

SERVIZIO STAMPA

Nei giorni 8-9 ottobre p.v. si terrà a Mosca un Convegno Italo-Sovietico su "Il ruolo del teatro nella società contemporanea". La manifestazione si preannuncia di grande interesse sia per il momento particolare che il teatro sovietico sta attraversando, sia per il numero e la qualità dei partecipanti italiani.

La delegazione è composta da Ugo Gregoretti, direttore del Teatro Stabile di Torino, da Dario Fo e Franca Rame; ad essa si affianca un gruppo di circa 30 operatori teatrali. Tra gli altri citiamo: gli impresari Lucio Ardenzi e Mauro Carbonoli, il regista Roberto Bacci, direttore del Centro Teatro di Pontedera; il presidente dell'istituto per il dramma italiano Egidio Ariosto; il presidente dei circuiti teatrali regionali Crescenzo Giudice; i giornalisti e critici teatrali Bruno Grieco, Pierluigi Siena, Ugo Volli.

I lavori del Convegno, gli incontri a latere, gli spettacoli in programma consentiranno per la prima volta agli specialisti di conoscere dall'interno il più radicale e spettacolare processo di trasformazione in atto nell'URSS di Gorbaciov. Il teatro sovietico si viene infatti rinnovando non solo sul piano drammaturgico, ma anche su quello finanziario e organizzativo. Per la denuncia del passato e del presente, il suo ruolo può essere apparentato a quello svolto dalla poesia degli anni '60. A differenza di questa, però, il teatro ha proprie strutture permanenti, cui recenti decreti hanno concesso larghi margini di autonomia: i dirigenti delle compagnie stabili verranno eletti dai membri del proprio collettivo e non più nominati dal Ministero della Cultura; è stata costituita una autonoma Unione degli operatori teatrali dell'URSS; sono stati legalizzati i teatri autogestiti, non finanziati dallo Stato, il cui rigoglioso sviluppo costituisce l'aspetto forse più vistoso della vita teatrale sovietica contemporanea.

Scopo non ultimo del convegno è quello di incrementare scambi di compagnie tra i due paesi sia a livello professionale che amatoriale, ovvero di favorire la traduzione e la messa in scena di lavori teatrali italiani e sovietici.

La manifestazione è stata organizzata dall'Associazione Italia-URSS, dall'Associazione URSS-Italia, dall'Unione degli operatori teatrali dell'URSS.

Torino, 6 ottobre 1987
Prot.n. 10/US/87-88

COMUNICATO STAMPA

Il Teatro Stabile di Torino presenta

IL MATRIMONIO DI FIGARO

di Pierre Augustin Caron De Beaumarchais, traduzione e riduzione di Piero Ferrero. Regia di Giancarlo Cobelli.

Interpretato da Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Paila Pavese e Massimo Belli con Wanda Benedetti, Riccardo Peroni, Antonio Francioni, Giancarlo Condé, Alfredo Foti, Carlo Lo Presti, Ernesto Mahieux, Isabella Oderda, Francesco Pezzulli, Enzo Turrin, Monica Vulcano.

Scene e costumi di Maurizio Balò. Colonna sonora a cura di Mario Zanotto. Musiche originali di Massimiliano Forza. Coreografie di Fausta Mazzucchelli.

SCHEDA DELLO SPETTACOLO

Quando il 27 aprile 1784 Il matrimonio di Figaro andò in scena alla Comédie Française era già la commedia più famosa di Francia e il successo più che memorando che riportò non fece che confermare quello che tutti sapevano o perché conoscevano la commedia attraverso qualche rappresentazione en cachette della stessa o per averla in qualche modo letta o addirittura per averla sentita leggere dalla bocca stessa dell'autore: che Beaumarchais era il più grande talento teatrale del suo tempo e che quella che aveva scritta era "la più bella commedia del mondo".

Fleury è l'autore di Mémoires ricordevoli; ma le pagine che dedica alla serata del Matrimonio di Figaro alla Comédie sono le più citate fra tutte - e sono pagine che ce la dicono lunga su di un fenomeno che, per anni, aveva tenuta desta l'attenzione della Corte degli ambienti che gravitavano intorno ad essa. Luigi XVI non voleva quella commedia a nessun costo; e questa era dunque una ragione più che bastevole perché altri la volessero rappresentata a qualunque costo... Quando vinse il partito di Beaumarchais, parve che il re riportasse una sconfitta: e certo data da quel momento e da quel fatto la fama di commedia rivoluzionaria che Il matrimonio di Figaro si porta appresso da allora e che ha per tanto tempo impedito di leggerla per quello che specialmente è: un divertissement teatrale ininterrottamente felice e una analisi squisita di psicologie inconsuete. Di quel trionfo diremo qualcosa, tanto fu grande: dieci ore prima che si levasse il sipario, una folla a dir poco straripante affollava il botteghino del teatro; e tra quella folla non c'erano solamente gli habitués ordinari del teatro, ma principi, duchi, principi del sangue, principi della famiglia reale... La duchessa di Borbone aveva mandato uno stuolo di valletti dall'alba, per paura di non trovare il biglietto; Madame di Ossun, celebre per superbia e alterigia faceva la coda di persona e si ingraziava il pubblico con moine e leggiadrie; e quanto a Madame di Talleyrand, di famosa avarizia, aveva pagato un palchetto tre volte il suo valore! Finalmente mescolati insieme nobili e plebe! Tutti insieme, fino allo schianto delle porte del teatro e all'invasione della sala.

Quella sera, per aver ragione di una calca tremenda e per poter respirare, furono infrante le vetrate del teatro; e intanto, nelle coulisse e nei palchi i camerini delle attrici ospitavano una folla di nobili ammiratori che banchettavano allegramente. In sala, uno spettacolo di mondanità e di leggiadria indimenticabile: "C'étaient des bras arrondis, des blanches épaules, des cous de oygne, des rivières de diamants, des étoffes de Lyon bleues, roses, blanches, des arc-en-ciel mouvants; s'agitant, se croisant, papillonant; tout cela impatient d'applaudir; impatient de dénigrer, tout cela pour Beaumarchais e de par Beaumarchais". Così il Fleury. Noi diremo che, tra la folla, c'era, coi suoi meravigliosi occhi azzurri sgranati, anche quella Principessa di Lamballe che non sapeva di assistere ad una commedia che sarebbe stata indicata come precorritrice di quella Rivoluzione per cui lei avrebbe perduto la testa.

E chissà quante con lei e come lei, quella sera... La commedia trionfò, crediamo, grazie soprattutto al suo spirito insolente: mentre si svolgeva sulla scena, sarà stato chiaro perché Re Luigi voleva che scomparisse. Figaro lanciava i suoi motti contro il privilegio della nobiltà con la protervia del vincitore che non si frena; il Conte rivelava gradualmente, sotto la vernice composta delle belle maniere e dell'educazione, la sua natura corrotta; e intorno a loro tutto un mondo di frivolezza e di ubbidienza servile che i toni della commedia non riuscivano ad attenuare: e certo saranno sfuggite, in quella atmosfera di polemica divertita, le note squisite della malinconia della Contessa o quelle lancinanti del divino Cherubino.

Oggi questa commedia straordinaria ci attrae soprattutto per due qualità: la prima è la precisione dei suoi ritmi, la calcolatissima disinvoltura con la quale da un fatto un altro ne rampolla con una sorta di indifferenza totale per la verisimiglianza che finisce per diventare turbinosa naturalezza e spontaneità; la seconda è la grazia con la quale questo autore dalla spregiudicatissima biografia, rotto ad ogni sorta di traffico e di lucro, inteso al successo ad ogni costo affronta psicologie tra le più sfumate della storia del teatro, tra le più ricche e tortuose, tra le più inconsuete: la Contessa, un ritratto che sembra fondere il colore di Fragonard al calore analitico di certe pagine di Rousseau; Susanna, una soubrette talmente precisata nel ruolo da diventare la summa del personaggio "topico", riassuntiva di una lunghissima tradizione e proiettata verso un'epoca nuova; Cherubino, il personaggio forse più inatteso della commedia, l'adolescente che scopre sesso e amore e si innamora di tutti e due; e poi il Conte, una magistrale rappresentazione della corruzione che si ammantava di formalità e di formalismi sadiani; e Figaro, il lucido, passionale Figaro, diventato un emblema.

Intorno a loro personaggi derivati da una grande e illustre tradizione comica genialmente sfruttata; tutti travolti in una ridda di avvenimenti che non danno tregua e mozzano il fiato. Anticipatore dei ritmi della pochade, Beaumarchais stravinca in partenza contro tutti i suoi successori in forza di una ricchezza inventiva feconda di insegnamenti ma certo non più ripetuta.

NOTE DI REGIA

Insiste su IL MATRIMONIO DI FIGARO una tradizione interpretativa che vuole la commedia anticipatrice di rivoluzioni e strabocchevole di umori contestatari e protestatari. L'edizione viscontiana del 1946 attribuì anche all'Italia questa interpretazione e da allora la commedia non si è più liberata con facilità dai suoi legami con un certo momento storico, o con certi momenti storici. Io l'ho veduta come una ininterrotta sequenza di avventura determinata dalla passione d'amore; mi è subito, e sempre, parso che un eros diffuso e persistente accompagnasse tutta la commedia, dalla prima all'ultima scena (ne accentuerei, naturalmente, il monologo di Figaro, anche se è assai più la gelosia che glielo fa pronunciare che non l'ira contro il Conte e i suoi privilegi...) da quel primo mattino in cui sottilmente Susanna insinua in Figaro il dubbio inatteso fino

alla "notte degli imbrogli" magicamente sospesa fra dramma e burla. Il desiderio (e la forza che sprigiona) è il pedale ostinato di questa irresistibile commedia: muove il Conte e lo conduce quasi sull'orlo della volgarità; muove la Contessa, memore di un amore troppo presto finito e, insieme, inquieta per quello, nuovo, inconfessato, rimosso che sente vibrare in sé quando le è vicino Cherubino; il desiderio tiene desto l'acume e aperti gli occhi di Figaro, circondato di insidie proprio il giorno delle nozze; il desiderio suggerisce a Cherubino le sue deliziose sciocchezze...

Una febbre persistente agita, a volte sembra opprimere, e certo travaglia, i personaggi de IL MATRIMONIO DI FIGARO: una ostinazione di giovinezza nei personaggi maturi, una incontrollabile irruenza in quelli che scoprono l'amore, una pervicace tensione erotica in quelli che l'amore inseguono o rimpiangono (Marcellina, Cherubino, il Conte, la Contessa... quale ampio arco di umanità si stende su tutta la commedia...) ho voluto privilegiare l'azione? Certo il ritmo di questa commedia non tollera di essere alterato, non per nulla il suo vero titolo è LA FOLLE GIORNATA. Ma ho cercato di assegnare ad ogni personaggio, grande o piccolo che fosse, la sua anima: perché questi sono personaggi che hanno una lunga storia, una storia che parte da lontano e continuerà ancora: sappiamo molto di più su Figaro, Rosina, il Conte di quanto non ci dica IL MATRIMONIO DI FIGARO. Beaumarchais non si è staccato con facilità da questi personaggi che (specie Figaro) mettevano in scena tanta parte di lui. IL MATRIMONIO DI FIGARO chiede con perentorietà di diventare uno spettacolo trascinate; ritmi, colori, cadenze, cesure drammatiche: tutto è musicalmente organizzato in vista e in funzione di uno spettacolo irruento e insieme delicato.

GIANCARLO COBELLI



LEGGERE LO SPETTACOLO/6

Mostra dei libri di cinema, teatro, musica e danza pubblicati in Italia nel 1986

La mostra, realizzata dalla Biblioteca dello Spettacolo dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Pavia, è organizzata dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, in collaborazione con l'A.I.A.C.E., l'Unione Musicale, il Teatro Regio, con il contributo dell'Assessorato alla Cultura della Regione Piemonte.

Venerdì 9 ottobre 1987 alle ore 16, presso la Libreria Comunardi, via Bogino 2, Torino, avrà luogo l'inaugurazione.

La S.V. è cordialmente invitata.

*Il Presidente del
Teatro Stabile di Torino
Giorgio Mondino*

*L'Assessore alla Cultura
della Provincia di Pavia
Luigi Bertone*

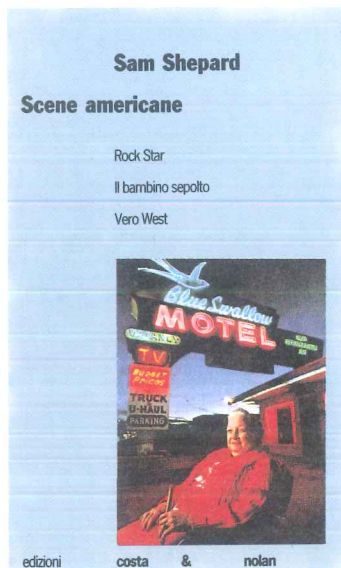
*L'Assessore alla Cultura
della Regione Piemonte
Ezio Alberton*

Joe Orton
Farse quotidiane
Ciò che vide il maggiordomo
Intrattenendo il signor Sloane
Il malloppo

Sam Shepard
Scene americane
Rock Star Il bambino sepolto
Vero West

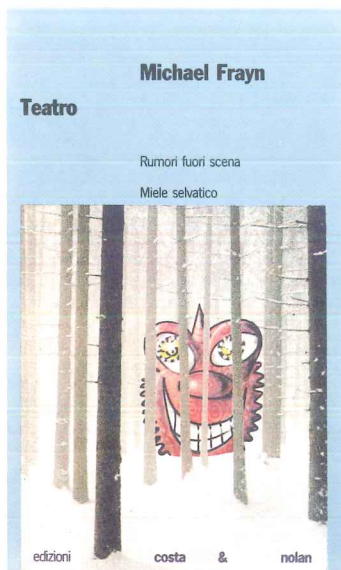
Michael Frayn
Teatro
Rumori fuori scena Miele selvatico

David Mamet
Teatro
Il bosco Una vita nel teatro
Glengarry Glen Ross



costa & nolan

Edizioni Costa & Nolan spa Genova Distribuzione Messaggerie Libri



Sam Shepard
Pazzo d'amore

Howe Innaurato Pinero Rabe
Nuovo teatro d'America

Dick Hebdige
Sottocultura

Standish Lawder
Il cinema cubista

Vito Russo
Lo schermo velato
L'omosessualità nel cinema

Iain Chambers
Ritmi urbani

ubulibri

Scene madri di Bernardo Bertolucci
di Enzo Ungari
Nuova edizione con *L'ultimo imperatore*
pp. 304, 350 foto b/n e colore

Torna quello che è stato definito
'il più bel libro di cinema
degli ultimi dieci anni', con
64 pagine sul film dell'anno
L'ultimo imperatore
a cura di Donald Ranvaud

Aldilà del disgelo
Cinema Sovietico
degli anni Sessanta
a cura di Giovanni Buttafava
pp. 192, 150 foto b/n

La più completa ricognizione
di uno dei più esaltanti
e misconosciuti periodi
della storia del cinema

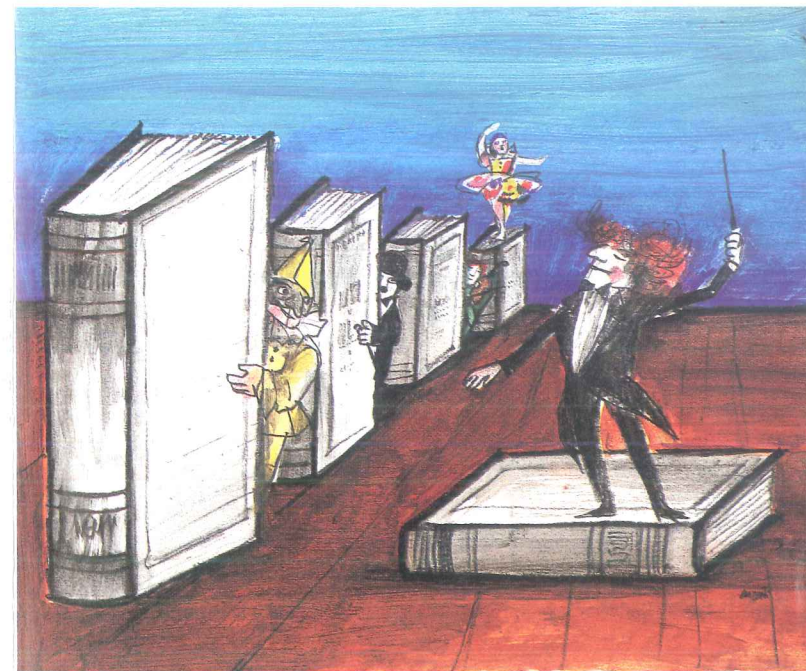
Il Patalogo Dieci (1987)
Annuario dello spettacolo
Primo volume: Cinema + Tv e video
pp. 224, illustratissimo
Secondo volume: Teatro
pp. 250, illustratissimo

Dal 1979 il volume di consultazione
e di lettura indispensabile per
l'appassionato di cinema, teatro,
televisione, media; un manuale
per entrare nel mondo dello
spettacolo, un cult per
il collezionista

CENTRO STUDI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
A.I.A.C.E.
TEATRO REGIO
UNIONE MUSICALE
LIBRERIA COMUNARDI
con il contributo della
REGIONE PIEMONTE - ASSESSORATO ALLA CULTURA
in collaborazione con
PROVINCIA DI PAVIA - ASSESSORATO ALLA CULTURA
BIBLIOTECA DELLO SPETTACOLO

LEGGERE LO SPETTACOLO/6

Mostra dei libri
di cinema, teatro, danza e musica
pubblicati in Italia nel 1986



9 - 31 ottobre 1987
TORINO, LIBRERIA COMUNARDI
Via Bogino, 2 - orario 9-13,30 / 14,30-19,30

LEGGERE LO SPETTACOLO/6

La rassegna che annualmente espone i libri di spettacolo pubblicati in Italia nel corso dell'anno precedente, con questa sesta edizione si conferma come un appuntamento abituale e utile per quanti, a vario titolo, si occupano di cinema, teatro, danza e musica. Da una parte studenti, insegnanti, studiosi e operatori dello spettacolo, e dall'altra gli stessi autori, editori e operatori del libro. Tra questi particolarmente i bibliotecari che, oltre a mettere a disposizione i libri, presso gli enti locali non di rado sono anche gli organizzatori dello spettacolo sul territorio.

Ai visitatori la mostra offre la possibilità di orientarsi e aggiornarsi sulle novità editoriali dello spettacolo sfogliando direttamente i libri (quest'anno sono 580, un centinaio in meno dell'anno scorso), mentre lascia come strumento duraturo di consultazione il catalogo.

L'iniziativa, che è l'unica del genere in Italia, è dovuta all'assiduo lavoro della Biblioteca dello Spettacolo della Provincia di Pavia.

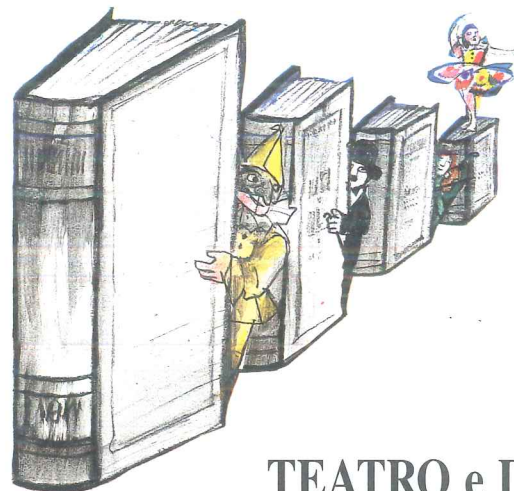
L'esposizione torinese è resa possibile dal concorso di enti e associazioni di spettacolo locali: l'AIACE per il cinema, il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino (che coordina l'iniziativa) per il teatro, il Teatro Regio e l'Unione Musicale per la musica e la danza, mentre la Libreria Comunardi, che ospita la mostra nei suoi locali, segue regolarmente le novità dell'editoria dello spettacolo.

Un ulteriore, prezioso sostegno per l'efficacia e il radicamento della mostra potrebbe giungerci per la prossima edizione da tutti quelli che vivono nel mondo dello spettacolo: ai singoli autori, alle compagnie, agli assessorati, alle istituzioni dello spettacolo rivolgiamo l'invito a segnalarci e a inviarci nuove pubblicazioni, soprattutto quelle che, per l'occasionalità dell'editore e per la mancanza di distribuzione nelle librerie, potrebbero sfuggire alle nostre ricerche.

CINEMA

Comprende 191 titoli così ripartiti secondo la classificazione decimale:

- Opere generali
- Storia e critica
- Teoria e linguaggio; tecniche
- Soggetti e sceneggiature
- Animazione, documentario, cineamatorismo
- Rapporti con altre forme di comunicazione ed espressione
- Legislazione, diritto, commercio e industria del film
- Cinema e società
- Festival, istituzioni, mostre
- Biografie, autobiografie, divismo



TEATRO e DANZA

Comprende 186 titoli (prevalentemente di teatro, soltanto 7 di danza e balletto), così ripartiti:

- Opere generali
- Storia e critica
- Teoria e linguaggio; tecniche
- Testi e spettacoli
- Teatro ragazzi, circo, marionette e burattini, ombre, varietà, cabaret
- Legislazione e diritto. Luoghi teatrali
- Istituzioni, festival, mostre
- Biografie, autobiografie, interviste, divismo
- Danza e balletto



MUSICA

Comprende 203 titoli così ripartiti:

- Opere generali
- Storia e critica
- Teoria e linguaggio; tecniche e tecnologie
- Opera e musica vocale
- Musicisti, direttori d'orchestra
- Musica popolare. Musiche non europee
- Jazz e Blues
- Musica leggera. Rock, pop. Canzoni. Testi per bambini
- Festival, rassegne, mostre. Legislazione. Musica e società
- Strumenti musicali: storia, guide, esecutori

Il catalogo della mostra **Leggere lo spettacolo 1986**, realizzato dalla Biblioteca dello Spettacolo della Amministrazione provinciale di Pavia, è pubblicato dalla Editrice Bibliografica di Milano (pagg. 268, L. 30.000). Raccoglie le schede di descrizione catalografica dei libri esposti, corredate degli indici di ciascun titolo. La sezione cinema è presentata da Lino Micciché; la sezione teatro e danza da Giorgio De Vincenti; la sezione musica da Claudio Casini. Ogni sezione è inoltre completa di indici per autori e curatori, per soggetti, per titoli, per case editrici.

organizzazione:

Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, piazza S. Carlo 161, 10123 Torino, tel. 011/5576012

Torino, 12 ottobre 1987
Prot.n. 11/US/87-88

COMUNICATO STAMPA

IL TEATRO STABILE DI TORINO presenta
WALTER CHIARI in
SIX HEURES AU PLUS TARD (COLPO GROSSO)
di MARC PERRIER
regia di FRANCO GERVASIO
con RUGGERO CARA

Un caso fortuito e naturalmente eccezionale mette insieme e uno contro l'altro prima e uno accanto all'altro poi, Gus e Marco (che, prima di essere Marco, passa attraverso altre identità...).

Il primo è un solitario che ha tagliato sé stesso fuori dal mondo, il secondo un giovanotto piombato inopinatamente nella vita (e nella casa) di Gus. Tra i due si stabilisce un conflitto che, gradualmente, si trasforma.

La commedia di Marc Perrier è tutta in questo gioco alchemico sotterraneo, inafferrabile prima e, via via, sempre più evidente: la commedia è tutta nella trasformazione di un plot in un altro, attraverso un dialogo fitto di richiami.

Il linguaggio, tutto intessuto di argotismi, ci introduce in un mondo certamente particolare: i calembour si sprecano, come in ogni buona commedia francese che si rispetti, ma le indicazioni sui due contendenti sono precise e calzanti: due psicologie un poco teatralmente artefatte; ma due personaggi vividi e individuati con esattezza e precisione si fronteggiano in una vicenda rapida e incalzante, il cui esito inatteso costituisce un colpo di teatro in levare che suggerisce

./.

./.

un prolungamento dell'azione e resta nello spettatore come un eco pieno di suggestione. Continuerà in quella casa solitaria o altrove la vicenda di Gus e di Marco? La storia di SIX HEURES AU PLUS TARD in effetti ha tutto il sapore che hanno certi preludi musicali, che contengono temi dei quali si aspettano sviluppi e variazioni.

MARC PERRIER è nato in Normandia nel 1944. I suoi studi non sono stati regolari e anche i suoi mestieri sono stati molti: meteorologo, venditore di aspirapolvere, disk-jockey, il tutto inframmezzato da viaggi in USA e nel Sahara ivi compreso un giro della Francia in camion. Fermatosi a Parigi nel 1970, diventa giornalista. Nel 1978 lascia Parigi e si stabilisce in una fattoria del Sud-Ovest. Scrive racconti, sceneggiature, romanzi (per lo più incompiuti...).

Dal 1979 al 1981 vive a Londra, dove scrive la sua prima commedia: Sauf Moman!

Tornato a Parigi scrive Six Heures au plus tard, che va in scena al Lucernaire il 3 dicembre 1982. Nel 1983 la sua terza commedia, Chambre treize è mandata in onda dalla Radio Suisse Normande.

Collabora a sceneggiature cinematografiche.

Torino, 15 ottobre 1987
Prot. n° 12/US/87-88

SERVIZIO STAMPA

Martedì 20 ottobre 1987, alle ore 21, al Teatro Smeraldo di Milano,
il Teatro Stabile di Torino presenta

IL MATRIMONIO DI FIGARO

di Pierre Augustin Caron De Beaumarchais, traduzione e riduzione di
Piero Ferrero. Regia di Giancarlo Cobelli.

Interpretato da Giuseppe Pambieri, Lia Tanzi, Paila Pavese e Massimo
Belli con Wanda Benedetti, Riccardo Peroni, Antonio Francioni, Gian-
carlo Condé, Alfredo Foti, Carlo Lo Presti, Ernesto Mahieux, Isabel-
la Oderda, Francesco Pezzulli, Enzo Turrin, Monica Vulcano.

Scene e costumi di Maurizio Balò. Colonna Sonora a cura di Mario
Zanotto. Musiche originali di Massimiliano Forza. Coreografie di
Fausta Mazzucchelli.

Lo spettacolo, dopo aver debuttato nella scorsa stagione a Torino,
ha in programma per quest'anno la seguente tournée:

dal 20 ottobre al 1° novembre al TEATRO SMERALDO di Milano

dal 3 al 15 novembre al TEATRO POLITEAMA di Trieste

dal 17 al 22 novembre al TEATRO VERDI di Padova

dal 24 al 25 novembre al TEATRO NOVELLI di Rimini

dal 26 al 29 novembre al TEATRO COMUNALE di Carpi

dal 1° al 6 dicembre al TEATRO STORCHI di Modena

dal 12 al 21 dicembre al TEATRO POLITEAMA di Genova

dal 23 dicembre al 3 gennaio al TEATRO ARGENTINA di Roma

SERVIZIO STAMPA

FOGLIO SETTIMANALE DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITÀ DEL
TEATRO STABILE DI TORINO

Da lunedì 19 a domenica 25 ottobre 1987

Martedì 20 ottobre, al Teatro Carignano, ore 20,30, si riapre la Stagione in Abbonamento del Teatro Stabile di Torino, con Giulio Bosetti ne LA COSCIENZA DI ZENO di Tullio Kezich, dal romanzo di Italo Svevo. Con Marina Bonfigli e la partecipazione di Claudio Gora. Regia di Egisto Marcucci. Scene di Lele Luzzati, costumi di Santuzza Cali. Musiche di Giancarlo Chiaramello. Lo spettacolo prodotto dalla Compagnia Giulio Bosetti terminerà le sue repliche a Torino domenica 1° novembre.

Calendario delle recite per questa settimana

Da martedì 20 a sabato 24 ottobre, ore 20,30

domenica 25 ottobre, ore 15,30 e ore 20,30

POSTO UNICO L. 24.000

GLI SPETTACOLI IN REGIONE

PIEMONTE A TEATRO/CIRCUITO TEATRALE REGIONALE, promosso dalla Regione Piemonte e organizzato dal Teatro Stabile di Torino/Ufficio Territoriale comprende le "Stagioni in abbonamento" nei Comuni della Regione Piemontese, la programmazione degli spettacoli di questa settimana (19/25 ottobre) è la seguente:

Da martedì 20 (prima) a domenica 25 ottobre, ore 21 al Teatro Faraggiana di NOVARA

AMADEUS

di Peter Shaffer, traduzione di Masolino D'Amico

regia di Mario Missiroli

con Umberto Orsini (Salieri), Giuseppe Cederna (Mozart), Valentina Sperli (Costanze).

Una produzione del Teatro Eliseo di Roma.

Ormai consacrato alla mitologia popolare Mozart è il protagonista di questo dramma che rievoca uno degli episodi più controversi e dubbi della sua biografia. L'avvelenamento da parte di Salieri, geloso della sua grandezza. La fama di quest'odio aveva già ispirato un breve e alto capolavoro a Puskin (Mozart e Salieri, appunto): nella commedia drammatica di Shaffer, la storia acquista i tratti della rievocazione onirica, della ricostruzione attraverso una memoria febbrile e un poco confusa, che proietta fantasmi incerti e dolorosi. La grande suggestione del testo deriva certo dalla notorietà della vicenda e dal nome di Mozart: ma la ricostruzione accorta e felice di un clima e di un momento culturale particolare è certamente la sua vera forza spettacolare.



SERVIZIO STAMPA

Al Teatro Carignano, martedì 20 ottobre, ore 20,30, si apre la stagione in abbonamento del Teatro Stabile di Torino con

Giulio Bosetti

ne

LA COSCIENZA DI ZENO

di Tullio Kezich da Italo Svevo

con

Marina Bonfigli

e la partecipazione di

Claudio Gora

Interpreti in ordine di locandina: Gian Paolo Poddige, Michele D'Anca, Marino Passuello, Gea Lionello, Caterina Vertova, Teresa Patrignani, Alice Ascoli, Marina Biondi, Lidia Braico, Roberta Mandarinò.

regia di

Egisto Marcucci

scene di

Emanuele Luzzati

costumi di

Santuzza Cali

musiche di

Giancarlo Giaramello

Studio folgorante di un'alienazione, LA COSCIENZA DI ZENO è la storia di un individuo che riesce a fare della solitudine una sorta di avventurosa esperienza le cui tappe sono proprio le sue interruzioni, cioè i momenti di rapporto con gli altri, con l'esterno, di un tempo perennemente ritardato, non apparendo mai a Zeno, se non troppo tardi, (e, almeno, tardi) il vero significato di quanto gli è accaduto. Zeno è, quindi, personaggio frantumatissimo, poiché la sua diuturna riflessione sul "tempo" gli sottrae incessantemente la possibilità di sentirsi "uno".

La stessa struttura del romanzo, suddiviso in cinque episodi pressoché indipendenti suggerisce l'idea della polverizzazione. L'esistenza di Zeno inizia e si conclude più di una volta e ogni volta egli la riprende, festoso e scolorito, ricompensato misteriosamente per la sua mediocrità. "Il suo personaggio ha perduto talmente il contatto con la realtà, che riceve dalla vita risposte immotivate, segni che arrivano dal nulla, eppure rispondono ad una logica profonda, perché verso la vita egli non pecca mai di indifferenza, ma le è sottomesso in un'adorazione totale" scrive Geno Pampaloni di questo "uomo senza qualità" ante litteram; Zeno è erce tanto più inquietante quanto più sfuggente; modernissimo nella sua calcolata accondiscendente mediocrità.

La traduzione drammatica di Tullio Kezich segue accuratamente la traccia sveviana. Zeno Ccsini vi si campisce quale protagonista notturno e labile, un po' giocatore d'azzardo e un po' lemure, aggrappato alla sua biografia casuale e dolente ma a ben guardare precisa e ordinata: un personaggio, nella riduzione teatrale, sottratto alla sua urgenza conclusiva di funzione narrativa e trasformato in un'emblematica figurazione dell'incertezza felice.

Torino, 22 ottobre 1987
Prot. n° 15/US/87-88

SERVIZIO STAMPA

FOGLIO SETTIMANALE DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITÀ DEL
TEATRO STABILE DI TORINO

Da lunedì 26 ottobre a domenica 1° novembre

Al Teatro Carignano, ultima settimana di repliche dello spettacolo LA COSCIENZA DI ZENO di Tullio Kezich, dal romanzo di Italo Svevo, con Giulio Bosetti, Marina Bonfigli e la partecipazione di Claudio Gora. Regia di Egisto Marcucci. Scene di Lele Luzzati, costumi di Santuzza Calì. Musiche di Giancarlo Chiaranello. Lo spettacolo prodotto dalla Compagnia Giulio Bosetti fa parte del cartellone in abbonamento del T.S.T. e terminerà le sue repliche a Torino domenica 1° novembre (lunedì 26 ottobre RIPOSO). POSTO UNICO L. 24.000.

PRENOTAZIONE

Domenica 1° novembre presso la biglietteria del T.S.T., Via Roma 49, Tel. 544562/5576246, iniziano le prenotazioni per PROCESSO A LEOPARDI di e con Renzo Giovampietro, da scritti di Giacomo Leopardi. Regia di Renzo Giovampietro. Lo spettacolo fa parte della stagione del Teatro Carignano e va in scena martedì 3 novembre 1987 alle ore 21.

GLI SPETTACOLI DEL T.S.T. IN TOURNEE

Proseguono al Teatro Smeraldo di Milano le repliche dello spettacolo IL MATRIMONIO DI FIGARO di P.A.C. De Beaumarchais, regia di Giancarlo Cobelli, prodotto dal T.S.T.

Da martedì 27 ottobre a domenica 1° novembre (ore 21. Domenica ore 16).

Torino, 22 ottobre 1987

Prot.n. 16/US/87-88

SERVIZIO STAMPA

ALLE PERSONE IN INDIRIZZO

COME DI CONSUETO, LE INVIAMO IL PRIMO NUMERO DEL GIORNALETTA DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITA' DEL TEATRO STABILE DI TORINO DOVE VENGONO PRESENTATI GLI SPETTACOLI DEL CARTELLONE IN ABBONAMENTO E DEL CARTELLONE DEL TEATRO CARIGNANO, PROGRAMMATI NEI MESI DI OTTOBRE, NOVEMBRE E DICEMBRE 1987.

CORDIALI SALUTI.

L'UFFICIO STAMPA DEL T.S.T.

TEATRO STABILE TORINO

STAGIONE 1987/88

GLI SPETTACOLI DI OTTOBRE - NOVEMBRE - DICEMBRE



Giovanni Toselli (1819-1886), primo interprete di Monsù Travet



Giorgio Mondino



Ugo Gregoretti

**COMITATO AMMINISTRATIVO
TEATRO STABILE TORINO**

ASSESSORE PER LA CULTURA COMUNE DI TORINO
MARZIANO MARZANO

PRESIDENTE
GIORGIO MONDINO

DIREZIONE
UGO GREGORETTI

DIRIGENTE ESECUTIVO E AMMINISTRATIVO
DARIO BECCARIA

CONSIGLIERI
GIOVANNI AYASSOT
MASSIMO ARRI
MARIA PIA BONANATE
FULVIO GIANARIA
MARZIANO GUGLIELMINETTI
ROBERTO MORANO
NICO ORENGO
PIERO RAGIONIERI
NELLO STRERI
NERESTA GREGUOL VERLENGIA
MICHELE VIETTI
GIANNI ZANDANO (in prorogatio)

RAPPRESENTANZE SINDACALI
CORRADO FERRO
GIANCARLO BOARINO
FRANCESCO TRANIELLO

REVISORI DEI CONTI
Effettivi

ENNIO BAVA
MAURIZIO PUDDI
UBALDO CERVI

Supplenti
GENNARO VISCUSI

CONTROLORE AMMINISTRATIVO
ALDO PICCHETTO

SEGRETARI COMITATO
RUGGERO MAMINI
GIOVANNINA BOERETTO



STAGIONE IN ABBONAMENTO 1987-88

GLI SPETTACOLI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

101 AL TEATRO CARIGNANO DAL 18 AL 29 NOVEMBRE 1987
LE MISERIE 'D MONSÙ TRAVET
di Vittorio Bersezio
regia di Ugo Gregoretti
con Paolo Bonacelli, Micaela Esdra,
Adolfo Fenoglio, Alessandro Esposito
con la partecipazione di Bob Marchese

102 AL TEATRO CARIGNANO DAL 10 AL 21 FEBBRAIO 1988
Walter Chiari in
**SIX HEURES AU PLUS TARD
(COLPO GROSSO)**
di Marc Perrier
regia di Franco Gervasio
con Ruggero Cara

103 AL TEATRO CARIGNANO DAL 15 AL 26 GIUGNO 1988
MIRRA
di Vittorio Alfieri
regia di Luca Ronconi

GLI SPETTACOLI OSPITI (in ordine di programmazione)

104 AL TEATRO CARIGNANO DAL 20 OTTOBRE AL 1° NOVEMBRE 1987
Giulio Bosetti in
LA COSCIENZA DI ZENO
di Tullio Kezich
dal romanzo di Italo Svevo
regia di Egisto Marcucci
con Marina Bonfigli
e la partecipazione di Claudio Gora
Compagnia Giulio Bosetti

105 AL TEATRO ALFIERI DAL 3 AL 15 NOVEMBRE 1987
Valeria Moriconi in
FILUMENA MARTURANO
di Eduardo De Filippo
con Massimo de Francovich
e Linda Moretti, Dario Cantarelli
regia di Egisto Marcucci
Compagnia Teatro e Società di Pietro Mezzasoma

106 AL TEATRO ALFIERI DAL 18 AL 29 NOVEMBRE 1987
L'AVVENTURIERO E LA CANTANTE
di Hugo von Hofmannsthal
regia di Giancarlo Cobelli
con Corrado Pani, Ottavia Piccolo
VENETOteatro

107 AL TEATRO CARIGNANO DALL'8 AL 20 DICEMBRE 1987
CASANOVA A SPA
di Arthur Schnitzler
regia di Luca De Fusco
con Mariano Rigillo,
Vittorio Franceschi, Anna Teresa Rossini
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

108 AL TEATRO ALFIERI DALL'8 AL 20 DICEMBRE 1987
Marcello Mastroianni in
PIANOLA MECCANICA
di Alexandr Adabascian e Nikita Michalkov
liberamente ispirato a *Platonov* di Anton Chechov
e ad altri suoi racconti
regia di Nikita Michalkov
Teatro di Roma

109 AL TEATRO CARIGNANO DAL 12 AL 17 GENNAIO 1988
GRANDE E PICCOLO
di Botho Strauss
regia di Carlo Battistoni
con Giulia Lazzarini, Franco Graziosi, Rosalina Neri,
Gianfranco Mauri, Mimmo Craig, Anna Saia
Piccolo Teatro di Milano

110 AL TEATRO ALFIERI DAL 12 AL 24 GENNAIO 1988
Alberto Lionello ne
L'EGOISTA
di Carlo Bertolazzi
con Erica Blanc
regia di Marco Sciaccaluga
Teatro di Genova

111 AL TEATRO CARIGNANO DAL 19 AL 31 GENNAIO 1988
Annamaria Guarnieri ne
LA SERVIA AMOROSA
di Carlo Goldoni
regia di Luca Ronconi
con Paola Bacci, Riccardo Bini, Claudio Carini,
Angelo Jokaris, Daniela Margherita,
Franco Mezzera, Giancarlo Prati, Elio Veller,
Luciano Virgilio, Virgilio Zernitz
AUDAC

112 AL TEATRO ALFIERI DAL 3 AL 14 FEBBRAIO 1988
FIORE DI CACTUS
di Barillet e Grédy
regia di Giorgio Albertazzi
con Ivana Monti, Andrea Giordana
Produzione Teatro Manzoni

113 AL TEATRO ALFIERI DAL 17 AL 28 FEBBRAIO 1988
Vittorio Gassman in
POESIA LA VITA
regia di Vittorio Gassman
consulenza letteraria di Guido Davico Bonino
con Sergio Meogrossi, Giusi Cataldo,
Patrizia Carnebianca, Andrea Pini,
Guido Rigatti, Giorgio Colangeli
Produzione OLIMPO '84 s.r.l.

114 AL TEATRO CARIGNANO DAL 5 AL 10 APRILE 1988
JACQUES E IL SUO PADRONE
di Milan Kundera da Denis Diderot
con Paolo Graziosi, Ugo Maria Morosi,
Sebastiano Tringali, Marzia Ubaldi,
Massimo Venturiello
regia di Luca Barbareschi
Teatro di Genova

115 AL TEATRO ALFIERI DAL 12 AL 24 APRILE 1988
Ugo Tognazzi ne
L'AVARO
di Molière
regia di Mario Missiroli
**Produzione PLEXUS T
organizzata da Lucio Ardenzi**

116 AL TEATRO CARIGNANO DAL 13 AL 24 APRILE 1988
Giorgio Albertazzi ne
LA LEZIONE
di Eugène Ionesco
regia di Egisto Marcucci
**Produzione PLEXUS T
organizzata da Lucio Ardenzi**

117 AL TEATRO ALFIERI DAL 10 AL 22 MAGGIO 1988
DIALOGHI DELLE CARMELITANE
di Georges Bernanos
regia di Luca Ronconi
con Marisa Fabbri, Paola Mannoni,
Franca Nuti, Gabriella Zamparini,
Maurizio Donadoni
ATER/Emilia Romagna Teatro

Informazioni Biglietteria T.S.T. - Via Roma 49 - Tel. 557.62.46/54.45.62

LA STAGIONE 1987/88

Il Cartellone che il Teatro Stabile di Torino presenta ai suoi Abbonati si caratterizza quest'anno per una marcantissima presenza del "comico": largamente inteso, naturalmente, e con l'inclusione, nella onnivora categoria, di testi e autori e attori che col "drammatico" volentieri e spesso di accompagnano.

Distingueremo, intanto, due sezioni: quella formata dalle nostre produzioni e quella costituita dagli spettacoli ospiti.

La prima comprende tre produzioni nuove (oltre alla ripresa de *Il matrimonio di Figaro*, che però non sarà ripetuto a Torino): *Le miserie d' Monsu' Travet* di Vittorio Bersezio, con la regia di Ugo Gregoretti e l'interpretazione di Paolo Bonacelli e Micaela Esdra; *Six heures au plus tard* di Marc Perrier, una novità francese che sarà diretta da Franco Gervasio e interpretata da Walter Chiari e Ruggero Cara; infine *Mirra* di Vittorio Alfieri con la regia di Luca Ronconi, uno degli spettacoli certo più attesi dell'anno. Il cartellone delle nostre produzioni comprende, come appare evidente, ben due autori piemontesi, ognuno, a suo modo, classico. La lunga assenza dalle scene di *Mirra*, la sua fama di intangibile "mistero" tragico, ha trasformato questo mirabile capolavoro in una sorta di perenne "novità"; quanto al *Travet*, esso attendeva da anni una rivisitazione, e il Teatro Stabile ne propone una che si pone all'attenzione dello spettatore con un marcato tratto di scommessa: ragione di più per andare a vedere... Di *Six heures au plus tard* del francese Perrier non si può dire se non che ha costituito uno dei più vivi successi delle scorse stagioni parigine e che rappresenta, oltre che l'esordio in un grande teatro di un regista giovane, anche il ritorno a Torino di un attore come Walter Chiari.

Degli spettacoli ospiti diremo che sono stati scelti in modo da dare un panorama sufficientemente esauriente delle attuali tendenze artistiche e produttive in Italia. Vi compaiono spettacoli prodotti dal Teatro pubblico e da Compagnie private; lo spettatore non viene tagliato fuori

da nessun tipo di teatro, gli viene dato modo di verificare dal vivo quel che si fa, quel che non fa e eventualmente anche quello che sarebbe bene si facesse.

Il Cartellone si apre con la riduzione teatrale di un romanzo ormai famosissimo: Tullio Kezich, specialista nel campo, ha trasformato in commedia (ma il testo è di qualche anno fa) *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo; lo interpreta Giulio Bosetti e lo dirige Egisto Marcucci, già apprezzatissimo nella sua sveviana *Burla riuscita*. A ridosso di Svevo, Eduardo: con un titolo di risonanza mondiale: *Filumena Marturano* e un'attrice fra le più amate dal pubblico, Valeria Moriconi. La celeberrima commedia drammatica napoletana torna sulle scene in una formula certo inconsueta, almeno per l'Italia: perché, è noto, Filumena ha parlato in quasi tutte le lingue del mondo.

Due Casanova si inseguono sulle scene torinesi: quello di Hofmannsthal e quello di Schnitzler: *L'avventuriero e la cantante* e *Casanova a Spa*: due diversi recuperi del personaggio mitico, due complementari visioni dell'eros e della malinconia amorosa in due commedie che sono certo due capolavori. Interpreta la prima Corrado Pani, che ha accanto Ottavia Piccolo in un ruolo magico e la seconda Mariano Rigillo.

Pianola meccanica è lo spettacolo che segna il ritorno al teatro di un grande nome italiano, Marcello Mastroianni. L'opera è una riduzione del *Platonov* di Cechov e sarà diretta da uno dei più celebri registi di oggi, Nikita Michalkov che, con lo stesso titolo, già la portò sullo schermo in un film famoso.

Grande e piccolo di Bodo Strauss è uno dei testi più celebri della recente discussa drammaturgia tedesca e, con la *Trilogia del rivedersi* (non rappresentata in Italia), uno dei capolavori dell'ancor giovane drammaturgo. Lo mette in scena il Piccolo di Milano e lo interpreta un'attrice di personalissimo prestigio: Giulia Lazzarini.

Con *L'egoista* di Carlo Bertolazzi il Teatro di Genova ripropone una grande commedia italiana, un "quasi" ca-

polavoro di eccezionale interesse. Il ritratto dell'egoista bertolazziano è una delle sintesi più straordinarie di un'epoca e di un sentire. Protagonista Alberto Lionello.

La serva amorosa è titolo quasi dimenticato di Goldoni: e la cosa stupisce, se si considera quanto moderna appaia oggi questa commedia in cui una maschera (Coralina) diventa uno dei personaggi più vivi e inquieti della grande galleria goldoniana. Regia di Luca Ronconi, protagonista Annamaria Guarnieri. Lo spettacolo compirà una tournée che lo porterà in mezzo mondo.

Fiore di cactus è fra i titoli più meritamente famosi del boulevard dei nostri tempi: orologeria teatrale, ma di prim'ordine, come testimonia un successo che non viene mai meno. Nella festevole pièce di Barillet e Grédy vedremo Ivana Monti e Andrea Giordana per la regia di Giorgio Albertazzi.

Poesia la vita è una grande fantasia poetica nella quale si disfrenano gli estri vocali e interpretativi di un maestro dell'alta, aulica dizione: Vittorio Gassman ricapitola, attraverso la voce di poeti che gli sono cari da sempre, e di altri che ha "aggiunto" al suo mondo, una vita dedicata non solo al teatro ma anche alla poesia.

Milan Kundera ha reso omaggio a Diderot con *Jacques e il suo padrone*: una commedia dalla struttura particolarissima, nella quale i temi principali del romanzo mirabile vengono ripresi e variati in continue, cangianti proposte. Regia di Luca Barbareschi, con Paolo Graziosi fra gli interpreti.

Ugo Tognazzi torna al teatro anche in Italia e per farlo ha scelto una commedia che rappresenta uno dei capisaldi del repertorio comico di tutti i tempi: *L'avar* di Molière. Lo dirige Mario Missiroli: lo spettacolo è fra i più attesi della stagione, naturalmente.

La lezione di Ionesco è fra le opere che più fortemente hanno segnato la nascita della drammaturgia nuova degli ultimi trent'anni. Ormai assunta nell'Olimpo dei classici, la feroce fantasia ioneschiana avrà per interprete Giorgio Albertazzi e la regia di Egisto Marcucci.

Dialoghi delle Carmelitane di Georges Bernanos è una delle opere spiritualmente più alte del nostro tempo. Raramente ripresa in teatro, questa intensa meditazione sul significato della vita, del dolore e del sacrificio, sarà messo in scena per cura dell'ATER e diretto da Luca Ronconi. Lo interpretano attrici quali Marisa Fabbri, Paola Mannoni, Franca Nuti, Gabriella Zamparini.

Nico Pepe è morto a Udine la sera del 14 agosto. Vi era nato nel 1909, aveva iniziato la carriera a 23 anni e si era imposto prestissimo, scritturato dalle migliori compagnie degli anni '30 e '40.

Nel 1947 era approdato al Piccolo Teatro di Milano; dal 1959 fino al 1978 era stato un memorabile Pantalone in *Arlecchino servitore di due padroni*.

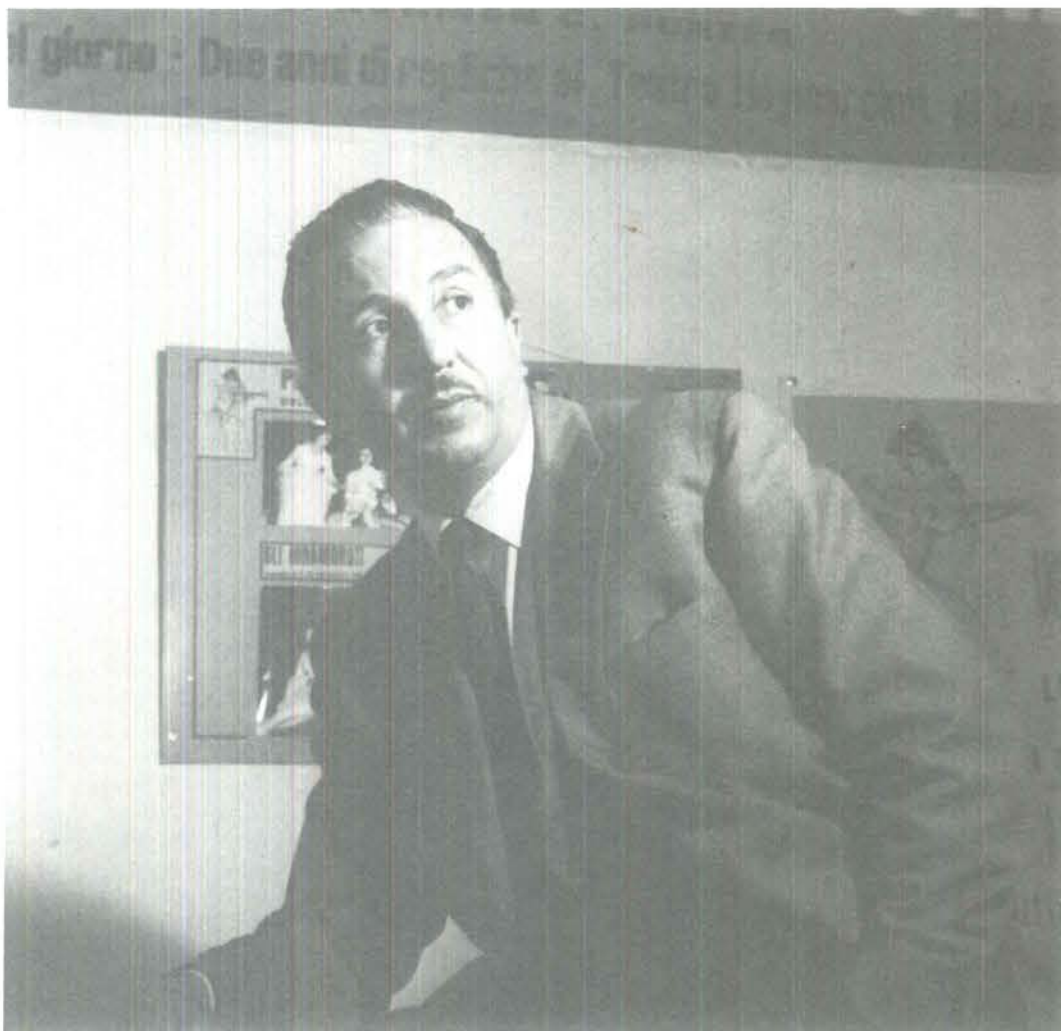
Nel 1955 aveva fondato il Teatro Stabile di Torino e lo aveva diretto per tre anni.

Studio agguerritissimo di storia del teatro, aveva una particolare conoscenza della Commedia dell'Arte: Pantalone illustre, come si è detto, aveva dedicato a questa maschera un libro, che contiene un famoso *decalogo* per l'interpretazione del personaggio.

Una delle carriere più belle e luminose di questo secolo, nel teatro italiano. È opportuno dirlo, davanti a questo attore discreto e sagace che costruì sé stesso all'«antica italiana», procedendo per gradi e non lesinando fatica e studio.

Artista di teatro di grandissima esperienza e di colta presenza, fondò il Teatro Stabile di Torino (che con lui si chiamò, sulla scorta di un'indicazione allora irrinunciabile, Piccolo Teatro della Città di Torino): lo aveva fondato in un momento assai vivace e particolare della storia del teatro italiano, quegli anni Cinquanta in cui il Teatro intendeva rinnovarsi e voleva nobilitarsi culturalmente ed intellettualmente. Nico Pepe era intimamente persuaso della forza educatrice del teatro, era convinto della capacità che ha lo spettacolo di arricchire spiritualmente gli uomini. Lunghi anni della sua vita erano stati dedicati alla diffusione di questo messaggio attraverso conferenze-spettacolo che egli aveva portato in tutto il mondo, illustrando in modo particolare la sua amatissima Commedia dell'Arte e Pirandello.

Con Nico Pepe il teatro italiano perde certamente un testimone di alto valore e un servitore devoto della sua nobiltà.



Nico Pepe a Torino, direttore del Piccolo Teatro (poi Teatro Stabile di Torino).

Al Teatro Carignano
dal 18 al 29 novembre 1987

LE MISERIE 'D'MONSÙ TRAVET

di Vittorio Bersezio

con Paolo Bonacelli, Micaela Esdra,
Adolfo Fenoglio, Alessandro Esposito
con la partecipazione di Bob Marchese
e con Andrea Bertotto, Bianca Bonino,
Danilo De Girolamo, Nicola Donalizio,
Enrico Fasella, Lorenzo Milanese,
Roberto Sbaratto, Patrizia Scianca
regia di Ugo Gregoretti
scene e costumi di Eugenio Guglielminetti
musiche di Happy Ruggiero

Le miserie 'd Monsù Travet è il capolavoro «ufficiale» del teatro dialettale piemontese: vero o falso che sia, perché le graduatorie dei grammatici sono sempre ingannevoli, perché il gusto degli spettatori cambia, perché non è detto che Pietracqua o Garelli non possano contendere a Bersezio il primo posto... Ma Travet ha una qualità che manca a tanti altri personaggi, che, anzi, hanno in pochissimi: è diventato, da nome proprio, nome comune ed è assurdo nell'Olimpo ristrettissimo dei personaggi che sono simbolo o addirittura sinonimo: Don Giovanni (dongiovanni), Azzecagarbugli (azzecagarbugli), Trottaconvientos (trottaconvienti), e quanti altri? «Come gli esili travicelli sostengono con la loro compagine il soffitto della camera e più su al di sopra di tutti i piani il tetto della casa, così gli umili impiegati dei gradi inferiori, nascosti fra le cartacce dei loro uffici, ignorati e sconosciuti, costituiscono in fin fine l'ossatura del massimo edificio burocratico»: sono le parole con le quali il figlio di Vittorio Bersezio, nella prefazione dell'edizione della commedia pubblicata da Casanova nel 1929, spiegava l'origine del nome del personaggio: nome che è certo l'invenzione maggiore della commedia.

Sulla quale si ricorda ancora, come titolo indubbio di gloria, il giudizio di Alessandro Manzoni: «Voi avete fatto (scrive all'autore) della verità, e non di quello che si suol chiamare realismo».

Certo il Manzoni si riferiva all'animo con il quale Bersezio aveva trattato materia drammatica e personaggi; parlava di una verità che nasceva principalmente dall'affetto e dall'assoluta assenza di quello che si chiama caratterizzazione; dall'amabilità descrittiva e dalla precisione e, insieme, dalla leggerezza dell'analisi vuoi dei sentimenti vuoi degli ambienti.

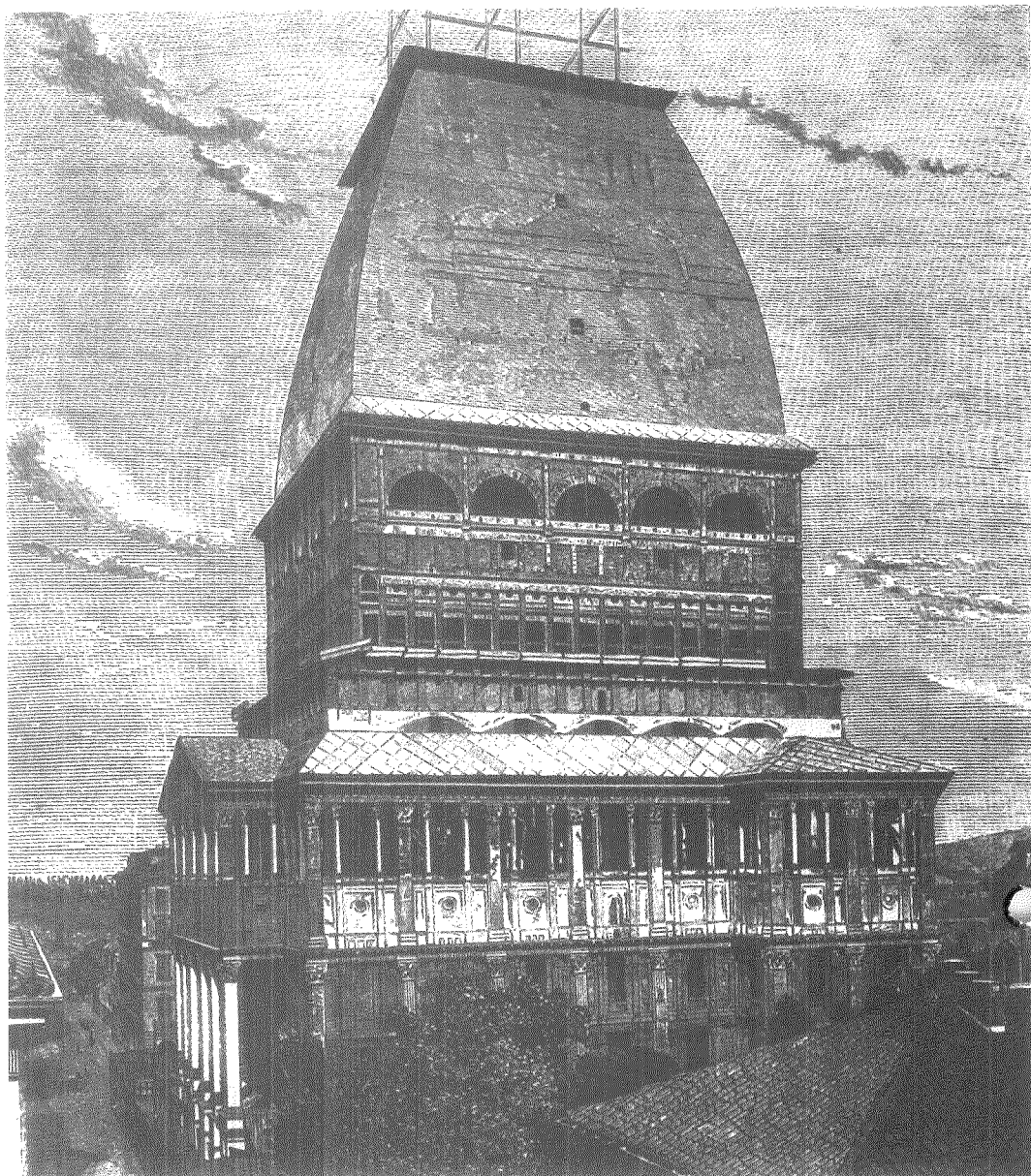
Quando apparve sulla scena, la sera del 4 aprile 1863 al Teatro Alfieri, non ottenne successo: il personaggio non piacque ai torinesi e venne fischiato. Toselli insisté nel proporlo: credeva in quella commedia e non intendeva darla vinta ai torinesi: e solo due sere dopo fu il trionfo.

Che Travet sia un'apologia, francamente non diremmo. Anzi. Il personaggio ci è sempre sembrato un grigio individuo nutrito di buon conformismo e di accomodante bonomia, e ci è sempre parso che Bersezio lo avesse di preferenza ritratto nella sua insopprimibile sottomissione, nella sua indubitabile mediocrità sociale e nella sua opaca modestia mentale: e forse fu questa articolata precisione di analisi che spiace ai torinesi la sera della prima rappresentazione: Travet non ha nulla di glorioso, nulla di risorgimentale e nemmeno è personaggio comico in misura tale da consentire, attraverso i meccanismi della beffa o dell'irrisione, così propri del genere comico, il riscatto degli umili e dei modesti come lui...

Travet è tuttavia diventato un «tipo», di consumo almeno locale: una sorta di portainsegna della solerzia, della rassegnazione pacata, della cautela nel procedere e di quella onestà «pubblica» nella quale l'apparenza ha sempre un peso determinante.

La commedia, per qualche tempo, circolò anche fuori Torino e fuori dal Piemonte; Bersezio stesso ne provvide una versione in italiano di cui converrà non fare memoria... Ma gli stava a cuore diffondere in Italia la commedia, perché gli era parso che potesse nascere una serie di riflessioni, buone per gli italiani, contro «un difetto, maggiore che altrove nella città di Torino: quello di voler cercare un pane scarso e pagato a prezzo dell'indipendenza e certe volte della dignità personale dagli impieghi governativi, invece di guadagnarselo più nobilmente ed anche facilmente maggiore dal libero uso dell'industria e del commercio».

Davvero non siamo disposti a sostenere che *Le miserie 'd Monsù Travet* siano una commedia apologetica.



La Mole Antonelliana, coeva di Monsù Travet

La commedia di Bersezio ben meritò la lode di Manzoni, che la definì «vera» e non «realistica»: infatti nella terminologia letteraria di matrice liberale e moderata, realismo significava allora rappresentazione del mondo senza l'apporto di una «necessaria correzione» moralistica. Non si può certamente dire che Le miserie di Monsù Travet fossero troppo lontane dal pedagogismo dei manzoniani, anche se Bersezio, grazie all'uso mimetico del dialetto e di una certa ironia nei confronti dei suoi stessi eroi, riusciva ad attenuare l'effetto edificante della sua pièce e a dare l'impressione della verità.

Qual era comunque la morale del dramma? Secondo l'autore, i pregiudizi piccolo-borghesi di Travet e soprattutto di sua moglie erano da condannare in nome di una visione economica e sociale, che non era certamente rivoluzionaria, né populista, ma era orientata verso uno sviluppo di quelle attività commerciali e produttive che avrebbero potuto garantire il benessere dell'intera comunità. Non a caso infatti il portavoce del pensiero di Bersezio era nella commedia monsù Giachetta, il panettiere, che da lavorante era diventato proprietario del negozio e alla fine riusciva a convincere Travet a rinunciare al suo posto d'impiegato di infima categoria, per collaborare con lui e per diventare forse domani un piccolo proprietario.

La polemica abbastanza esplicita contro la burocrazia statale, dipinta a fosche tinte quando si tratta di colpire i superiori arroganti ed ambigui, con ironia quando vengono rappresentati gli umiliati, ma orgogliosi travet, appare conforme a quell'impegno liberale e moderato di marca piemontese, che intravedeva il pericolo della crescita numerica dei ceti parassitari e proponeva lo sviluppo delle piccole imprese, per avvicinare l'Italia ai modelli economici delle monarchie liberali e liberiste europee.

Se Bersezio avesse esposto queste sue idee in un articolo, in un romanzo, o in una commedia in lingua, magari all'Augier (che non era alieno a tali tematiche), il suo pensiero sarebbe probabilmente rimasto limitato ad una cerchia più o meno ristretta di estimatori e forse un dramma o un romanzo su tale argomento sarebbero stati un fiasco. Il successo della sua commedia dialettale si

spiega invece con la credibilità degli avvenimenti e dei protagonisti, nei quali si fondevano espliciti richiami alla cronaca contemporanea con i clichés del teatro popolare e goldoniano. Basti pensare alla somiglianza tra Giachetta e Pantalone, tra Marianin, la figlia di Travet e «le putte onorate», oppure al carattere del protagonista, tipica figura di vinto, che ha tra i suoi archetipi anche lo Zanni bastonato della Commedia dell'Arte.

Quindi l'attualità e lo stesso messaggio ideologico dell'autore si adattavano a forme teatrali preesistenti, irpennate sul carattere e sulla condizione sociale, ma anche sull'intreccio (in questo caso oltre al solito matrimonio contrastato e poi realizzato, le peripezie familiari e sociali di Travet) e sul «tipo». Con questo lavoro Bersezio verificava il limite di resistenza di un modello teatrale eclettico quale «contenitore» di un discorso sulla realtà, che avrebbe richiesto una più radicale innovazione dal punto di vista drammatico, se l'autore non fosse stato pesantemente condizionato da una ideologia paternalistica, oltre che da una cultura tutta letteraria e poco scientifica. Le spie più vistose di tali condizionamenti sono il patetico e un ombroso senso dell'onore di matrice piccolo-borghese, ma soprattutto la struttura tendenzialmente «aristotelica» e moralistica della commedia.

Il successo dell'opera di Bersezio fu direttamente proporzionale al suo carattere di cronaca sociale, all'abilità con cui l'autore aveva saputo immergere i suoi personaggi nell'ambiente, che si imponeva anche visivamente allo spettatore attraverso intere scene dedicate alla «fotografia» minuziosa di momenti di vita familiare, apparentemente non subordinati alla dimostrazione di una tesi. Si veda ad esempio la prima scena del primo atto, in cui nessuna battuta, nessun gesto, nessuna azione appaiono precostituiti in funzione dell'intrigo, ma tutto sembra accadere lì sul palcoscenico, come se il pubblico non ci fosse e se i protagonisti vivessero la loro vita, senza sapere cosa sarebbe successo nella scena successiva.

Silvana Monti, *Il teatro realista della Nuova Italia*, Bulzoni, Roma

Dopo i molti romanzi, gli altrettanti drammi inducono alle medesime considerazioni, specie in quelli sottratti ad ogni indagine sociale, e che sono, purtroppo, i più. Nasce di qui quella speranzosa alacrità che spinge il lettore, preceduto da tanta fama, a compiacersi là dove anche il Bersezio trovò il suo favorevole quarto d'ora, appunto nel teatro dialettale: quel senso di euforia che è notevole fin tra le righe del saggio di Croce: «A noi importa soltanto che egli, col prendere a lavorare pel teatro dialettale, riuscì a liberarsi, almeno per qualche tempo, dagli impacci e dalle male abitudini e a riempire il vuoto della sua precedente letteratura. In quel nuovo lavoro, la luce e l'armonia si fecero rapidamente nella sua anima; e, dopo poche commedie che furono come tentativi per provare le sue forze, pervenne al suo capolavoro, alle Miserie d' Monsù Travet (1863)».

Tentativi, le altre commedie in piemontese, ma già nutrite di quella larga occhiata sul mondo degli uomini che ci sarà nella Plebe e nelle Miserie d' Monsù Travet, già costruite con una gran pratica della scena e del linguaggio piemontese. La migliore d'esse, La cassa a la dote, ha momenti di vivacità espositiva e di felicità analitica non inferiori al capolavoro. Il quale, certo per una fortunata combinazione tra l'ambiente ben compreso e la trama singolarmente adatta alla varietà dei toni, dal patetico al burlesco, dal drammatico all'educativo e al lirico, trovò meglio il giusto equilibrio tra il gusto della psicologia di ambienti piccolo-borghesi e proletari e il moderato realismo di cui parlò il Manzoni, all'indomani della prima rappresentazione milanese: «verità umana» se non «realismo». Per di più il dialetto piemontese si veniva a scio-

gliere e ad armonizzare con la musicalità del suono di recitazione. Non più il dialetto del Brofferio, ristretto nei canoni metrici e carico di significati letterari, come pure echeggiato sulla satira in italiano, dal Giusti al Fusinato e al Guadagnoli. Ma un dialetto più vivo e immediato, maggiormente specchiato sull'uso non ortodosso degli impiegati e botteganti della Torino di fine secolo.

Il Bersezio trovò più agevolmente la via di comunicazione con i personaggi del medio ceto attraverso il dialetto. Se l'argomento non offre grande singolarità rispetto alle trame convenzionali del teatro borghese dell'epoca, massimamente nella parte dell'adulterio non consumato (qui il lieve dramma, appena sfiorato, mostra l'intelligenza dello scrittore), l'aver trasportato d'una ottava di sotto l'ambientazione ha conferito proprio la nota azzeccata della commedia. Logicamente l'uso del dialetto comporta lo spostamento dei personaggi sulle categorie inferiori della società. E infatti i personaggi meglio riusciti non sono il «Commendatòr» o la moglie di Travet, quanto (in progressione ascendente più diminuisce la scala sociale) il «Cap Sessiòn», Barbarotti, i colleghi di Travet, Marianin, il «panatè» Monssù Giachèta. E di lì provengono le massime morali di cui sotterraneamente è piena la commedia, dai rimproveri di Giachèta: «Sòa sgnòra a porta ii mantlet dè viù e le veste 'd seda, e peui a pago gnanca 'l panatè» fino alle energiche e persuasive parole dell'ultim'atto, dopodiché Travet abbandona l'impiego per la bottega del fornaio.

A sé sta il protagonista, che risente di una costituzione borghese in certi atti esteriori d'umiltà e di ossequio, ma conserva nell'intimo le doti di schiettezza e d'onore del popolo. La sua debolezza sta infatti nelle rémores del primo elemento, e le sue virtù stanno nel solido fondo morale che gli permette di reagire e di riprendersi. Scrisse con precisione il Croce: «La sua debolezza è nelle cose piccole, non nelle grandi. Da ciò s'ingenera il suo dramma. Travet, timido, tranquillo, ossequioso, in balia di tutti, diventa a un tratto coraggioso, violento, ribelle, si erge come padrone e s'impone agli altri. È bastato, per questa trasformazione, che egli sia stato toccato nel suo sentimento di rettitudine».

La parola difesa e d'attacco di Travet, «E 'l decoro?», prima che fosse colpito nel suo onore, si cangia nella affermazione energica della sua onestà, del buon fondo morale che non era stato toccato da anni di supina obbedienza ai superiori dell'ufficio. E il posto d'impiegato, da lui tanto amato, non è più nulla davanti all'insulto: «Destitui! Destitui!... E ben, pasienssa! Mei lon che lassese dèsonoré... J'andreu a ciamé la limosna». Crede non soltanto alla sua onorabilità, ma anche e soprattutto a quella della moglie, tanto che consapevolmente le vuol tenere celata la ragione delle dimissioni, e poi: «A n' calunniavo tuti doi. Veustu ch'j' lassese dèsonoré mia fomna e ii me cavei bianch?».

Per questa loro aderenza al personaggio, come per l'aver toccato, senza esagerazioni o eccessive costruzioni letterarie, il fondo umano della piccola borghesia dell'ultimo Ottocento. Le miserie d' Monssù Travet hanno avuto la celebrità che meritavano. Ancora ai nostri giorni, nello scegliere i punti salienti del teatro italiano del secolo scorso, si ripubblicava il capolavoro berseziano. Insomma, al di fuori delle mete più sudate della letteratura contemporanea, e quasi per una scommessa, come un Gozzi di cent'anni dopo, Vittorio Bersezio raggiunse il suo giorno di poesia. Lieve e un po' invecchiata tinta si depone sul dialogo di Travet, ma è di quelle che hanno dalla propria parte le ragioni di una umana e morale poesia.

Giorgio Petrocchi Scrittori del secondo Ottocento, De Silva, Torino, 1948



Camillo Marietti, Caricatura di Giovanni Toselli e della sua compagnia (1865)

Camillo

Al Teatro Allieri
dal 18 al 29 novembre 1987

L'AVVENTURIERO E LA CANTANTE

di **Hugo von Hofmannsthal**
con **Corrado Pani, Ottavia Piccolo**
regia di **Giancarlo Cobelli**
VENETOteatro

In una Venezia che respira la melanconia e il disfacimento, torna sotto falso nome Casanova alla ricerca di un passato che sente assillante e pieno di enigmi. Lo ritrova sotto le spoglie di Vittoria, una cantante che egli amò quasi bambina e di Cesarino, il figlio che ebbe da lei, a lui sconosciuto e che vive con la madre che crede sorella.

Intorno a questa situazione inquietante, Hofmannsthal ha costruito una commedia che rappresenta uno dei momenti più intensi della sua storia drammaturgica e una delle più affascinanti formulazioni della sua poetica.

La commedia è tutta tramata di segreti, e delle rivelazioni che, lentamente e gradualmente, li fanno dissolvere come nebbie. Un intreccio di storie che si ricongiungono casualmente in un luogo di memoria e di sogno prima di sciogliersi, e per sempre.

Attraverso rammemorazioni e richiami, nostalgie e rimpianti, ritrovamenti e addii, si ricostruisce, per una breve notte, in un mondo di frivolezza e di disordine, una vicenda lontana e appassionata: quella dell'amore unico di Vittoria per Casanova, l'uomo che non è riuscita a di-

menticare. E affiora nelle parole della donna la formulazione di uno dei capisaldi della poetica hofmannsthaliana: è la follia dell'arte, la sua febbre, il suo delirio il solo possibile riscatto dal dolore della vita; è la capacità di popolare il mondo di fantasmi la sola maniera di sfuggire alle plumbee certezze di ogni giorno. (Questo per l'artista, ben s'intende: perché di questo, invece, altri uomini periscono, come Venier, il marito di Vittoria, incapace di passare dal fascino illusorio della vita della moglie alla quotidianità dell'esistenza).

L'avventuriero e la cantante è la commedia dell'impossibilità dell'accertamento del vero. La verità ha qualcosa di intollerabile che deve essere evitato: la commedia ha da essere e deve restare la sola dimensione del vivere: così quando, riuniti insieme saranno Vittoria, Casanova e Venier, la menzogna tornerà a prevalere, e Venier, che dei tre è quello veramente incapace di subire il peso della realtà, sarà nuovamente trascinato, senza che lo sappia, nella commedia della finzione della falsa identità del giovane Cesarino.

Ma la vera solitudine toccherà in sorte a Vittoria (il personaggio davvero emblematico di questa affascinante, magata commedia) che si richiederà nel suo mondo di labili forme (tutto è mobilissimo in questa commedia, l'acqua di Venezia come la musica, l'irrequietezza del tempo come l'instabilità delle condizioni umane...) colloquiando con sé stessa attraverso un canto il cui vero significato non sarà conosciuto che da lei sola.

CASA

Niente perciò di più sbagliato della strana preoccupazione di tutti i poeti di regalare al nostro Casanova, ogni qual volta voglion far di quest'uomo impulsivo ed ardente l'eroe d'una commedia e d'un dramma, qualche cosa come un'anima sveglia, un certo non so che di pensoso se non addirittura di faustiano-mefistofelico; e proprio a lui il cui fascino e la cui forza propulsiva consistono unicamente nel non pensare, in un'amorale spensieratezza. Iniettategli tre sole gocce di sentimentalismo nel sangue, aggravatelo con un po' di sapienza e di responsabilità e già non avrete più Casanova; acconciatelo in paludamenti sinistramente interessanti, cacciategli in corpo la coscienza e già ne avrete fatta un'altra persona. Poiché tutto può essere quest'individuo fatuo, quest'eterno ragazzo sventato che si butta sfacciatamente su ogni giocattolo e su ogni svago passeggero, sulle donne e sulle borse altrui, tutto proprio fuor che demoniaco: l'unico demone che mette in moto Casanova ha un nome molto borghese e una grossa faccia spugnosa e si chiama assai semplicemente: noia. Appunto perché completamente vuoto, privo d'ogni sostanza spirituale, vacuità assoluta egli deve, per non cadere in preda all'intera inania, empirsi di continuo, senza posa, di vicende esteriori, ha bisogno, per non morire asfissiato, dell'ossigeno delle avventure. Donde l'ardente, spasmodica avidità di cose non avute ancora o fuor dell'ordinario, il continuo bracccheggiare ed occhieggiare ardente, la libidine di curiosità di quest'eterno affamato di vicende. Improduttivo dall'interno, deve arraffar senza tregua materiale di vita, ma questo suo incessante voler tutto avere è lungi le mille miglia dal demoniaco dei veri arraffatori, di un Napoleone, mettiamo, che vuol terre e terre, reami e reami per sete d'infinito, oppure di un Don Giovanni che si sente spronato a sedurre tutte le donne per potersi sentir signore assoluto di quest'altro infinito: il mondo della donna; Casanova puro gaudente non cerca mai superlativi così alpinistici, ma semplicemente la continuità del piacere. Nè, come per l'uomo d'azione o di pensiero, è un'illusione fanatica che lo spinge a tensioni eroiche, pericolose del sentimento; egli non vuol che il buon calore godereccio, la gioia scintillante del gioco, avventure avventure avventure sempre nuove e diverse, l'attivazione dell'io, un più vigoroso senso di vita. Ma soprattutto non dover restar solo, non dover rabbrivire solo in un deserto di gelo, niente solitudine per carità! Si osservi insomma Casanova quando gli manca il giocattolo distrazione e si vedrà com'ogni specie di quiete si tramuti nella più spaventevole irrequietezza. Egli arriva di sera in una città straniera: non un'ora è capace di restar nella sua stanza solo con se stesso o con un libro. Subito si mette ad annusar d'ogni lato per veder se il vento del caso non gli porti un po' di svago o se, in mancanza d'altro, la serva non possa servir da scaldino per la notte. Egli comincerà con lo scendere in trattoria e coll'attaccar discorso con gli avventori che trova, terrà testa giocando in qualche bisca ai peggiori bari, passerà la notte con la più lurida bagascia; dovunque il vuoto interno lo spingerà verso le cose vive, verso gli uomini, poiché solo lo strofinarsi agli altri accende la sua vitalità. Solo con se stesso egli è probabilmente l'uomo più funerario e più annoiato del mondo: lo si può capire dai suoi scritti (eccezion fatta per le **Memorie**) e lo si sa dagli anni solitari di Dux in cui chiamava la noia «l'Inferno che Dante dimenticò di descrivere». Come una trottola per mantener la sua forma roteante in magica danza ha bisogno d'esser continuamente frustata, ché se no rotola miseramente al suolo, così a Casanova occorre pel suo impeto l'incitamento che da fuori lo sproni: egli è (com'una quantità di gente) avventuriero per povertà di forza produttiva.

Quindi, ogni volta cessi la naturale tensione della vita, egli s'affretta ad inserir quella artificiale: il giuoco. Poiché il giuoco ripete in geniale abbreviazione la tensione di vita, crea pericoli artificiali e fatalità raccorciate ed è pertanto il rifugio di tutti gli uomini dell'istante, l'eterna distrazione



NOVA

degli oziosi. Grazie al giuoco si riesce, per così dire, a provocar tempestosamente flusso e riflusso di sensazioni in un bicchier d'acqua; l'ora piatta si riempie tutta di brividi, d'ansia, d'aspettativa; come nessun'altra cosa, come nemmeno la donna, esso aiuta l'uomo stanco di se medesimo ad evadere in avventure apparenti e diventa così l'occupazione insostituibile dei disoccupati spirituali. Casanova ne è in balia come pochi. Allo stesso modo che non può guardare donna senza desiderarla, non può veder rotolare denaro su di un tavolo da giuoco senza che le dita gli corrano alla tasca; e perfino quando riconosce in chi tiene banco un saccheggiatore notorio, un suo collega in baratterie, rischia, pur sapendolo perduto, l'ultimo ducato. Poiché Casanova era senza dubbio egli medesimo - per quanto le Memorie girino abilmente intorno a una confessione che gli atti di polizia s'incaricano riccamente di rendere inutile - uno dei più consumati bari e manipolatori di carte del suo tempo e, a prescindere da ogni sorta d'imbroglie e ruffianesimi, ha campato in effetti la vita con quest'arte graziosa. Ma niente dimostra la sua ossessione del giuoco, la sua smisurata e infrenabile mania dell'azzardo più evidentemente del fatto che, per quanto predatore egli stesso, tornava a farsi depredare perché non poteva resistere nemmeno alla jella più dichiarata. Come la squaldrina consegna al suo magnaccia la mercede d'amore penosamente messa insieme a forza di false carezze, solamente per viver davvero ciò ch'essa finge agli altri, così Casanova sacrifica tutto quello che a sangue freddo e sfrontatamente ha carpito ai novellini, ai suoi competitori più consumati; non una volta, ma venti ma cento perde il bottino di laboriosi raggiri non sapendo resistere mai alla provocazione incessante delle carte e del caso. Quel che però ne fa un giocatore vero ed elementare è proprio il fatto che non gioca per vincere (che noia sarebbe!) ma per giuocare, precisamente come non vive per diventar ricco, felice, ingrassare e crogiolarsi nel calduccio borghese, ma per vivere, giocatore anche qui, nell'elemento primo dell'esistenza. Non cerca sollievo finale ma la tensione costante, l'eterna avventura nella sintesi di nero e di rosso, carreau ed asso, gli alti e bassi fulminei per cui alla fine sente saltare i nervi e la propria passione fluire. Come sistola e diastola, come inspirazione ed espirazione dell'infuocata materia del mondo, gli è necessario questo scintillante contrasto di vincita e di perdita al tavolo del giuoco, il conquistar e buttar via donne, l'alternarsi di povertà e di ricchezza, l'avventura prolungata all'infinito. E siccome anche una vita così filmisticamente movimentata ha intervalli senza colpi di scena, sorprese e fortuali, egli riempie queste pause vuote con la tensione artificiale del fato al tavolo verde. E solo grazie alle sue pazzesche puntate raggiunge le curve brusche dall'alto in basso, queste potenti scosse nervose, queste cadute catastrofiche nel nulla: oggi ancora con le tasche piene d'oro, grand seigneur, con due servi dietro la berlina e domani ecco i diamanti venduti a precipizio a un ebreo e i pantaloni - non è uno scherzo, si è trovata la bolletta - impegnati al Monte di Pietà di Zurigo. Ma tale e non diversa vuol la sua vita quest'avventuriero dannato - dilaniata da queste esplosioni improvvise di felicità e di disperazione: per esse non fa che gettare tutto il suo essere veemente come unica ed ultima posta davanti al destino. Dieci volte in duello si trova a un palmo dalla morte, dodici volte è a un pelo dalle soglie del carcere o della galera, i milioni gli affluiscono e se ne vanno con la stessa rapidità ed egli non muove mano per trattenerne un centesimo. Ma appunto perché s'abbandona sempre e totalmente a ogni giuoco, a ogni donna, a ogni momento, a ogni avventura, appunto perciò colui che muove mendicante miserando, alle dipendenze altrui, guadagna alla fine il massimo: una favolosa pienezza di vita.

Stefan Zweig, *Tre poeti della propria vita: Casanova-Stendhal-Tolstoj*
Sperling e Kupfer, Milano, 1938

Al Teatro Carignano
dall'8 al 20 dicembre 1987
CASANOVA A SPA
di Arthur Schnitzler
regia di Luca De Fusco
con Mariano Rigillo, Vittorio Franceschi,
Anna Teresa Rossini, Giovanni Crippa
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

Mito assunto da una felix Austria al tramonto, quello di Casanova viene indotto a rappresentare da un lato l'irrecuperabile fantasia ludica che caratterizzava l'avventura etico/conoscitiva di un'epoca fantasiosa e raziocinante come nessun'altra mai era stata e dall'altro la rassegnata coscienza di un tempo finito per sempre. Hofmannsthal e Schnitzler sono stati gli rielaboratori di questo mito inquieto e insieme pacato, drammatico e rasserenante ad un tempo: Schnitzler soprattutto, ne *Il ritorno di Casanova* e in questo *Casanova a Spa* utilizza il personaggio in una doppia direzione rievocativa. Nel lungo racconto che si intitola *Il ritorno di Casanova*, ci presenta il seduttore famoso, vecchio e ancora pieno di stimoli, che non esita ad uccidere il rivale pur di riaffermare sé stesso al di là o nonostante una immedicabile disperazione; ma nella commedia *Due sorelle*, (ovvero *Casanova a Spa*) l'eroe è ancora giovane, brillante, ricco di seduzione eppure è saggio e perfino prudente, ironico quanto basta per placare sé stesso in un ammorbidente understatement e il rivale (il nemico) con una calcolatissima manovra di aggi-

ramento che ha tutti i tratti dell'operazione seduttiva.

Arrivato come un elemento sconvolgente, capace di mettere a repentaglio la vita di due coppie (labili, per altro; instabili l'una e l'altra e una delle due, quella formata da Andrea e Anina, alla ricerca di un equilibrio che forse non troverà) Casanova finisce col diventare l'elemento che le riunisce (ma non sappiamo per quanto tempo).

In realtà Schnitzler ha fatto di lui il portavoce di una morale capace di assorbire contraddizioni, frivolezza, superficialità e entusiasmo, gioia di vivere e malinconia sotto il segno di uno scetticismo calcolato e chiarovegliente, nutrito di tutta una lunga serie di esperienze che gli hanno insegnato prima di ogni altra cosa ad accettare le infinite variabili della vita (e che Casanova per primo non creda alla stabilità dei sentimenti - ci mancherebbe altro! - lo dice chiaro l'episodio di Teresa, di così sfrontata, convenzionalissima teatralità, di così illogica precisione e tanto più esattamente «vero» in rapporto alla psicologia di questo Casanova «a Spa»).

La commedia è una incantevole dissertazione sulla fragilità del sentimento d'amore e sulla consolazione che viene al cuore umano quando ne riconosce la transitorietà dei tormenti. Il riprover di Anina ad Andrea (un nome che sarà caro anche a Hofmannsthal, in un libro incompiuto e di straordinaria bellezza) suona, più che come il lamento che è, la pacificante considerazione che il dolore umano sarebbe assai meno grande, in amore, se fosse meno combattivo: «Così un cuore che sembrava ferito a morte guarisce così presto, quando la vanità perde il suo aculeo?».



Heinrich Füssli, Disegno

Al Teatro Carignano
dal 20 ottobre al 1° novembre 1987

Giulio Bosetti in
LA COSCIENZA DI ZENO
di **Tullio Kezich**

dal romanzo di **Italo Svevo**
regia di **Egisto Marcucci**
con **Marina Bonfigli**
e la partecipazione di **Claudio Gora**
Compagnia Giulio Bosetti

Uscito nel 1923, il romanzo di Svevo passò, come universalmente è risaputo, del tutto inosservato. Solo due anni dopo Eugenio Montale ne scrisse con precisione e ammirazione; e nel 1926 usciva a Parigi un numero di *Le navire d'argent* interamente dedicato allo scrittore triestino. Cominciava, due anni solamente prima che morisse, la fama di uno degli scrittori più straordinari della nostra storia letteraria. *La coscienza di Zeno* ha conosciuto da allora una sempre crescente celebrità e si è collocato nel numero dei romanzi che più intensamente hanno suggestionato critici e lettori.

Studio folgorante di un'alienazione, *La coscienza di Zeno* è la storia di un individuo che riesce a fare della solitudine una sorta di avventurosa esperienza le cui tappe sono proprio le sue interruzioni, cioè i momenti di rapporto con gli altri, con l'esterno, in un tempo perennemente ritardato, non apparendo mai a Zeno, se non troppo tardi, (o, almeno, tardi) il vero significato di quanto gli è accaduto. Zeno è, quindi, personaggio frantumatissimo, poiché la sua diuturna riflessione sul «tempo» gli sottrae incessantemente la possibilità di sentirsi «uno».

La stessa struttura del romanzo, suddiviso in cinque episodi pressoché indipendenti, suggerisce l'idea della polverizzazione. L'esistenza di Zeno inizia e si conclude più di una volta e ogni volta egli la riprende, festoso e scolorito, ricompensato misteriosamente per la sua mediocrità. «Il suo personaggio ha perduto totalmente il contatto con la realtà, che riceve dalla vita risposte immotivate, segni che arrivano dal nulla, eppure rispondono ad una logica profonda, perché verso la vita egli non pecca mai di indifferenza, ma le è sottomesso in un'adorazione totale» scrive Geno Pampaloni di questo «uomo senza qualità» ante litteram; Zeno è eroe tanto più inquietante quanto più sfuggente; modernissimo nella sua calcolata accondiscendente mediocrità.

La traduzione drammatica di Tullio Kezich segue accuratamente la traccia sveviana. Zeno Cosini vi si campisce quale protagonista notturno e labile, un po' giocatore d'azzardo un po' lemure, aggrappato alla sua biografia casuale e dolente ma a ben guardare precisa e ordinata: un personaggio, nella riduzione teatrale, sottratto alla sua urgenza conclusiva di funzione narrativa e trasformato in un'emblematica figurazione dell'incertezza felice.



Italo Svevo con la moglie e la figlia in una fotografia del 1906

Il padre muore e colpisce Zeno con uno schiaffo: vendicarsi e riparare il vuoto che si determina diventano, da quel momento, i poli contrapposti tra i quali oscilla, irregolarmente, l'itinerario di Zeno. La sua preoccupazione più costante, l'unica che unifichi le sue azioni, è quella di assolversi, cioè di trovare dei capri espiatori o dei responsabili, a seconda dei casi; meglio ancora se riesce a trovare una causa su cui riversare il peso di quello che fa o che pensa: l'assoluzione sarà garantita in via preliminare.

Costruirsi una «necessità» è il mezzo più sicuro e più economico per sfuggire al ruolo imbarazzante dell'imputato. «Correvo dietro alla salute, alla legittimità». E allora cerca di assomigliare agli altri, di identificarsi con loro, per scaricare la propria coscienza attraverso un processo di osmosi: la responsabilità ricade sul modello. Allora si sposa, si costruisce una famiglia e si procura una moglie da tradire nel pieno rispetto del suo archetipo. Non c'è in lui ombra di «volontà unitaria di fronte alla malattia» che gli si presenta come un prezioso lasciapassare, un'autorizzazione a fruire dell'interdetto mentre la salute è un bene minaccioso. A volte la lucidità di Zeno è assoluta: «Non la morte desiderai ma la malattia, una malattia che mi servisse di pretesto per fare quello che volevo o che me lo impedisse». Se il desiderio non si realizza, se cioè nessuno stato morboso si lascia accertare, allora Zeno se ne inventa uno: «Io finì una malattia, quella malattia che doveva darmi la facoltà di fare senza colpa tutto quello che mi piaceva». C'è in Zeno — che infrange e insegue la legittimità, che si sente colpevole e che quindi si inventa pretesti per fare ciò che vuole senza colpa — il bisogno di confessarsi, anche se la sua confessione è sospetta e sfiora sempre l'autoapologia. Si denuncia con l'intenzione di offrire argomenti alla difesa; si analizza e prova così la propria innocenza, perché «la salute non analizza se stessa e non si guarda allo specchio».

Scrivendo, Zeno si dimostra malato ed espugna la propria coscienza morale. Sappiamo che è disposto, in caso di necessità, a costruirsi una malattia per legittimare le proprie infrazioni di un codice morale accettato. Il resoconto che passa allo psicoanalista, come vedremo ancora, è un modo per collocare la malattia al sicuro e la salute sotto cauzione.

Problema di Svevo: come mettere in scena un personaggio del genere, nel momento in cui gli si lascia la parola e gli si offre le deleghe di raccontare? Nel momento in cui tutto il testo sarà costituito dalle sue parole e non ci sarà modo di discreditarle dall'esterno, riportando fatti «oggettivi» e tali da infrangere la credibilità del racconto? La parola di Zeno deve essere per sua natura sospetta, deve avere un doppio fondo, costituito di volta in volta dalla verità o dalla menzogna che tenderanno a sovrapporsi e a integrarsi, ma senza confondersi. Alla fine ciò che è vero si delineerà nel corpo delle menzogne più palesi; la confessione potrà essere accettata nella misura in cui apparirà indiretta o preterintenzionale. E allora che parli, che scriva tutto quello che gli viene in mente. Il pericolo, per il testo, consiste in una sua eventuale coerenza; l'autoapologia non lo danneggia a patto di essere disorganica, di non chiudersi in un sistema funzionale e autosufficiente. Bisognerà che incertezze, errori, contraddizioni ne facciano scricchiolare ad ogni pagina le giunture, impedendo al cerchio di chiudersi su se stesso e di escludere il dubbio o la riserva.

Svevo apre nella confessione Zeno una serie di «buchi», li apre con discrezione, in maniera metodica e continua: la linea della confessione si presenta così punteggiata da segmenti oscuri, di varia dimensione, in cui si delinea lo spazio di un retroscena, la possibilità di una storia completamente diversa e che ci è dato sopporre, non intravedere. A volte è lo stesso Zeno a rivelare che il suo discorso si contraddice, ma più spesso le informazioni dissonanti sono collocate fuori dal suo controllo, fatte scivolare sotto la soglia della coscienza. È per realizzare queste fratture, per praticare questi «buchi» nel testo del suo personaggio, che Svevo ha contratto altri debiti nei confronti della psicoanalisi: determinarne l'esatta portata è quasi impossibile, più impossibile ignorarli. Significherebbe, tra l'altro, precludersi la possibilità di vedere Svevo al lavoro con i mezzi che il suo progetto e la sua cultura gli mettevano tra le mani.

Mario Lavagetto, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1975.

Al Teatro Alfieri
dal 3 al 15 novembre 1987

Valeria Moriconi
FILUMENA MARTURANO
di **Eduardo de Filippo**
con **Massimo de Francovich**
e **Linda Moretti, Dario Cantarelli**
regia di **Egisto Marcucci**
Compagnia Teatro e Società di Pietro Mezzasoma

«L'idea di *Filumena Marturano* mi nacque alla lettura di una notizia: una donna, a Napoli, che conviveva con un uomo senz'esserne la moglie, era riuscita a farsi sposare soltanto fingendosi moribonda. Questo era il fatterello piccante, ma minuscolo: da esso trassi la vicenda ben più vasta e patetica di Filumena, la più cara delle mie creature...».

La dichiarazione è di Eduardo, ed è del 1965: da dieci anni ininterrotte riprese segnano il trionfale cammino di questo testo teatrale ormai consacrato nel novero dei celeberrimi del nostro tempo, un successo internazionale se *Filumena marturano* è stata rappresentata un po' dovunque, dalla Francia all'Inghilterra, dalla Russia all'Eritrea... E non si indicano le rappresentazioni in Italia, il film che ne trasse lo stesso Eduardo (testimonianza insostituibile di Titina) e le riprese televisive. Filumena Marturano è un personaggio emblematico nel teatro contemporaneo, altra grande «madre» accanto a quella di Brecht e a quelle di Pirandello.

La commedia non sembra aver perso, negli anni, la sua efficacia teatrale; ci si può chiedere se il tempo non ne abbia in parte fatto precipitare gli umori poetici e l'abbia un poco ridotta sotto il profilo dell'invenzione. La commedia è costruita con grande perizia, a tratti perfino eccessiva: gli «effetti» non solo non sono scansati, ma anzi sono sottolineati con gusto, assaporati con piacere (si badi all'incontro, nel primo atto, fra Filumena e Diana); il chiaroscuro sentimentale, l'accostamento degli effetti forti e della sfumatura patetica, è forse un poco marcato rispetto al gusto di oggi (ma, mentre scriviamo, non siamo sicuri che il gusto d'oggi non stia tornando al gusto degli anni Quaranta...) Ma il dialogo conserva una vivezza intatta nel tempo; i personaggi si delineano con una precisione così calibrata da essere più stilizzazione che ricerca di realismo; e anche se il drammaturgo a volte cede alla facilità teatrale (la rissa tra i fratelli che non si conoscono) il controllo sulla materia drammatica è sempre vigile e fermo. Certo vi sono le grandi petizioni patetiche di Filumena che creano zone sentimentali rischiose nelle quali si avverte il compiacimento del teatro «popolare» e insieme la sicurezza di chi è il riconosciuto erede di una tradizione teatrale in cui la rappresentazione dei sentimenti potenti ed elementari era uno dei cardini; ma poi la sagacia dello scrittore evita con meticolosità i pericoli dei facili abbandoni al lacrimoso o smussa con accortezza le punte più oratorie della storia (si badi alla sapienza della chiesa in minore, sulla battuta pacata e malinconica di Domenico Soriano, riassuntiva, come sulle labbra di un coro, della vicenda di Filumena).

Renato Simoni chiudeva con queste parole, che ci piace riportare, la sua recensione dopo la rappresentazione milanese del 15 aprile 1947: «Ancora una volta in questa commedia c'è di più del vero; non è falsità; è superamento; e in questo superamento c'è pianto e sorriso, bisogno di perdonare per essere perdonati, espiazione del vizio e dell'egoismo; e nell'amore ansioso per il figlio non identificato, tenera pietà per tutti gli innocenti che sono nati male; e la maternità con indomita costanza protegge tutti i suoi nati. La commedia, che pareva d'odio, si redime e si consola per un gesto di solidarietà che poteva diventare ridicolo, se Eduardo De Filippo non fosse un poeta...».

Le voci di dentro concludono la storia di evoluzioni ed involuzioni del personaggio di Eduardo, innalzandolo in un'atmosfera tersa di socratica ispirazione, oltre la quale non è possibile che la lirica pura o un capovolgimento integrale dell'impostazione drammatica del teatro di Eduardo.

Il capovolgimento non è impossibile se Eduardo riesce a sviluppare l'impostazione originale, e rimasta irripetuta, di *Filumena Marturano* (1946). Che è un'opera a sé nella sua produzione, un capolavoro isolato e straordinariamente coraggioso per il temperamento dell'autore. In



R. Gaetani. Bozzetto per figurino per l'allestimento televisivo di Filumena Marturano

ssa Eduardo intenta un processo morale al suo personaggio: la prospettiva solita è capovolta. La condanna cade dalla sua parte, la solidarietà è stata tradita dal personaggio rassegnato, che, col suo atteggiamento, è colpevole della più crudele incoscienza verso Filumena. Filumena è un personaggio della tempra di quello di Amalia in Napoli milionaria, la donna che affronta la vita per quello che è e ne sconta le conseguenze, con un istinto di necessità anche nella colpa. Ma là il moralismo di Genaro, il marito, finiva per soffocare il respiro realistico: la guerra stessa interveniva a dargli ragione e ad attenuare la sua responsabilità «assente». Qui il rapporto si è invertito e il personaggio più ricco e commovente risulta quello di Filumena, che porta sulle spalle un bagaglio di sofferenze sopportate in un silenzio umiliante, e sconosciuto dalla tirannica e vanitosa distrazione di Domenico Soriano...

...L'ampio respiro di Napoli milionaria non ricompare qui; l'ambito è quello tradizionale della famiglia, in un ambiente di schietto sapore popolare. Ma la presenza di frequenti riferimenti sociali e la novità di questa impostazione nettamente individuale, a differenza dell'ibridismo consueto, sono sufficienti a farne un'opera solida e vitale, una nota virile nel teatro di Eduardo.

Il tema della solidarietà tradita scopre un senso inedito: l'unica solitudine integrale è quella di Filumena, che è solitudine nella difficoltà e nel contrasto. E che neppure la felice soluzione, il matrimonio «vero» con Domenico, riesce a dissolvere: Filumena sa che il suo matrimonio è un gioco ormai quasi inutile per lei - la sua vita è dietro le spalle - e valido solo per i figli. Ma nel rimpianto di una giovinezza perduta c'è la consolazione di una tiepida vecchiaia accanto all'uomo amato, la gioia di sentirsi rispettata e - quello che è più commovente - di poterlo assistere fino all'ultimo, ora che le avventure sono difficili e vivo il bisogno di una compagna affezionata. Lo stupore con cui ella riesce a piangere nel finale, dopo anni di lacrime secche, dà alla conclusione una venatura di suggestiva malinconia.

Il personaggio di Eduardo non ha subito in fondo il processo del proprio passato: il matrimonio finale con Filumena finisce per essere accomodante risoluzione per lui. Il pericolo di ritrovarsi solo e cosciente nell'età del declino lo ha sfiorato senza colpirlo, perché la pietà amorosa di Filumena è stata più forte del suo senso di giustizia. Ma, per lo meno, si determina in lui una chiarificazione mentale, si produce nella sua coscienza una emozione per gli altri, che è un riconoscimento dei propri errori, la premessa per un movimento in avanti dei suoi giorni futuri.

Giorgio Pullini, Teatro italiano fra due secoli 1850 - 1950, Firenze, Parenti, 1958.

Al Teatro Alfieri
dall'8 al 20 dicembre 1987

Marcello Mastroianni in PIANOLA MECCANICA

di Alexander Adabascian e Nikita Michalkov
liberamente ispirato a Platonov di Anton Cechov
e ad altri suoi racconti
Teatro di Roma

Scritta fra il 1880 e il 1881, primo tentativo teatrale serio di Cechov (che già aveva, quasi dilettante, scritto vaudevilles e altre cose teatrali), venne presentata, senza alcun successo alla nota attrice Ernilova, che la rifiutò, spaventata probabilmente dalle sue dimensioni (si tratta di un manoscritto di duecentosessanta pagine). Cechov la rimangiò molte volte e a lungo, prima di abbandonarla: solamente nel 1920 la commedia (che nell'edizione delle opere di Cechov, in Russia e altrove, è indicata come *Senza titolo*) venne ritrovata e nel 1923 pubblicata.

Platonov, opera giovanile (e giovane) ha per altro il tono inimitabile di Cechov. Fin dal primo atto entriamo evidentemente in un'atmosfera inconfondibile: è la «costruzione» drammaturgica tipica di Cechov, in apparenza un confuso disordine, che potremmo chiamare una fuga. Le scene si sovrappongono quasi, i discorsi si intrecciano: ma soprattutto siamo in presenza di quei personaggi così ostentatamente disposti a recitare ciascuno sé stesso quasi stessero deridendo in un solo tratto e il teatro e la vita.

Medici disfatti dall'inerzia; militari annoiati e confusi; vedove indifferenti alla loro rovina; usurai; mogli devote e noiose da morire... In *Platonov* c'è in più una tara che rode, perversamente, molti di loro: Anna Petrovna per tutti, che ha il medesimo amante della moglie e del figlio...

Platonov ha anche la caratteristica, via via meno avvertibile nelle opere successive, di avere al centro un personaggio dominante, un «don Giovanni di villaggio» in congruente e pavido, amato da quattro donne ad un tempo e incapace di condurre la sua vita: e che cita continuamente Amleto, proprio come se fosse uno di quegli attori elisabettiani che vengono ad ogni momento alla ribalta a dire che la vita è uno spettacolo, il mondo un teatro e l'uomo un attore...

L'originalità di *Platonov*, la cui tardiva scoperta ci costringe ad ascoltarlo o a leggerlo alla luce delle altre opere grandissime, consiste indubbiamente nella mescolanza sarcastica e geniale di comico e di tragico, di amaro e di tenero, di ridicolo e di folle.

Sempre teso sul confine indefinibile di commedia e di dramma, *Platonov* stimola riferimenti che sorprendono, perché ad ogni momento si affaccia sulla scena un personaggio o si sviluppa una situazione che ci rimandano ora a Molière ora a Labiche ora Shakespeare; con tutto ciò, o forse proprio per questa sua strabocchevole natura di pastiche drammaturgico, *Platonov* è una emozionante occasione teatrale; opera calda di passione, lontana certo dalle lucide analisi delle ultime opere, è con ogni evidenza la scoperta del teatro da parte di Cechov: e forse il lungo travaglio intorno all'opera sta a dimostrare che, presente com'era nello scrittore una nuova idea di teatro, quella rappresentata da *Platonov*, sovrabbondante melodramma, andava corretta senza remissione.

Quella di *Platonov* è un'umanità un po' demente che Cechov non ritrarrà più con colori tanto accesi; ma contiene già, sia pure in forme esasperate e teatralissime, quella dei personaggi che verranno, meno capaci di furie e di abiezione, più segreti, più nitidamente ritratti nella loro irriparabile rovina.

Ma il suo titolo principale questo dramma lo possiede nella presenza di quasi tutte le grandi immagini poetiche del teatro di Cechov, che non individuiamo senza commozione, anche quando le troviamo in uno stadio embrionale. Eccovi il tema del male incomprensibile e assurdo, che *Platonov* esprime dicendo: «Ho ucciso delle donne stupidamente, alla russa», quello che troverà la sua immagine perfetta nel Gabbiano: colui che per nien-

te rovina una donna come il cacciatore che senza motivo uccide un gabbiano. Ecco il tema della vendita della proprietà, già identico a quello del Giardino dei ciliegi. Ecco l'insofferenza per la vita di provincia, la nostalgia per un luogo dove si vive davvero, che per l'eroe di *Platonov* è l'università (da lui abbandonata anni prima senza motivo) mentre per *Le tre sorelle* è Mosca. Ecco l'esaltazione del lavoro manuale, lo stesso che sarà poi espresso nella singolare immagine del rimboscimento, attuato dal Krusciov nello Spirito dei boschi e da Astrov in *Zio Vania*, come un mezzo certo di lavorare per il futuro («... Voi mi guardate con ironia... ma quando io passo davanti alle foreste che ho salvato dalla scure, o quando odo stormire il mio giovane bosco, piantato con le mie stesse mani, io sento che la bontà del clima è anche un poco in mio potere e che, se fra mille anni l'uomo sarà felice, vi avrò contribuito un po' anche io»). Ecco infine l'ozio, la noia, l'alcolismo, la nutrizione eccessiva, la dissolutezza, già trattati come sintomi di malattie morali piuttosto che come capi d'accusa contro un certo malcostume nazionale.

L'avo di Cechov era un servo, il padre bottegaio violento e bigotto, e si sa quale parte ebbero nella vita di Anton il lavoro, il dovere, lo sforzo non facilmente riuscito per affrancarsi da una sordidezza totale, l'impegno verso i familiari e verso le popolazioni dei distretti dov'egli si trovò a vivere, esercitando la medicina. La serietà dei suoi interessi sociali fu tale da indurlo, molto malato e già celebre, a un viaggio disastroso in Estremo Oriente, dove studiò a fondo il bagno penale di Sakhalin; qualche anno dopo si impegnava personalmente nella lotta contro la carestia e contro un'epidemia. Questi fatti non vanno dimenticati, e possono venirci utili per comprendere meglio l'artista: perché in Cechov, che si vantava di far attecchire qualsiasi arbusto («Anche un bastone, piantato da me, prende!») ci fu molto del buono dottor Astrov, il personaggio che gli fu più caro. Con questo non si vuol attribuire ai fatti della sua biografia un peso eccessivo, ma opporre soltanto qualche riserva all'usato cliché crepuscolare, che non sarebbe giusto adottare senza alcune cautele...

Di più, anche per lui in qualche modo una rivoluzione era alle porte: anche se presentiva che nessuna rivoluzione, nessuna ridistruzione, nessuna riorganizzazione, per quanto efficaci e felici, sarebbero bastate. Non so quale copertura ideologica gli attuali dirigenti teatrali di Mosca diano alle loro rappresentazioni, ma è proprio dalle loro esemplari messe in scena che vien fatto di immaginare come Cechov ripudiasse il vecchio ordine, ritenesse la rivoluzione inevitabile e indispensabile, e però fosse convinto che essa, anche vittoriosa, non sarebbe stata sufficiente; cioè che «anche vittoriosa, non sarebbe continuata e nulla sarebbe mutato» (come potremmo dire parafrasando da *Zio Vania*). Tenerezza, malinconia, umorismo: un difficile equilibrio è questo, fra la severità di un giudizio e il calore di una proposta. Un passo più indietro, Cechov sarebbe ancora un accusatore; un passo più innanzi, già un propagandista.

Luciano Codignola, Il teatro della guerra fredda, Urbino, Argalia.



Anton Cechov e il fratello Nicola in una fotografia del 1881

STAGIONE DEL TEATRO CARIGNANO



Giacomo Leopardi in un ritratto dal vero del 1826

Al Teatro Carignano
dal 3 all'8 novembre 1987
PROCESSO A LEOPARDI

di **Renzo Giovampietro**
da scritti di **Giacomo Leopardi**
regia di **Renzo Giovampietro**
con **Renzo Giovampietro,**
Ennio Balbo, Antonella Fabbrani
Compagnia di prosa Renzo Giovampietro

... dico, che se ne' miei scritti io ricordo alcune verità dure e tristi, o per isfogo dell'animo o per consolarmene col riso, e non per altro; io non lascio tuttavia negli stessi libri di deplorare, sconsigliare e riprendere lo studio di quel misero e freddo vero, la cognizione del quale è fonte o di noncuranza e infingardaggine, o di bassezza d'animo, iniquità e disonestà di azioni, e perversità di costumi: laddove, per lo contrario, lodo ed asalto quelle opinioni, benché false, che generano atti e pensieri nobili, forti, magnanimi, virtuosi ed utili al ben comune e privato; quelle immaginazioni belle e felici, ancorché vane, che danno pregio alla vita; illusioni naturali dell'animo; e infine gli errori antichi, diversi assai dagli errori barbari; i quali, solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia. Ma queste, secondo me, trapassando i termini (come è proprio e inevitabile alle cose umane); non molto dopo sollevati da una barbarie, ci hanno precipitato in un'altra, non minore della prima; quantunque nata dalla ragione e dal sapere e non dall'ignoranza; e però meno efficace e manifesta nel corpo che nello spirito, men gagliarda nelle opere, e per dir così più riposta ed intrinseca.

La delusione storica non è qui meno evidente e decisiva: «i quali, solamente, e non quelli, sarebbero dovuti cadere per opera della civiltà moderna e della filosofia»... «non molto dopo sollevati da una barbarie, ci hanno precipitato in un'altra»...; e il Leopardi può concludere, con scherzevolezza amara che tuttavia ricopre il suo più serio concetto: «Circa la perfezione dell'uomo, io vi giuro, che se fosse già conseguita, avrei scritto almeno un tomo in lode del genere umano».

Dunque vi è almeno un punto, nella storia moderna, in cui si è stati «sollevati dalla barbarie» e questo punto è stato la rivoluzione. In rapporto ad essa nasce il giudizio di Leopardi sulla propria epoca e sui due secoli che l'hanno preceduta. Ora, non è da credere che il giudizio negativo di Leopardi sulla propria epoca nasca tutto d'un

colpo, sia tutto e soltanto un giudizio di risentimento e di avversione, di avversione moralistica. Esso è un giudizio che si è formato travagliatamente, proprio attraverso il tentativo di giustificare questa epoca, di vedere in essa non un fallimento, ma il principio di una vita nuova, lo svolgimento storico della rivoluzione, di trovare in essa il filo della speranza. Di qui anche l'attenta discussione che il Leopardi continuamente fa degli autori contemporanei, e i loro nomi sono significativi, la Stäel, il Lamennais, il Constant, lo Chateaubriand, ecc. Questa discussione andrebbe ricostruita scrupolosamente e merita uno studio a parte. Ora, il tentativo di giustificare la propria epoca è importante e probativo, proprio perché in esso opera già la delusione storica e quindi operano già le caratteristiche categorie leopardiane, natura, ragione, filosofia, illusione, ecc., ed esso, sul piano teorico, diventa un tentativo di superare la rigida contrapposizione e di trovare ulteriori termini di raccordo e di mediazione fra loro.

Cesare Luporini, Leopardi progressivo, Roma, Editori Riuniti, 1980.

Al Teatro Carignano
dal 1 al 6 dicembre 1987

SPETTRI
di **Henrik Ibsen**
regia di **Franco Branciaroli**
con **Franco Branciaroli, Valentina Fortunato**
Edoardo Florio, Orietta Notari, Franco Olivero
Compagnia Teatro de Gli Incamminati

Spettri fu pubblicato nel dicembre 1881 e fu subito scandalo. Il *Morgenbladet*, giornale tanto autorevole quanto conservatore, ma non programmaticamente avverso a Ibsen, definiva l'opera «summu del naturalismo», nella quale tutto «non è soltanto cupo e penoso, ma orribilmente laido». Non è più tenera, del resto, la stampa progressista. *Oplandes Avis*, il giornale sul quale scriveva anche Bjoernson, rifiutò l'ultimo Ibsen; e sul *Dagbladet*, anche più progressista, apparve un attacco violento, in cui si accusava Ibsen (ma l'accusa era comune a tutta la stampa norvegese) di celebrare il libero amore, se non anche l'incesto, sulla famiglia regolare: «Mai qualcuno si è lasciato andare a un attacco tanto brutale e violento contro questa istituzione, sulla quale



Olaf Gulbransson, Caricatura di Ibsen

poggia l'intera società». Rarissimi gli articoli di elogio, anche se fra essi c'erano quelli di Bjoernson che avevano, naturalmente, grande peso.

Il dramma fu quindi giudicato (o indicato come) irrepresentabile: invece il 22 agosto 1883, per volontà ostinata di un attore, August Lindberg, il dramma andò in scena a Helsingborg, una piccola città svedese, nella quale si erano dati appuntamento sia i sostenitori di Ibsen sia i critici messi all'erta dall'avvenimento.

Non fu un successo esaltante: «Gli spettatori erano semplicemente tranquilli, come lo sono le persone educate; qualche volta sorridevano, tendevano l'orecchio alle battute più colorate... Molti applausi quando si è chiuso il sipario, ma non unanimi. Anzi; ad applaudire era certo una minoranza...» Così Vilhelm Höller su *Nutiden*.

Ibsen credette invece nel successo di questo suo dramma, il cui cammino fu indubbiamente fra i più contrastati.

Oggi il titolo ibseniano è, con *Casa di bambola*, il suo più famoso.

Ogni paese del mondo in cui si sia rappresentato ne ha una sua tradizione interpretativa: in Italia, Duse e Zaccaroni hanno determinato letture opposte della storia: dramma della Signora Alving, soprattutto, o di Oswald? Ogni nuova messa in scena pone interrogativi diversi; la complessa struttura del dramma e l'ampiezza della *fabula* (dietro e lontano c'è anche un signor Alving, c'è Oswald a Parigi, ci sono la signora Alving e il pastore Manders... troppe storie convergono in quelle poche ore sul fiordo per non inquietare il percorsore occhiuto di questo tenebroso labirinto...) inducono a riflessioni sempre nuove. Oggi gli elementi scandalosi del dramma sono certo impalliditi: ma resta la possente intelaiatura drammatica con in suo avvincente gioco di incastri e restano i richiami ad una classicità tragica che Ibsen ha recuperato all'età moderna (quanto O'Neill fluttua sulle acque dei fiordi boreali!); resta, sempre vivo, il dramma di una desolazione e di un annientamento che ossessivamente ci pongono domande sul significato del passato e sui segni del destino.

... Ibsen non piange, non s'abbandona, non ama. Egli vorrebbe potersi dare alla vita, la chiama e la desidera ardentemente con il grido perpetuo di tutte le sue sacrificate creature giovani verso il sole, il largo mondo, il mare, la libertà; ma non può amarla, non può lasciarsene compenetrare. Non sono nate nel suo cuore le creature della sua arte, ma nella sua durissima convinzione. Egli non conosce che un'idea centrale, un fondamentale dissidio di verità e di bugia, coraggio e pusillanimità, individuo e società, gioia e dovere gretto, la qual idea condiziona tutto il suo mondo. Ed essa non tollera d'esser invasa dalla doviziosa realtà per impregnarsi d'esperienza, da essersi magari dispersa e smarrita, se inadeguata e insufficiente: ma, se salda e capace, da riconquistarla e tenerla tutta, goethianamente, nel suo pugno e obbligarla a schiarirsi ed eternarsi. Ma sta scoscesa e impenetrabile, paurosa di esser colta alla sprovvista e smantellata. Guardate Brand, guardate Ibsen: quest'uomo che passa per la vita chiuso nel suo segreto, con le mani dietro la schiena e un breve ghigno sulle labbra, con negli occhi un armato terrore. E la sua vita non è vita; e la sua arte non è ricca.

Quando le persone si sono formate intorno all'affermazione o al dubbio teoretico come scandaglio nella realtà, egli non le lascia vivere, ma le riduce tutte secondo il dramma, le scarnifica, le ossifica, finché non ne resta quasi che lo scheletro bianco, impietrito dal dolore. È compatto sì il suo dramma; non c'è sillaba, un movimento senza una, due, tre funzioni; tutto è allacciato, svolto di scena in scena, di dramma in dramma, tutto è motivato, perfetto; ma c'è un odore di morte. — Se ne ascoltiamo bene la prima parola dei personaggi, sappiamo certamente il tono con cui sarà detta l'ultima. Se scrutiamo addentro in un personaggio, comprendiamo subito quali sono gli altri con cui egli ha da trattare. L'un condiziona matematicamente l'altro. Si riducono in fondo a non più d'una dozzina. E i nuovi aggruppamenti, cioè i nuovi drammi, le nuove qualità drammatiche delle persone, corrispondono al nuovo stadio che la centrale verità d'Ibsen ha raggiunto.

Mondo povero, dunque. mondo dedotto e non indotto. Secchezza luterana e non comprensione cattolica.

Scipio Slataper, Ibsen, Firenze, Sansoni, 1944



Al Teatro Carignano
dal 10 al 15 novembre 1987
Ernesto Calindri, Olga Villi
LE DONNE SACCENTI
di Molière
regia di **Lamberto Puggelli**
con **Miriam Crotti e Gianni Musy**
Produzione **Claudio Scaffidi**

Le donne saccenti andò in scena nel 1672, penultima opera di Molière, lungamente preparata a quanto sappiamo. L'esito, ci dicono le cronache contemporanee, non fu troppo felice; in realtà, i registri della compagnia riportano le cifre degli incassi più che soddisfacenti.

Il giudizio su questa commedia, per altro, è vario: non a tutti essa appare l'opera che Molière sembra suggerire che sia.

Eugène Rambert: «Un modello eccellente di commedia davvero francese! Mai Molière ha mostrato più sottigliezza! Grazia... spirito... leggerezza!». Pierre Brisson: «Falsa grande commedia. Tela accademica». Daniel Mornet: «Azione svelta... Ad ogni momento, un tratto felicemente comico». René Benjamin: «Noiosa».

La commedia è tra le più geometriche di Molière, forse quella in cui l'astratto gioco dei rimandi e delle risposn-
denze tocca il vertice. Un critico ha paragonato l'intreccio comico delle *Donne saccenti* a un sagace piano strategico. Gruppi e personaggi isolati, infatti, si fronteggiano e si attaccano: i pedanti: le donne saccenti/Trissottino; un borghese coi piedi sulla terra che fa parte a sé: Chrysale; i borghesi affezionati al loro modo di vivere, in due sottogruppi: i sentimentali, cioè Henriette/Clitandre e i «sociali», cioè Ariste/Martine. Diversamente componibili e diversamente scomponibili, all'interno di un'azione che — occorre dirlo — non è delle più agili che Molière abbia escogitato. Non è nell'intrigo che consiste l'interesse di questa commedia. È nel suo spirito polemico, che, anche se non raggiunge le punte di *Tartuffe* o del *Misanthrope* è qui maligno e beffardo. Che Filaminta cacci Martina di casa per un errore di grammatica non è solamente, come un critico ha detto, *une drôlerie universitaire*. È l'indicazione, questa sommamente molieriana, di quegli estremi grotteschi e perversi ai quali può condurre l'eccessivo culto di una Scienza. Il tema, per altro, è diluito nella commedia, che non possiede l'aggressività di altre; è tra le più radicate, invece, nel gusto e nella cultura del tempo di Molière, che aveva grande interesse per certe *querelles* che oggi ci appaiono alquanto scolorite. Era epoca di Accademie, di conferenze, di giornali «colti»; laboratori di fisica ovunque; biblioteche. Un'epoca, in certo senso, esemplare — e le donne incominciarono a pensare di poter valere, intellettualmente, come gli uomini. Mademoiselle de Scudéry impreccò contro quelli che volevano che le donne fossero venute al mondo solo per «dormire, essere grasse, essere belle e non dire che sciocchezze». La commedia di Molière va subito oltre questa

ambizione femminile, che egli è ben lontano dal riprovare.

Semplicemente, vedendo i guasti di una male appresa sapienza, ironizza subito, corregge il disegno, intende mostrare i possibili eccessi. Discrezione, questo è il motto che Molière assume dalla civiltà del suo tempo. Ne viene la regola inderogabile per la donna di mondo che ha scelto di istruirsi per contare: «ignorer le choses qu'elle sait».

Al Teatro Carignano
dal 22 dicembre al 3 gennaio 1988

LA NONNA
di **Roberto Cossa**
regia di **Attilio Corsini**
Compagnia Attori e Tecnici

Matriarcato *nouvelle cuisine* quello che propone Roberto Cossa in questa farsa sospesa fra il nero gotico e il carminio rabelaisiano: una commedia di strepitoso, funereo vitalismo, una metafora paradossale e spietata di tante possibili tirannidi, condita con sughi alla Lovecraft e screziata di spezie transilvaniche...

La nonna della commedia di Cossa (la parola commedia è d'obbligo, atteso il «genere» cui il lavoro appartiene, ma non c'è sempre e soltanto da ridere...) è l'orco della favola, non ci sono dubbi: un orco minacciosamente normale, dotato di appetiti naturali, desideroso di qualcosa di legittimo: mangiare. Ma quanto? Ma come? La commedia di Roberto Cossa sviluppa, attraverso una situazione di quieta improbabilità un discorso allarmante e catastrofico sui pericoli dell'organizzazione civile e politica. Che nella commedia di Cossa sia da vedere una rappresentazione di regimi tirannici, o almeno brutalmente autoritari, come son quelli dell'America nella quale egli vive e opera, non vi sono dubbi: ma il discorso politico dello scrittore è accuratamente nascosto, sottende la storia e la attraversa come un'anima metallica e vibrante che rende tanto più laceranti i colpi che vibra.

Una comicità nera, si è detto. *La nonna* si inserisce legittimamente nel numero di quelle commedie così tipiche della nostra epoca, nelle quali il riso nasce, quasi primordialmente, dal fatto che ci si trova davanti a una situazione tragica e la liberazione dello spettatore coincide, aristotelicamente, con una catastrofe sulla scena.

Erede di tanto teatro dell'assurdo anche lui, Cossa ha imparato la lezione straordinaria di quegli autori che hanno indicato nell'enormità delle situazioni teatrali il vero rispecchiamento della normalità del *reale*: Ionesco in testa, e poi Vian, e lo straordinario Orton... Tutti antenati (anche se Ionesco è più vivo che mai) di un teatro che non cessa per questo di essere personalissimo, e che trae la conferma della validità e giustezza di uno stile da una situazione storica assolutamente particolare.

Il Patalogo Annuario dello spettacolo

Dal 1979 il volume di consultazione e di lettura indispensabile per l'appassionato di cinema, televisione, media: un manuale per entrare nel mondo dello spettacolo, un cult per il collezionista.

In uscita i due volumi del 1987:

Teatro
Cinema + Tv + Video

Conversazione
con **Hubert Fichte**
di **Jean Genet**

Dialoghi sul cinematografo
di **Jean Cocteau**

Le mie regie (1)
di **Konstantin Stanislavskij**
(Tre sorelle, Il giardino dei ciliegi)
a cura di **Fausto Malcovati**
con testo di **Čechov**
a fronte

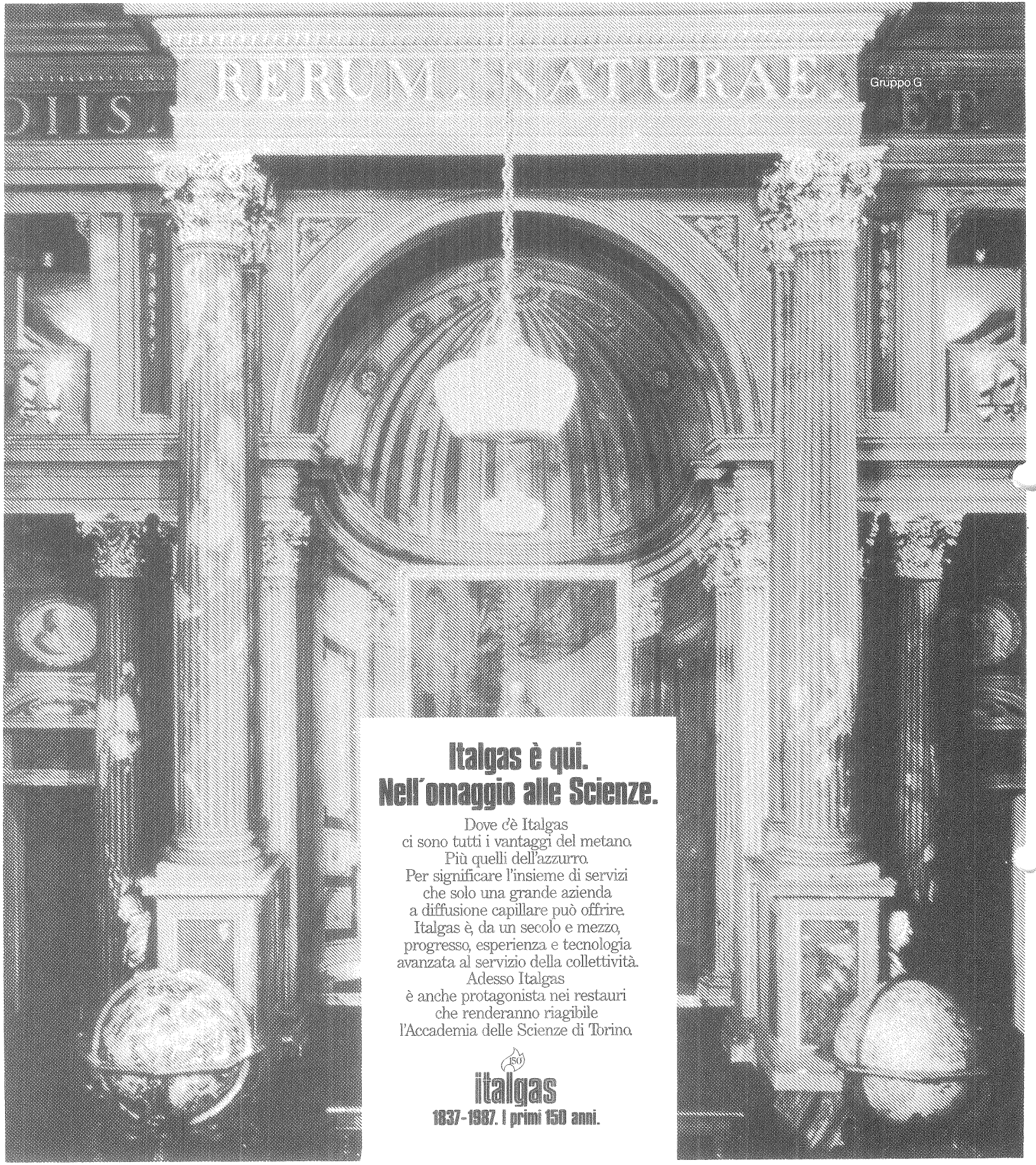
Fanny e Alexander
di **Ingmar Bergman**

Commedie
di **Franco Brusati**

Scene madri
di **Bernardo Bertolucci**
di **Enzo Ungari**
Nuova edizione con sezione illustratissima su
L'ultimo imperatore

Aldilà del disgelo
Cinema Sovietico
degli anni Sessanta
a cura
di **Giovanni Buttafava**

ubulibri



Gruppo G

**Italgas è qui.
Nell'omaggio alle Scienze.**

Dove c'è Italgas
ci sono tutti i vantaggi del metano.
Più quelli dell'azzurro.
Per significare l'insieme di servizi
che solo una grande azienda
a diffusione capillare può offrire.
Italgas è, da un secolo e mezzo,
progresso, esperienza e tecnologia
avanzata al servizio della collettività.
Adesso Italgas
è anche protagonista nei restauri
che renderanno riagibile
l'Accademia delle Scienze di Torino.


italgas
1837-1987. I primi 150 anni.

SERVIZIO STAMPA

Al Teatro Alfieri, dal 3 al 15 novembre 1987 per la stagione in abbonamento del Teatro Stabile di Torino

Pietro Mezzasoma

presenta

VALERIA MORICONI

in

FILUMENA MARTURANO

di Eduardo De Filippo

con

MASSIMO DE FRANCOVICH

e

LINDA MORETTI

DARIO CANTARELLI

regia

EGISTO MARCUCCI

scene e costumi

UBERTO BERTACCA

musiche

BRUNO COLI

Personaggi e interpreti: Filumena Marturano, VALERIA MORICONI; Domenico Soriano, MASSIMO DE FRANCOVICH; Rosalia Solimene, LINDA MORETTI; Alfredo Amoroso, DARIO CANTARELLI; Diana, MARIANGELA D'ABBRACCIO; Lucia, MARIOLETTA BIDERI; Umberto, GIANCARLO COSENTINO; Riccardo, MASSIMO ABBATE; Michele, PATRIZIO RISPO; Avvocato Nocella, LUCIANO D'AMICO; Facchino, LUCIO SASSO.

"L'idea di FILUMENA MARTURANO mi nacque alla lettura di una notizia: una donna, a Napoli, che conviveva con un uomo senz'esserne la moglie, era riuscita a farsi sposare soltanto fingendosi moribonda. Questo era il fattarello piccante, ma minuscolo: da esso trassi la vicenda ben più vasta e patetica di Filumena, la più cara delle mie creature..."

La dichiarazione è di Eduardo, ed è dal 1956: da dieci anni ininterrotte riprese segnano il trionfale cammino di questo testo teatrale ormai consacrato nel novero dei celeberrimi del nostro tempo, un successo internazionale se FILUMENA MARTURANO è stata rappresentata un po' dovunque, dalla Francia all'Inghilterra (Laurence Olivier è stato Domenico Soriano, il che sta a significare che non solamente il grande personaggio di Filumena è occasione per grandi interpreti), dalla Russia all'Eritrea... E non si indicano le rappresentazioni in Italia, il film che ne trasse lo stesso Eduardo (testimonianza insostituibile di Titina) e le riprese televisive. FILUMENA MARTURANO è un personaggio emblematico nel teatro contemporaneo, altra grande "madre" accanto a quelle di Brecht e a quelle di Pirandello.

La commedia non sembra aver perso, negli anni, la sua efficacia teatrale; ci si può chiedere se il tempo non ne abbia in parte fatto precipitare gli umori poetici e l'abbia un poco ridotta sotto il profilo dell'invenzione. La commedia è costruita con grande perizia, a tratti perfino eccessiva: gli "effetti" non solo non sono scansati, ma anzi sono sottolineati con gusto, assaporati con piacere (si badi all'incontro, nel primo

atto, fra Filumena e Diana); il chiaroscuro sentimentale, l'accostamento degli effetti forti e della sfumatura patetica, è forse un poco marcato rispetto al gusto di oggi (ma mentre scriviamo, non siamo sicuri che il gusto d'oggi non stia tornando al gusto degli anni Quaranta...) Ma il dialogo conserva una vividezza intatta nel tempo; i personaggi si campiscono con una precisione così calibrata da essere più stilizzazione che ricerca di realismo; e anche se il drammaturgo a volte cede alla facilità teatrale (la rissa tra i fratelli che non si conoscono) il controllo sulla materia drammatica è sempre vigile e fermo. Certo vi sono le grandi petizioni patetiche di Filumena che creano zone sentimentali rischiose nelle quali si avverte il compiacimento del teatro "popolare" e insieme la sicurezza di chi è il riconosciuto erede di una tradizione teatrale in cui la rappresentazione dei sentimenti potenti ed elementari era uno dei cardini; ma poi la sagacia dello scrittore evita con meticolosità i pericoli dei facili abbandoni al lacrimoso o smussa con accortezza le punte più oratorie della storia (si badi alla sapienza della chiusa in minore, sulla battuta pacata e malinconica di Domenico Soriano, riassuntiva, come sulle labbra di un coro, della vicenda di Filumena).

Renato Simoni chiudeva con queste parole, che ci piace riportare, la sua recensione dopo la rappresentazione milanese del 15 aprile 1947". Ancora una volta in questa commedia c'è di più del vero; non è falsità; è superamento; e in questo superamento c'è pianto e sorriso, bisogno di perdonare per essere perdonati, espiazione del vizio e dell'egoismo; e nell'amore ansioso per il figlio non identificato, tenera pietà per tutti gli innocenti che sono nati male; e la maternità con indomita costanza protegge tutti i suoi nati. La commedia, che pareva d'odio, si redime e si consola per un gesto di solidarietà che poteva diventare ridicolo, se Eduardo De Filippo non fosse un poeta...".

SERVIZIO STAMPA

Martedì 3 novembre, alle ore 21, si apre la stagione del Teatro Carignano con

PROCESSO A LEOPARDI

di Renzo Giovampietro

azione scenica da scritti di

Giacomo Leopardi

e da documenti del suo tempo

RENZO GIOVAMPIETRO

ENNIO BALBO

RAFFAELE GIANGRANDE

ANTONELLA FABBRANI

PAOLO LANZA

M. NOVELLA MOSCI

regia

RENZO GIOVAMPIETRO

scene e costumi

LELE LUZZATI

musiche

GIOACCHINO ROSSINI

COMPAGNIA DI PROSA RENZO GIOVAMPIETRO

Personaggi e interpreti: Sua Santità, Eminenza, RENZO GIOVAMPIETRO; Arciduca, S.E. Il Mondo, Ruysch, ENNIO BALBO; Giacomo Leopardi, PAOLO LANZA; Pasquale, Tommaseo, RAFFAELE GIANGRANDE; Paolina Ranieri, una mummia, ANTONELLA FABBRANI; La madre, una suora, una mummia, NOVELLA MOSCI; Monsignore, Inquisitore, LUCIANO COZZI; Gennariello, una mummia, GIANNI de FEO; Barone, DANIEL BOSCH.

Un Leopardi certamente spiazzante quello che giunge alle ribalte italiane grazie a quel sagace esploratore di testi e frugatore di pagine antiche che è Renzo Giovampietro.

Anni fa IL GALANTUOMO E IL MONDO aveva già proposto Leopardi come "autore" per il teatro; quest'anno il grande poeta di Recanati ritorna in una versione nuova, ricca di apporti eccezionali d'archivio e in una prospettiva storica che non mancherà di appassionare lo spettatore, protagonista di una storia travagliata e intensa, testimone grandissimo di una cultura della quale fu insieme protagonista pressoché assoluto e vittima privilegiata. In questo PROCESSO A LEOPARDI il poeta si accampa come l'intellettuale che vide prima di ogni altro al suo tempo le debolezze e la fragilità dell'ottimismo ad oltranza che ispirava tanta cultura dei suoi anni; che ebbe contro uomini come Mazzini e Tommaseo (quest'ultimo, suo grandissimo nemico personale...) i quali non sembravano ammettere la presenza di un intelletto così preveggenze e caustico e una cultura così intimamente capace di scoprire le contraddizioni del presente.

Leopardi che si oppone, nella sua tormentata quiete di uomo di cultura agli eccessi dell'ottimismo del suo tempo, è il protagonista di questo spettacolo certamente inconsueto, che si allinea all'Apuleio, al Cicerone, al Platone di uno degli attori più civilmente impegnati del nostro tempo e del nostro teatro.

SERVIZIO STAMPA

FOGLIO SETTIMANALE DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITÀ DEL
TEATRO STABILE DI TORINO

Da lunedì 2 a domenica 8 novembre 1987

Martedì 3 novembre 1987, alle ore 21, si apre la stagione del Teatro Carignano con lo spettacolo PROCESSO A LEOPARDI di Renzo Giovampietro, azione scenica da scritti di Giacomo Leopardi e da documenti del suo tempo. Con Renzo Giovampietro, Ennio Balbo, Raffaele Giangrande, Antonella Fabbriani, Paolo Lanza, Novella Mosci.

Regia di Renzo Giovampietro, scene e costumi di Lele Luzzati, musiche di Gioacchino Rossini. Lo spettacolo, prodotto dalla Compagnia di Prosa Renzo Giovampietro, terminerà le sue repliche a Torino l'8 novembre.

Calendario delle recite

Da martedì 3 a sabato 7 novembre, ore 21
Domenica 8 novembre, ore 15,30. ULTIMA RECITA.

POLTRONA L. 24.000
PALCO L. 42.000 + L. 9.000 INGRESSO PALCO
NUMERATO PRIMA GALLERIA L. 15.000

Sono previste due scolastiche, mercoledì 4 e venerdì 6 novembre, ore 15

Al Teatro Alfieri martedì 3 novembre, alle ore 20,30, Pietro Mezzasoma, presenta Valeria Moriconi in FILUMENA MARTURANO di Eduardo De Filippo, con Massimo De Francovich e Linda Moretti, Dario Cantarelli. Regia di Egisto Marcucci, scene e costumi di Uberto Bertacca, musiche di Bruno Coli.

Lo spettacolo fa parte del cartellone in abbonamento del T.S.T. e terminerà le sue repliche a Torino domenica 15 novembre.

Calendario delle recite

da martedì 3 a sabato 7 novembre, ore 20,30
Domenica 8 novembre, ore 15,30 e ore 20, 30
Lunedì 9 novembre, RIPOSO.

Da martedì 10 a sabato 14 novembre, ore 20,30
Domenica 15 novembre, ore 15,30 e ore 20,30, ULTIME DUE RECITE.
POSTO UNICO L. 24.000

PRENOTAZIONI

Domenica 8 novembre, presso la biglietteria del T.S.T., Via Roma 49 Tel. 544562/5576246 iniziano le prenotazioni per LE DONNE SACCENTI di Molière, con Ernesto Calindri, Olga Villi, Miriam Crotti e Gianni Musy. Traduzione di Luigi Lunari. Regia di Lamberto Puggelli. Produzione Claudio Scaffidi. Lo spettacolo fa parte della stagione del Teatro Carignano e va in scena martedì 10 novembre, ore 21.

GLI SPETTACOLI DEL T.S.T. IN TOURNEE

Da martedì 3 novembre, IL MATRIMONIO DI FIGARO, di P.A.C. De Beaumarchais, regia di Giancarlo Cobelli, verrà presentato al Politeama Rossetti di Trieste.

Calendario delle recite

da martedì 3 a sabato 7 novembre, ore 20,30

domenica 8 novembre, ore 16,00

lunedì 9 novembre, RIPOSO

da martedì 10 a sabato 14 novembre, ore 20,30

domenica 15 novembre, ore 16, ULTIMA RECITA

(sono previste due scolastiche mercoledì 4 e sabato 14 novembre ore 16).

LE ATTIVITA' DELL'UFFICIO TERRITORIO DEL T.S.T.

GLI SPETTACOLI IN REGIONE/PIEMONTE A TEATRO/CIRCUITO TEATRALE REGIONALE, promosso dalla Regione Piemonte e organizzato dall'Ufficio Territorio del Teatro Stabile di Torino, comprende le "Stagioni in Abbonamento" nei comuni della Regione Piemontese.

La programmazione degli spettacoli di questa settimana (2/8 novembre) da mercoledì 4 a domenica 8 novembre, ore 21 al Teatro Faraggiana

di NOVARA

LA STRANA COPPIA

di Neil Simon

regia di Franca Valeri

con Monica Vitti, Rossella Falk

TEATRO CARCANO

Voltata al femminile, LA STRANA COPPIA ripresenta in un viraggio ammiccante e sapido le stesse situazioni e gli stessi conflitti di quella al maschile. Ovviamente, con le complicazioni di differenti psicologie e di mentalità, più che opposte od opponibili, incompatibili per analogia di segno.

La commedia è troppo nota perchè se ne debba dire a lungo: cinema e teatro l'hanno resa uno dei testi più popolari del nostro tempo e i suoi personaggi sono diventati troppo noti perchè abbiano bisogno di ulteriori illustrazioni.

LA STRANA COPPIA appartiene a quel genere di teatro che si propone esclusivamente di divertire, ma lo fa con precisione infallibile: perchè nasce da autentica capacità di osservare e di valutare il reale e da un'acuta, anche se apparentemente disinvoltata conoscenza del comportamento (e del cuore) umano.

LE ATTIVITA' DEL SETTORE RAGAZZI & GIOVANI DEL T.S.T.

Da martedì 3 novembre, presso il Salone del Settore, in Corso Moncalieri 18 viene ripreso lo spettacolo LE SEDIE di E. Ionesco con Silvana Lombardo, Aldo Turco, Carlo Puzo. Regia di Franco Pasatore. Scene e costumi di Carmelo Giammello. Musiche di Marco Revera.

Calendario delle recite

da martedì 3 a venerdì 6 novembre, ore 10

da lunedì 9 a sabato 14 novembre, ore 10

da lunedì 16 a venerdì 20 novembre, ore 10

SERVIZIO STAMPA

Martedì 3 novembre, alle ore 10, presso il Salone del Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile di Torino, in corso Moncalieri 18, verrà ripreso lo spettacolo

LE SEDIE

di Eugène Ionesco

con

SILVANA LOMBARDO

ALDO TURCO

CARLO PUZO

regia

FRANCO PASSATORE

scene e costumi

CARMELO GIAMMELLO

musiche

MARCO REVERA

Prodotto dal Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile di Torino.

Lo spettacolo che ha debuttato a Torino con notevole successo, la scorsa stagione, terminerà le sue repliche a Torino venerdì 20 novembre; inizierà quindi una tournée nelle maggiori città italiane, tra cui Roma e Milano.

Due simpatici vecchietti sono indaffarati ad aspettare e ad accogliere una folla di invitati ai quali dovrà essere lasciato un importante messaggio. Tra gli ospiti (in realtà inesistenti, ma impersonati da giocattoli pescati in un vecchio baule) sfilano amici, conoscenti e autorità (persino l'"imperatore") che hanno popolato l'esistenza dei due coniugi.

Come bambini alle prese con i riti del gioco drammatico, i due che hanno perso completamente i legami con il mondo reale, sopravvivono beatamente memorizzando la propria vita attraverso l'uso teatrale dei giocattoli della loro infanzia.

Assistiamo, quindi, ad una rappresentazione fatta di campanelli d'ingresso che suonano, calca, saluti, sedie che invadono il palcoscenico, giocattoli pescati in un vecchio baule perchè tutti possano entrare, prendere posto, ascoltare il "messaggio". E così, felici di sapersi ascoltati, il Vecchio e la Vecchia, presentano l'Oratore, al quale hanno delegato il compito di trasmettere il messaggio, si allontanano.

Tuttavia, inutili risulteranno i tentativi del nuovo venuto, in quanto il suo linguaggio di modernissimo robot supercomputerizzato risulterà del tutto incomprensibile al mondo dei vecchi giocattoli accatastati sulla montagna di sedie.

Lo spettacolo è agito al centro della sala e il pubblico, seduto su gradinate collocate intorno alla scena assume il duplice ruolo di "complice" e di attento testimone dell'evento teatrale.