regia di Aldo Trionfo - Scene di Emanuele Luzzati - Costumi di Santuzza Calì - Musiche di Sergio Liberovici

con Franco Branciaroli, Leda Negroni, Mimmo Craig, Tina Lattanzi, ecc.

BEL-AMI E IL SUO DOPPIO di Luciano Codignola più che una edizione per le scene del celebre romanzo di Maupassant è una proposta teatrale autonoma, basata su due personaggi.

"BEL-AMI - si legge in apertura al volume che pubblica il testo di Codignola (Marsilio Editori-Padova 1974) - è il primo esempio di un tipo umano che avrebbe dominato il secolo XX. In lui, Maupassant aveva colto, nel nascere, il proto-fascista, a cui non manca nulla di quanto la storia poi si incaricherà di aggiungere: l'avventura, il colonialismo, la disponibilità cinica, la profondissima ignoranza, la vigliaccheria, e anche quel tanto di simpatia che un uomo simile poteva ispirare cento anni fa.

"L'altro personaggio della commedia è l'autore. Anche Maupassant fu a suo modo un prototipo, il prototipo dello scrittore moderno di grande successo. Fu proprio con quel romanzo che cominciò l'ora dei best sellers, e fu Maupassant il primo a sperimentare di persona la condizione tragicomica dell'artista nella società moderna. La commedia nasce dal rapporto fra questo personaggio e il suo autore, ma naturalmente non è una commedia neopirandelliana. Non si discute infatti qui - e come lo si potrebbe? - la realtà di un personaggio anche troppo vero qual'è BEL-AMI, ma il disgusto che per lui prova l'autore, e la sordida realtà del successo di massa già al tempo della belle-époque".

Trionfo, avvalendosi per la scenografia della collaborazione di Emanuele Luzzati, inserisce lo spettacolo in una situazione visiva che richiama i padiglioni delle "esposizioni universali" fine secolo, in un clima positivista da "civiltà del progresso" ordinata, smagliante, apparentemente ottimistica. Mentre Maupassant e Flaubert, inseriti da Codignola nel novero dei personaggi della sua reinvenzione del celebre romanzo assistono allo sviluppo dell'azione su un enorme "oggetto meccanico" rotante esposto al centro del padiglione, si sviluppa il microcosmo del romanzo: la giostra di pseudo sentimenti, di ciniche ambizioni, di smania arrivistica di BEL-AMI, le astuzie della borghesia francese fine ottocento.

Tra lo sfolgorio di costumi belle époque e "feste" affollate dal corpo di ballo, affiorano, come ricche, "tranquillizzanti" decorazioni zuccherine di una enorme torta nuziale, le immagini di sé che la civiltà post-vittoriana offre alla vista, celando i reali meccanismi che la muovono.

FAUST/Marlowe-Burlesque

di Aldo Trionfo con Lorenzo Salvetti

edizione del Teatro Stabile di Torino

Regia di Aldo Trionfo - Scene di Emanuele Luzzati - Costumi di Giorgio Panni

con Carmelo Bene e Franco Branciaroli

Scrivendo il FAUST Marlowe inserì nel dialogo alcuni squarci di canovaccio. Caratteristica questa che consente di ricollegare il testo al tipico 'burlesque' inglese dell'età della Restaurazione, cioè ad un genere parodistico e satirico spesso basato su "citazioni" di stile ed in particolare di modi teatrali e su contrapposizioni elementari e giustapposizioni di scena al di fuori di ogni legame di vicenda.

Trionfo, considerando difficilmente proponibile sul piano artistico e drammatico la ricostruzione formale e documentaria di un meccanismo teatrale di tal specie, ha ritenuto di doverlo spingere sino alle estreme conseguenze, tanto da giungere ad una sorta di conflitto gladiatorio tra i due personaggi su cui si impernia la vicenda, Faust e Mefistofele, ai quali, più che due personalità distinte, appaiono i due aspetti scomposti e contrapposti di una medesima individualità. Tale lettura del testo ha reso particolarmente importante sul piano della costruzione dello spettacolo la scelta degli attori cui affidare il personaggio a due facce Faust-Mefistofele. Occorrevano due attori in grado di creare un'unità e al medesimo tempo uno scontro. Di qui la scelta di Carmelo Bene e Franco Branciaroli, attori non solo interpreti, ma collaboratori cointeressati alla realizzazione di un progetto drammaturgico.

Lo spettacolo si delinea così come una sorta di oratorio sadomasochista attraverso il quale, da un lato, si svelano le ragioni profonde dell'esistenza dell'individuo singolo, in questo caso Faust-Mefistofele (il che in realtà significa Marlowe) in rapporto al mondo e agli altri (che nello spettacolo si muovono come punti di riferimento ed esigenze definitorie del protagonista), e, dall'altro, si esplicita una serie di giochi di palcoscenico, di rapporto di attori, di citazioni burlesque che nella loro comicità crudele diventano espressioni e riflesso schematizzato, cioè appunto teatro, di una più vasta condizione umana.

Quindi, più che al FAUST di Marlowe siamo di fronte ad uno spettacolo che nasce da Marlowe e su Marlowe attraverso il testo del FAUST.

ATTIVITA' GRUPPO T.S.T.

Vedi note illustrative allegate -

IL FU MATTIA PASCAL

di Tullio Kezich, dal romanzo di Luigi Pirandello
edizione del Teatro Stabile di Genova

Regia di Luigi Squarzina - Scene e costumi di Gianfranco Padovani -
Musiche di Dorian Saracino

con Giorgio Albertazzi, Lina Volonghi, Omero Antonutti, Lucilla Morlacchi,
Camillo Milli, Wanda Benedetti, Gianni Galavotti, Carlo Reale -

IL FU MATTIA PASCAL è il primo e forse il più famoso romanzo di Pirandello. Apparve nel 1903 a puntate sulla "Nuova Antologia".

"Il libro - come osserva Gaspare Giudice, autore di una delle più recenti biografie dello scrittore siciliano - è, alla lontana, una favola autobiografica, un segreto trasferirsi dello scrittore nel personaggio".

L'autore ha filtrato sulla pagina una sorta di fantasticheria in cui si riflette la drammatica situazione privata del romanziere in quegli anni: dal fallimento economico del padre alla malattia mentale della moglie.

La storia è incentrata su un personaggio che si finge morto e che cerca di vivere sotto altra personalità una nuova e più libera vita. Anche questo tentativo di rigenerazione, però, si risolverà in un fallimento.

Nel racconto, permeato dall'amaro umorismo dello scrittore, si possono già cogliere tanto nella situazione paradossale su cui è imperniata la vicenda quanto nell'inconfondibile taglio narrativo, alcuni dei caratteri che l'opera teatrale di Pirandello porterà sino alle estreme conseguenze.

Il testo di Tullio Kezich (autore tra l'altro, di una fortunata riduzione della COSCIENZA DI ZENO di Svevo) è la prima versione teatrale del FU MATTIA PASCAL che viene portata sulle scene.

Lo spettacolo, presentato la scorsa stagione nel cartellone dello Stabile genovese ha ottenuto un lusinghiero successo di pubblico e di critica.

Esso - ha scritto Ghigo De Chiara - "al rigore del saggio critico, unisce il gusto - tutto da godere, e con divertimento - dell'avventura".

AMLETO

di Carmelo Bene da Shakespeare - Laforgue

Regia di Carmelo Bene

con Carmelo Bene, Lidia Mancinelli

Carmelo Bene negli scorsi anni si è ripetutamente incontrato sia in teatro che in cinema (UN AMLETO IN MENO) come interprete e come regista con il personaggio shakespeariano. Si è trattato sempre di interpretazioni, più o meno libere, ma comunque interpretazioni di una creazione che Carmelo Bene non firmava in proprio.

Questo spettacolo invece rappresenta un AMLETO firmato e quindi un'opera autonoma che ovviamente si inserisce nella tipica linea dei testi-spettacolo dell'attore-regista.

Questa volta, pertanto, in AMLETO, Carmelo Bene ci offre una nuova sintesi della sua personalità creativa di autore, regista e interprete.

UTOPIA di Luca Ronconi da Aristofane

Edizione della Cooperativa Tuscolano. Lo spettacolo è presentato dalla Biennale di Venezia e dal Teatro Stabile di Torino.

Regia di Luca Ronconi - Scene e costumi di Luciano Damiani -

con Claudia Giannotti, Anita Laurenzi, Cesare Gelli, Maria Teresa Albani

Lo spettacolo riunisce in una sintesi di cinque commedie di Aristofane il cui denominatore comune è costituito dal concetto di utopia, il più vagheggiato - afferma Ronconi - e al medesimo tempo il più osteggiato dagli uomini: l'utopia di un governo, quella della fine della guerra, della dimensione della ricchezza, della comunione dei beni, insomma, utopia di una società migliore e più giusta. Le cinque commedie sono: I CAVALIERI, GLI UCCELLI, LISISTRATA, DONNE AL PARLAMENTO, PLUTO.

"Non è un semplice montaggio - chiarisce ancora Ronconi - ma un confronto tra diversi progetti di società ideale: un'opera che, nel rispetto del testo originale, costituisce una realtà teatrale nuova, segnata dalle tensioni di oggi nella ricerca di migliori strutture sociali".

L'impianto scenico, firmato da Luciano Damiani, costituisce un autentico trionfo di quel "macchinismo" che ha reso celebre il regista dell'ORLANDO teatrale. In quello spettacolo il pubblico, in piedi, veniva coinvolto, quando non addirittura travolto, da una serie di carrelli in movimento. Qui il pubblico rimane seduto e le scene scorrono su rotelle trainate con funi da tecnici e attori o spinte sulla pista dal muso di automobili (una decina), da una corriera e addirittura da un aereo Piper.

Una rappresentazione estrosa, piena di fascino, e di convincente, immediata lettura.

"Tutto lo spettacolo - ha scritto Gerardo Guerrieri - ha un senso di processione, di continua avanzata, di una grande emigrazione e di continuo movimento da un punto ad un altro, dello spazio di 60 metri per 9: tutto si muove, i carrelli con ambienti su rotelle, i trespoli che figurano l'assemblea dove sono appollaiate le donne, gli appartamenti, i letti: un continuo movimento come se il movimento fosse la ragione ultima.

* * * * *

TEATRO
STABILE
TORINO

CARTELLONE DELLA STAGIONE 1975-76

I NOSTRI SPETTACOLI

Luciano Codignola

BEL-AMI E IL SUO DOPPIO

Regia di Aldo Trionfo - Scene di Emanuele Luzzati - Costumi di Santuzza Cali -
Musiche di Sergio Liberovici

con Franco Branciaroli, Leda Negroni, Mimmo Craig, Tina Lattanzi, ecc.

Al Teatro Nuovo dal 23 dicembre 1975

Aldo Trionfo con Lorenzo Salveti

FAUST/Marlowe
Burlesque

Regia di Aldo Trionfo - Scene di Emanuele Luzzati - Costumi di Giorgio Panni
con Carmelo Bene e Franco Branciaroli

Al Teatro Alfieri dal 13 aprile 1976

GLI SPETTACOLI DEL GRUPPO - (Al Teatro Gobetti)

TESTO

E CONTESTO

Vladimir Majakovskij
IL BAGNO

LA MOSSA DEL CAVALLO
da Viktor Sklovskij

Eric Satie
LES NOCES (cortometraggio)
Regia di Tonino Conte

Regia di Flavio Ambrosini
Programmazione:
novembre/dicembre 1974

o o o o

Anonimo italiano
LA VENEXIANA

AMOR CIRCULUS EST BONUS
da "In Convivium Platonis de amore
commentarium" di Marsilio Ficino e
testi di Pico della Mirandola, Léon
Abravanel, P. Bembo, B. Castiglione,
B. Varchi, A. Fiorenzuola

Samuel Beckett
ACTE SANS PAROLES II

Regie di Lorenzo Salveti

Programmazione:
febbraio/marzo 1976

o o o o

Gotthold E. Lessing
NATHAN IL SAGGIO

LA RELIGIONE DEL PROFITTO
dal "Deuteronomic", Calvino, Max Weber,
B. Nelson

Antonin Artaud
LA REVOLTE DU BOUCHER
(sceneggiatura cinematografica)

Regia di Giorgio Pressburger

o o o o

Programmazione: aprile/maggio 1976

SPETTACOLI CON I RAGAZZI: Al Teatro Gobetti gennaio/febbraio 1976

GLI SPETTACOLI OSPITI:

Tullio Kezich
dal romanzo di Luigi Pirandello

IL FU MATTIA PASCAL

Edizione del Teatro Stabile di Genova - Regia di Luigi Squarzina

con Giorgio Albertazzi, Omero Antonutti, Wanda Benedetti, Gianni Galavotti,
Camillo Milli, Lucilla Morlacchi, Carlo Reali, Lina Volonghi

Al Teatro Alfieri dal 23 ottobre 75

Carmelo Bene
da Shakespeare-Laforgue

AMLETO

con Carmelo Bene, Lidia Mancinelli

Al Teatro Alfieri dal 9 dicembre 75

Paolo Volponi

IL SIPARIO DUCALE

Edizione del Teatro di Roma - Regia di Franco Enriquez

con Paolo Bonacelli, Paolo Graziosi

Al Teatro Nuovo dal 25 febbraio 76

da Giovanni Germanetto
di A. Attisani, A. Piccardi e "Il Gruppo"

detto BARBADERAME, noto sovversivo
si è reso e si mantiene tuttora
latitante

Edizione del Gruppo della Rocca - Regia di Egipto Marcucci

Al Teatro Nuovo dal 9 marzo 1976

Luca Ronconi
da Aristofane

UTOPIA

Edizione della Cooperativa Tuscolano. Spettacolo presentato dalla Biennale
di Venezia e dal Teatro Stabile di Torino

Regia di Luca Ronconi

con Claudia Giannotti, Anita Laurenzi, Cesare Gelli, Maria Teresa Albani, ecc.

Al Palazzo del Lavoro di Italia '61
dal 10 ottobre 1975

* * * * *

Torino, 19 settembre 1975

Spett.le UFFICIO STAMPA "IL TEMPO"

La presentazione del programma dello Stabile di Torino per la stagione 1975/76, che prevede tra l'altro la cooptazione del regista Mario Missiroli accanto ad Aldo Trionfo, da quattro anni direttore del teatro, ha indotto taluno a parlare di imminenti avvicendamenti ai vertici dello Stabile torinese. Voci in tal senso sono state raccolte e avallate anche da una parte della stampa. A questo proposito lo Stabile di Torino precisa che le indiscrezioni in questione, al momento presente, sono destituite di ogni fondamento, giacché una decisione in merito sarà assunta al momento della scadenza del contratto del regista Trionfo, cioè il luglio prossimo.

L'ingresso di Mario Missiroli allo Stabile torinese rientra nel piano del rafforzamento dei quadri artistici deciso dal Consiglio di Amministrazione uscente in rapporto soprattutto alle esigenze della stagione 1975/76, la quale prevede, accanto al tradizionale cartellone, un ciclo di allestimenti destinati ad essere il primo nucleo di un repertorio di documentazione sull'evoluzione dell'arte drammatica in rapporto alla società e alla cultura.

Di tutt'altra natura invece le notizie in merito al prossimo rinnovo della Presidenza dell'Ente; tale rinnovo infatti è la conseguenza della mutata fisionomia della Amministrazione comunale di Torino.