

SERVIZIO STAMPA

FOGLIO SETTIMANALE DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITÀ DEL  
TEATRO STABILE DI TORINO

Da lunedì 8 a domenica 14 febbraio

Al Teatro Carignano mercoledì 10 febbraio, ore 20,30, prima dello spettacolo SIX HEURES AU PLUS TARD (COLPO GROSSO) di Marc Perrier, con Walter Chiari, Ruggero Cara. Regia di Franco Gervasio. Scene di Carlo Giuliano, costumi di Patrizia Gilli, musiche di Fiorenzo Gianani.

Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Stabile di Torino, fa parte della stagione in abbonamento del T.S.T. e resterà in scena a Torino fino al 21 febbraio.

Calendario delle recite

(martedì 9 febbraio, serata organizzata dal T.S.T. in collaborazione con il Lions Club Torino Valentino Futura, a favore dell'Associazione Amici degli Handicappati)

mercoledì 10 febbraio, ore 20,30 PRIMA

giovedì 11 febbraio, ore 20,30

venerdì 12 febbraio, ore 20,30 SERATA RISERVATA ALLA CRITICA

sabato 13 febbraio, ore 20,30

domenica 14 febbraio, ore 15,30

lunedì 15 febbraio RIPOSO

da martedì 16 a sabato 20 febbraio, ore 20,30

domenica 21 febbraio, ore 15,30 ULTIMA RECITA

POSTO UNICO L. 21.000

Al Teatro Nuovo venerdì 12 febbraio, ore 20,30 il Teatro di Roma diretto da Maurizio Scaparro presenta Marcello Mastroianni in PIANOLA MECCANICA di Alexandr Adabascian e Nikita Michalkov da Anton Cechov. Regia di Nikita Michalkov. Scene di Yuri Kuper, costumi di Carlo Diappi, musiche originali di Eduard Artiemiev.

Lo spettacolo fa parte del cartellone in abbonamento del T.S.T. e resterà in scena a Torino fino a domenica 21 febbraio.

LA PRIMA RECITA DELLO SPETTACOLO, PRECEDENTEMENTE ANNUNCIATA PER GIOVEDÌ 11 FEBBRAIO, SU RICHIESTA DEL TEATRO DI ROMA È STATA ANNULLATA, PER MOTIVI TECNICI, VERRÀ COMUNQUE RECUPERATA LUNEDÌ 15 FEBBRAIO, DATA PER CUI SARANNO VALIDI I BIGLIETTI DELL'11.

Calendario delle recite

venerdì 12 e sabato 13 febbraio, ore 20,30

domenica 14 febbraio, ore 15,30

lunedì 15 febbraio, ore 20,30 (in sostituzione di giovedì 11 febbraio)

da martedì 16 a sabato 20 febbraio, ore 20,30

domenica 21 febbraio, ore 15,30 ULTIMA RECITA

POSTO UNICO L. 21.000

Al Teatro Alfieri, ultima settimana di repliche di FIORE DI CACTUS di Barillet e Grédy con Ivana Monti, Andrea Giordana, Mariangela D'Abbraccio. Regia di Giorgio Albertazzi, scene di Stefano Pace, costumi di Mariolina Bono, musiche di Bruno Coli. Lo spettacolo fa parte del cartellone in abbonamento del Teatro Stabile di Torino e terminerà le sue repliche domenica 14 febbraio.

Calendario delle recite

lunedì 8 febbraio RIPOSO

da martedì 9 a sabato 13 febbraio, ore 20,30

domenica 14 febbraio, ore 15,30 ULTIMA RECITA

POSTO UNICO L. 24.000

L'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 dall'8 al 14 febbraio è la seguente:

lunedì 8 e martedì 9 febbraio, ore 21 al Teatro Uno di DOMODOSSOLA

PARLAMI D'AMORE MARIU'

di Gaber-Luporini

regia di Giorgio Gaber

con Giorgio Gaber

GO.IGEST.

giovedì 11 febbraio, ore 21 al Teatro Sociale di NIZZA MONFERRATO

LE DONNE SACCENTI

di Molière

regia di Lamberto Puggelli

con Ernesto Calindri, Olga Villi,

Miriam Crotti, Gianni Musy

PRODUZIONE CLAUDIO SCAFFIDI

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

Presso il Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile (C.so Moncalieri 18) prosegue l'attività del LABORATORIO DI FORMAZIONE TEATRALE diretto da Franco Passatore, rivolto a 21 ragazzi della scuola media inferiore.

Il laboratorio gestito dal Settore, per conto dell'Assessorato all'Istruzione del Comune di Torino si svolge nei giorni lunedì e giovedì dalle 17 alle 20.

\*\*\*\*\*

SERVIZIO STAMPA

Al Teatro Nuovo, venerdì 12 febbraio, ore 20,30 il Teatro di Roma diretto da Maurizio Scaparro presenta Marcello Mastroianni in PIANOLA MECCANICA di Alexandr Adabascian e Nikita Michalkov da Anton Cechov. Regia di Nikita Michalkov. Scene di Yuri Kuper, costumi di Carlo Diappi, musiche originali di Eduard Artiemiev. Lo spettacolo che fa parte del cartellone in abbonamento del Teatro Stabile di Torino, resterà in scena fino a domenica 21 febbraio. (LA PRIMA RECITA DELLO SPETTACOLO, PRECEDENTEMENTE ANNUNCIATA PER GIOVEDÌ 11 FEBBRAIO, SU RICHIESTA DEL TEATRO DI ROMA È STATA ANNULLATA PER MOTIVI TECNICI, VERRÀ COMUNQUE RECUPERATA LUNEDÌ 15 FEBBRAIO, DATA PER CUI SARANNO VALIDI I BIGLIETTI DELL'11).

Il dramma si svolge in parte nella tenuta dei Vojnicevy, in parte in case di vicini.

Anna Petrovna Vojniceva giovane vedova di un generale, vive col figliastro Sergéj Pàvlovič che s'è sposato da poco con Sof'ja Egòrovna. Nel primo atto si assiste a un ricevimento al quale intervengono molti vicini, tra i quali il maestro del paese Michail Vasil'evič Platonov, un intellettuale fallito nelle sue aspirazioni, marito della figlia di un colonnello a riposo, Ivàn Ivànovič Trileckij, padre anche del giovane medico Nikolàj Ivànovič. Di Platonov è innamorata Anna Petrovna Vojniceva ma senza grande successo. Platonov in passato ha amato ed è stato amato dall'attuale moglie di Sergéj Voinicev, Sof'ja Egòrovna, e l'incontro dei due, lasciatisi da tempo, è il momento centrale del primo atto in mezzo a molti altri intrighi, dai quali si viene a sapere anche delle precarie condizioni finanziarie dei proprietari della tenuta ormai in vendita. Negli atti seguenti la situazione si complica con le schermaglie tra i due vecchi amanti, fino a che Sof'ja Egòrovna decide di fuggire con Platonov, il quale tuttavia, mentre sembra veramente pronto a ricominciare la vita con lei, è poi preso da scrupoli e rimorsi, mantenuti vivi più o meno direttamente da Anna Petrovna, la quale, pure avendo possibilità di sposarsi con uno dei suoi creditori, salvando così la proprietà, non vorrebbe perdere l'uomo di cui è innamorata. A ciò si aggiungano l'elemento pseudo-romantico di uno zingaro ladro di cavalli che, innamorato di Anna Petrovna, è in procinto di uccidere Platonov per eliminare il rivale, e l'elemento melodrammatico del tentativo della moglie di Platonov di uccidersi gettandosi sotto un treno. Tutti gli avvenimenti sembrano mirare a mettere in evidenza la debolezza e inconsistenza del carattere di Platonov e nello stesso tempo lo strano fascino che egli esercita sulle donne, le quali, una all'oscuro dell'altra, si innamorano di lui, compresa una giovinetta che egli ha stupidamente offeso.

Il dramma trova la sua soluzione nel colpo di pistola con cui Sof'ja Egòrovna uccide Platonov, dopo che questi, visto che tutto crolla intorno a lui ha fatto un inutile tentativo per trovare il coraggio di uccidersi.

Torino, 4 febbraio 1988  
Prot. n° 64/US/87-88

SERVIZIO STAMPA

A V V I S O   I M P O R T A N T E

PER ESPRESSA RICHIESTA DEL TEATRO DI ROMA IN CONSIDERAZIONE DI IMMODIFICABILI NECESSITA' DI MONTAGGIO DELLE SCENE, LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELLO SPETTACOLO "PIANOLA MECCANICA" ANNUNCIATA PER GIOVEDI' 11 FEBBRAIO, AVRA' INVECE LUOGO VENERDI' 12 FEBBRAIO 1988.

LA RECITA DELL'11 SARA' TUTTAVIA RECUPERATA LUNEDI' 15 FEBBRAIO; LE PRENOTAZIONI EFFETTUATE PER LA RAPPRESENTAZIONE DELL'11 SARANNO RITENUTE QUINDI VALEVOLI PER LA SOLA DATA DEL 15, ESSENDO LO SPETTACOLO COMPLETAMENTE ESAURITO NELLE ALTRE DATE.

L'UFFICIO STAMPA

\*\*\*\*\*



Torino, 4 febbraio 1988  
Prot. n° 65/US/87-88

SERVIZIO STAMPA

Mercoledì 10 febbraio, alle ore 20,30, al Teatro Carignano, il Teatro  
Stabile di Torino presenta

WALTER CHIARI

in

SIX HEURES AU PLUS TARD  
(COLPO GROSSO)

di Marc Perrier

con

RUGGERO CARA

regia di

FRANCO GERVASIO

Scena di Carlo Giuliano, costumi di Patrizia Gilli, musiche di Fiorenzo Gianani, sound design di John Millison.

Lo spettacolo dopo aver debuttato al Teatro Toselli di Cuneo in anteprima nazionale venerdì 5 febbraio, proseguirà le sue repliche a Torino sino a domenica 21 febbraio, successivamente inizierà una tournée nelle maggiori città italiane.

Martedì 9 febbraio, alle ore 21 è prevista una recita organizzata dal Teatro Stabile in collaborazione con il Lions Club Torino Valentino Futura, a favore dell'Associazione Amici degli Handicappati.

\*\*\*\*\*

SERVIZIO STAMPA

IL TEATRO STABILE DI TORINO

presenta

WALTER CHIARI

in

SIX HEURES AU PLUS TARD (COLPO GROSSO)

di Marc Perrier

con RUGGERO CARA

regia di FRANCO GERVASIO

scene di CARLO GIULIANO

costumi di PATRIZIA GILLI

musiche di FIORENZO GIANANI

La storia è di quelle che non debbono essere raccontate nei dettagli e di cui si è in obbligo di tacere la conclusione che è un bravo e bel colpo di teatro come usavano un tempo e che riassume, brillantemente, con spirito e perizia, il senso della pièce...

Nella quale, peraltro, crediamo sarebbe improprio cercare solamente una (allettante) occasione di riso e badare esclusivamente a contare la serie gustosa delle portate in cui abbondano le prelibatezze della grande cucina boulevardière. Questa Six heures au plus tard, opera di un autore biograficamente anomalo e un poco selvaggio dimostra invece una conoscenza acuta di tanta drammaturgia moderna e uno spirito elegantemente rapace nell'appropriarsi di molte delle sue risorse.

C'è, tanto per cominciare, una situazione tra le più tipiche e canoniche di tanto teatro d'oggi: due persone si incontrano, per caso, in un luogo chiuso e danno origine ad uno scontro che si rivelerà essere, a mano a mano che il tempo passa, la manifestazione di un desiderio: scoprirsi l'uno all'altro e capirsi vicendevolmente.

La commedia è tutta in questo itinerario, camuffato ma non abbastanza: fin dal primo incontro lo spettatore capisce che fra i due si è stabilito un rapporto che ha nel conflitto lo strumento maieutico per eccellenza. E' proprio attraverso le reticenze, le negazioni, le false ammissioni, le confessioni estorte con l'inganno, le minacce destinate a rivelarsi giochi senza pericolo alcuno che Gus e Marc finiscono per capirsi a fondo nel breve arco di alcune ore.

Anche questo è situazione tipica di tanto teatro moderno: l'uomo carico di esperienza e di delusioni (il passato) che si incontra con l'uomo più giovane che porta in sé una carica più o meno grande di violenza e che rappresenta tutto ciò che di temibile (di più o meno temibile) contiene il presente.

Anche l'incidente iniziale (che sapremo presto essere uno dei molti aspetti che assume il destino infelice di Gus) è motivo tipico di tanto teatro del nostro tempo: l'irruzione del caso che finisce per dimostrarsi una sorta di calcolato errore della Storia...

Six heures au plus tard nasconde probabilmente molte più cose di quante la sua superficie accidentata e cangiante non lasci trapelare. Se si ascolta attentamente il fluire dei discorsi si avvertirà facilmente come passi in essi una corrente sotterranea di richiami e rimandi continui al tipico dialogare pinteriano e persino beckettiano, sia pure deformato da una precisa volontà di tradurre quel quotidiano metaferico e "alto" in un più sommo strumento di confidenza, in un più umano mezzo di approccio tra uomini che nutrono dei sentimenti "veri".

Anche l'ambiente in cui la storia si sviluppa rimanda con precisione a tanto bric à brac più o meno simbolico al quale ci ha abituati la drammaturgia di molti contemporanei: la mescolanza irrazionale degli stili e degli oggetti, così incompatibili fra di loro da risultare, ognuno per sé, perentoriamente significante, è l'evidente proiezione materializzata di un disordine interno che è principalmente segno di una incapacità pressoché totale a liberarsi delle memorie del passato e a distinguere fra quel che vale nel presente.

Certo altre cose ancora si potrebbero aggiungere a questa nota di presentazione: ma è bene lasciare allo spettatore il piacere di scoprire da solo significati e simboli oltre a quello, tutto teatrale, di partecipare ad un gioco pieno di sorprese all'interno di un catturante labirinto.

\*\*\*\*\*

**LIONS**



**CLUB**

TORINO VALENTINO FUTURA

IL LIONS CLUB  
TORINO VALENTINO FUTURA

INVITA

ALL'ANTEPRIMA DELLO SPETTACOLO  
DEL TEATRO STABILE DI TORINO

SIX HEURES AU PLUS TARD  
(COLPO GROSSO)

A favore dell'Associazione Amici degli Handicappati

TEATRO CARIGNANO  
MARTEDI' 9 Febbraio 1988 - ore 21

Nell'intervallo

un brindisi con



cioccolatini di



omaggio



Posto unico L. 40.000



CITTÀ DI TORINO - ASSESSORATO PER LA CULTURA  
PROVINCIA DI TORINO - REGIONE PIEMONTE



IL TEATRO STABILE DI TORINO

presenta

WALTER CHIARI

in

SIX HEURES AU PLUS TARD  
(COLPO GROSSO)

*di Marc Perrier*

con RUGGERO CARA

regia di FRANCO GERVASIO

scene di CARLO GIULIANO

costumi di PATRIZIA GILLI

musiche di FIORENZO GIANANI

LIONS



CLUB

TORINO VALENTINO FUTURA

IL TEATRO STABILE DI TORINO

presenta

l'anteprima di

SIX HEURES AU PLUS TARD

(COLPO GROSSO)

*di Marc Perrier*



con WALTER CHIARI

e RUGGERO CARA

regia di FRANCO GERVASIO

PROGRAMMA

A favore dell'Associazione Amici degli Handicappati

TEATRO CARIGNANO MARTEDI' 9 Febbraio 1988 - ore 21

*Il Lions Club Torino Valentino Futura dedica questo spettacolo all'Associazione Amici degli Handicappati presieduta nella sede di Torino da Donna Marella Agnelli e dal Prof. Carlo Bertolotti.*

*Sensibilizzare le istituzioni e l'opinione pubblica sui problemi dei portatori di handicap, è la prima direzione fondamentale sulla quale l'associazione concentra i propri sforzi.*

*L'Etica Lionistica prevede nel suo codice la solidarietà con il prossimo, l'aiuto ai deboli, i soccorsi ai bisognosi, la simpatia ai sofferenti. Sono perciò le finalità collegate delle due associazioni che hanno determinato la scelta di questo Service da parte del Club che presiedo.*

*Il ricavato di questa serata contribuirà alla raccolta di fondi per gli interventi concreti e mirati realizzati dall'Associazione Amici degli handicappati.*

*Quale Presidente del Lions Club Torino Valentino Futura desidero esprimere la mia gratitudine per la disponibilità, la collaborazione e la sensibilità, alla Direzione del Teatro Stabile di Torino:*

— *Presidente on. Giorgio Mondino*

— *Direttore dott. Ugo Gregoretti*

— *Dirigente amministrativo dott. Dario Beccaria*

*e alla Compagnia che rappresenterà per noi la Commedia.*

*Grazie!*

La Presidente  
FRANCINE FIORE

## TRAMA

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 se 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 in intesa.

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.



Nell'intervallo

un brindisi con



cioccolatini di

*caffarel*

omaggio



CITTA' DI TORINO - ASSESSORATO PER LA CULTURA  
PROVINCIA DI TORINO - REGIONE PIEMONTE

IL TEATRO STABILE DI TORINO

presenta

WALTER CHIARI

in

SIX HEURES AU PLUS TARD  
(COLPO GROSSO)  
*di Marc Perrier*

con RUGGERO CARA

regia di FRANCO GERVASIO

scene di CARLO GIULIANO  
costumi di PATRIZIA GILLI  
musiche di FIORENZO GIANANI

## WALTER CHIARI

Walter Chiari è nato a Verona l'8 marzo 1924. Ha esordito in teatro nel 1945-46, con la Compagnia Maresca-Chiari. Ha avuto i primi grandi successi nel teatro di rivista, con gli spettacoli di due grandi, Metz e Marchesi: **Il sogno di un Walter**, nel 1951; **Tutto fa brodo**, 1952; **Controcorrente**, 1953 e 1954.

Negli anni '60, lavora con l'altra coppia di grandi del teatro brillante italiano, Garinei & Giovannini: **Buonanotte Bettina**, con Delia Scala; **Io e la margherita**, di cui è l'autore; **Un mandarino per Teo**, con Riccardo Billi, Sandra Mondaini e Ave Ninchi. Altri grandi successi degli anni '60, **Luv**, con Franca Valeri e Gianrico Tedeschi; **La strana coppia**, con Renato Rascel; **Il gufo e la gattina**, in varie edizioni: una con Ivana Monti, una con Paola Quattrini, una con Alida Chelli.

La disavventura-montatura giudiziaria del 1970 gli spezza la carriera nel momento di maggior successo. Nel 1972 ritorna sulla scena insieme ad Ivana Monti in **Hai mai provato nell'acqua calda?** di cui è anche autore; lo spettacolo viene replicato per diverse stagioni fino al 1979-80. Si allontana poi dalle scene per un grave incidente sciistico occorsogli nel 1982 a Madonna di Campiglio.

Per quel che riguarda le interpretazioni cinematografiche, la sua filmografia comprende 82 (ottantadue) titoli, da cui citiamo soltanto i film che lo vedono impegnato in un ruolo drammatico: non certo perchè gli altri, che formano un **corpus** di grande valore tanto per comprendere che cosa sia il cinema, quanto per comprendere che cosa sia (stata) l'Italia, non meritino la citazione; ma perchè, per recuperarne il valore, la citazione dovrebbe essere accompagnata da un lungo importante discorso sul cinema popolare italiano: **Bellissima**, di Luchino Visconti (1951); **Bonjour tristesse**, di Otto Preminger (1958); **La riampatriata**, di Damiano Damiani (1963); **Il giovedì**, di . . . . (1963); **Falstaff** (Chimes at midnight) di Orson Welles (1966), **Io, io e gli altri**, di Alessandro Blasetti (1966); **Gli amici**, di Arnold Wesker con Walter Chiari (e fra gli altri Ruggero Cara), regia di Franco Però. Produzione del Centro Teatrale San Geminiano di Modena (1985-86); **Romance**, regia di Massimo Mazzucco. Produzione MVM, film con Luca Barbareschi, premio Pasinetti al Festival di Venezia 1986; **Finale di partita**, di S. Beckett, regia di Giuseppe Di Leva con Walter Chiari e Renato Rascel. Produzione Teatro Regionale Toscano; **Il critico**, di R.B. Sheridan con Walter Chiari, regia di Ugo Gregoretti. Prodotto dal Teatro Stabile di Torino.

Si aggiunga per finire, che Walter Chiari è stato quasi sempre coautore dei testi che ha portato in teatro; e che ha sempre collaborato alla regia quando non se ne sia direttamente incaricato.

## RUGGERO CARA

Frequenta dal '69 la scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro e nel '71 è tra i fondatori del Teatro del Sole ove lavora per cinque anni allestendo ed interpretando numerosi spettacoli tra cui: **La città degli animali**, **La vera vita di Jakob Geherda** (un inedito di B. Brecht), **Gli Orazi e Curiazi**, **Rata..ta..ta**, **sinfonia in nero** di G. Cabella.

Nel '76-77 è con la Cooperativa Majakovskij nel **Mistero buffo** di Majakovskij. Partecipa poi ad un intenso seminario tenuto da Mario Gonzales del Theatre du Soleil della Mnouchkine.

Comincia quindi la sua collaborazione col Teatro dell'Elfo di Milano con gli spettacoli **Satyricon** da Petronio Arbitro; **Volpone** di Ben Johnson (nel ruolo di Voltore) e **Dracula** da Bram Stoker (nel ruolo protagonista del prof. Van Helsing).

Nell'80 recita da solo nel **Perelà, uomo di fumo** da Palazfeschi con le animazioni del Teatro delle Briciole e la regia di Gigi Dall'Aglio del Teatro Due di Parma. Fonda poi il Teatro Belvedere, raccogliendo attori di diverse formazioni milanesi, da cui nascono due allestimenti tratti da lavori di Slawomir Mrozek: **In alto mare** e **U.C.Es.** (da Strep tease).

Nell'82-83 torna con il Teatro dell'Elfo per interpretare il ruolo comico protagonista nel musical **Helizapoppin** (nei ruoli di Cheese-Cake e dello speaker del Telegiornale) con la regia di G. Salvatores.

Ottiene una borsa di studio per un corso di cinque mesi patrocinato dalla Gaumont e dalla CEE tenuto da Dominic De Fazio dell'Actors Studio.

Nell'84 firma la regia ed interpreta **Miami** di G. Cabella da testi di Laing, un allestimento di Panna Acida per «Milano Estate 84».

Sempre nell'84 interpreta l'one man show **Ologos** di G. Cabella di cui cura anche la regia.

Nell'85-86 è protagonista a fianco di Walter Chiari de **Gli amici** di Arnold Wesker.

Prosegue la sua collaborazione con Cabella debuttando nel cabaret con lo spettacolo **Svendo tutto**.

Nella stagione 86-87 è il protagonista insieme ad Angela Finocchiaro di **Gabbie** di L.J. Carlino con la regia di Dominic De Fazio.

Nell'estate dell'87 firma la regia de **La stanza dei fiori di china**, spettacolo di G. Cabella prodotto dall'ATER-Emilia Romagna.

## MARC PERRIER

Nato il 27 luglio 1944 in Normandia. Studi alquanto incerti... Curriculum: meteorologo, venditore di aspirapolvere, disc-jockey, e di quando in quando un viaggio (U.S.A., Sahara... un tour de France in camion!). Arriva a Parigi nel 1970 e diventa giornalista.

Nel 1976 lascia Parigi e si stabilisce in una fattoria nella Francia del Sud. Vi scrive novelle, sceneggiature cinematografiche e un romanzo... incompiuto. Dal 1978 al 1980 vive a Londra. È qui che scrive la sua prima opera teatrale, **Sauf Momani**.

Tornato a Parigi nel 1981 scrive **Six heures au plus tard**.

1982 **Sauf Momani** viene trasmessa dalla Radio Suisse Normande. **Six heures au plus tard** è rappresentata a Parigi, nel dicembre, al Théâtre du Lucernaire da Claude Piéplu e Fabrice Eberhard.

1983 Marc Perrier riceve il Prix des talents Nouveaux assegnato dalla Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques. Un terzo, breve lavoro teatrale, **Chambre treize**, è messo in onda dalla Suisse Romande.

Collaborazione alla sceneggiatura e ai dialoghi del film **Ronde de nuit** di J. C. Missian, interpretato da Eddy Mitchell e Gérard Lanvin.

1984 **Six heures au plus tard** va in scena a Bruges e poi ad Amsterdam. Dialoghi per il film **Subway** di Luc Besson, con Isabelle Adjani e Christopher Lambert.

1985 **Six heures au plus tard**, dopo due anni di repliche a Parigi compie una tournée di sei mesi per tutta la Francia, recitata da Claude Piéplu e Frank Capillery.

31 ottobre: su FR3 viene trasmessa **Six heures au plus tard**.

Nel mese di novembre la commedia è rappresentata contemporaneamente a Bruxelles e Ginevra da due compagnie, una belga e una svizzera.

1986 Nel febbraio la commedia è data a Stoccolma.

Al mese di agosto Marc Perrier termina la sua ultima commedia **Yes, madame!**

1987 Tra gennaio e febbraio, tournée africana di **Six heures au plus tard**, interpretata da Maurice Baquet e J.J. Durand.

Alla televisione belga viene trasmessa **Six heures au plus tard**.

Marc Perrier scrive due sceneggiature cinematografiche e adatta per le scene francesi la commedia americana **These men** di Mayo Simon.

1988 Nel mese di febbraio **Six heures au plus tard** viene messa in scena a Londra e a Torino.



*La storia sconcertante di Gus e di Marco può svolgersi a qualsiasi latitudine dal momento che illustra lo scontro di due generazioni. Scontro, ma non conflitto! Anzi! D'altra parte io mi sono sempre rifiutato di credere al sacrosanto "conflitto delle generazioni" ed è certo per spiegarmelo che ho immaginato questo incontro. In qualche misura, ho sostenuto la parte dell'"arbitro": posizione logica visto che, con qualche approssimazione, potrei essere tanto il figlio di Gus che il padre di Marco... Aggiungetevi anche l'immane "proiezione" autobiografica: nella mia vita ho somigliato tanto a Marco e un giorno o l'altro rassomiglierò anche a Gus!*  
Marc Perrier, agosto 1986



## FRANCO GERVASIO

nato a Torino il 23 marzo 1952

Diploma Arti Grafiche e Fotografiche  
Liceo Artistico

Laurea al DAMS di Bologna

Lavoro allo studio Testa come grafico dal '70 al '71 poi al Teatro Stabile Torino con differenti mansioni.

Assistente alla regia con Dario Fo per *L'opera dello sghignazzo* e dall'82 all'85 con Mario Missiroli per *Antonio e Cleopatra*, *Mandragola*, *Orgia* e *Malato immaginario*.

Fra l'85 e l'86 « stagiaire » al Théâtre National de Chaillot di Parigi con Antoine Vitez.

Dall'estate '86 collaboratore di Ugo Gregoretti al Teatro Stabile di Torino come assistente alla direzione artistica e per gli spettacoli *Il critico* e *Le miserie 'd monsù Travet*.

Realizzazioni radiofoniche per secondo e terzo programma RAI (commedie - racconti - programmi culturali).

Alcune regie teatrali con piccole compagnie.

Allestimento per il Teatro Stabile di Torino de *Il piccolo principe* nel gennaio '88.

E così bello ridere!... L'insieme è esilarante. Questo lavoro è assolutamente imprevedibile dall'inizio alla fine. In apparenza è di una stravaganza folle ma in pratica senza nessuna grulleria. I personaggi sono senza dubbio originali, eccentrici, bizzarri a prima vista. Con loro ci troviamo tuffati sin dall'inizio in una situazione insolita, ma spinti da una fantasia autentica. Sono solo due, ma parlano sia l'uno che l'altro un linguaggio di rara intensità e di una vivacità sorprendente. Noi che per mestiere andiamo tutte le sere a teatro, sentiamo ben pochi dialoghi così articolati, così nervosi, così « drammatici ». La costruzione del lavoro brilla per il suo rigore ognuno dei due personaggi ha la sua personalità, il suo tono, il suo stile. Niente è forzato e tutto provoca ilarità.

JEAN-JACQUES GAUTIER de l'Accademia française  
*Le Figaro magazine* - 11 Fevrier 1983



La commedia è scritta bene, ricca irresistibilmente divertente senza altri obiettivi se non quello di piacere a tutti a tutte le età. Con **Six heures au plus tard** Marc Perrier riceve nel 1983 il premio dei Nuovi Talenti dell'Anno. Dopo il trionfo della prima, il 3 dicembre 1982, si calcolano tre settimane d'anticipo per le prenotazioni. C'è, nel suo lavoro, del Marcel Achard rivisto e spolverato, e del Guitry ringiovanito.

JEAN-LOUIS REMILLEUX  
*Le Quotidien de Paris* - 21 Fevrier 1984



Una commedia molto moderna nel suo linguaggio e nella sua fattura costruita su un aneddoto del tutto inverosimile, punto di partenza d'una comicità dove l'assurdo, la tenerezza e la percezione del tragico s'incrociano di continuo. Il suo effetto teatrale è forte e pieno di humour e non le manca il cuore. Si pensi a Salinger per esempio.

PHILIPPE TERSAS  
*Le Canard enchainé* - 5 Janvier 1983

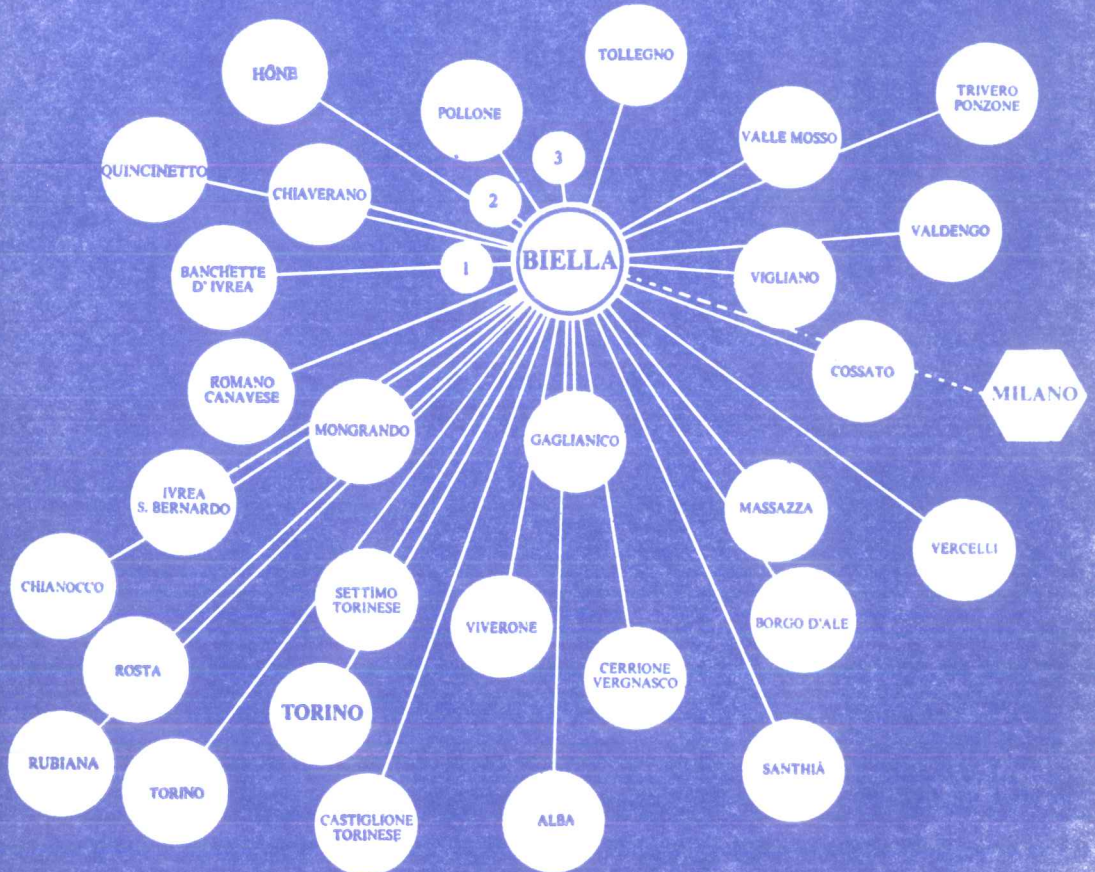


**Six heures au plus tard** è un lavoro inatteso e ben condotto che gioca col suspense e l'humour a suo modo molto inglese dove si scoprono due personaggi « caduti dalla luna », un gangster di pasta frolla e un misantropo dal cuore dolce che si osservano, si cercano e si trovano in una casa solitaria. Marc Perrier conduce questo processo un po' burlone e un po' intenerito passando dall'insolito al sogno e dal sogno al quotidiano con una reale libertà.

PIERRE MARCALRU  
*Le Figaro* - Vendredi 10 Decembre 1983



TUTTI GLI SPORTELLI  
IN TEMPO REALE



# BANCA SELLA

Fondata nel 1886

31 DIPENDENZE IN PIEMONTE

## TORINO

Piazza Castello, 139 - Tel. 51.07.38 - 54.78.46

SERVIZIO STAMPA

FOGLIO SETTIMANALE DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITÀ DEL  
TEATRO STABILE DI TORINO

Da lunedì 15 a domenica 21 febbraio 1988

Al Teatro Alfieri, mercoledì 17 febbraio, ore 20,30 la Produzione Olimpo '84 s.r.l. presenta Vittorio Gassman in POESIA LA VITA regia di Vittorio Gassman, consulenza letteraria di Guido Davico Bonino. Musiche di Fiorenzo Carpi, illustrazioni di Mario Ricci, coreografie di Daniela Bönsch.

Lo spettacolo fa parte del cartellone in abbonamento del Teatro Stabile Torino e terminerà le sue repliche a Torino il 28 febbraio.

Calendario delle recite

Da mercoledì 17 a sabato 20 febbraio, ore 20,30

domenica 21 febbraio, ore 15,30

lunedì 22 febbraio, RIPOSO

da domenica 23 a sabato 27 febbraio, ore 20,30

domenica 28 febbraio, ore 15,30

POSTO UNICO L. 24.000

Al Teatro Carignano ultima settimana di repliche di SIX HEURES AU PLUS TARD (COLPO GROSSO) di Marc Perrier, con Walter Chiari, Ruggero Cara. Regia di Franco Gervasio, scene di Carlo Giuliano, costumi di Patrizia Gilli, musiche di Fiorenzo Gianani.

Lo spettacolo, prodotto dal Teatro Stabile di Torino, fa parte della stagione in abbonamento del T.S.T. e resterà in scena a Torino fino al 21 febbraio.

Calendario delle recite

Lunedì 15 febbraio RIPOSO

da martedì 16 a sabato 20 febbraio, ore 20,30

domenica 21 febbraio, ore 15,30 ULTIMA RECITA

POSTO UNICO L. 21.000

Al Teatro Nuovo, il Teatro di Roma, diretto da Maurizio Scaparro, presenta Marcello Mastroianni in PIANOLA MECCANICA di Alexandr Adabascian e Nikita Michalkov da Anton Cechov. Regia di Nikita Michalkov. Scene di Yuri Kuper, costumi di Carlo Diappi, musiche originali di Eduard Artiemiev.

Lo spettacolo fa parte del cartellone in abbonamento del Teatro Stabile di Torino e resterà in scena al Nuovo fino a domenica 21 febbraio.

Calendario delle recite

Lunedì 15 febbraio, ore 20,30 (in sostituzione di giovedì 11 febbraio)

da martedì 16 a sabato 20 febbraio ore 20,30

domenica 21 febbraio, ore 15,30 ULTIMA RECITA

POSTO UNICO L. 21.000



L'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 Piemonte.

La programmazione degli spettacoli dal 15 al 21 febbraio è la seguente:

Mercoledì 17 febbraio, ore 21, al Teatro Comunale di Moncalvo

giovedì 18 febbraio, ore 21, al Teatro Civico di Vercelli

venerdì 19, sabato 20 febbraio, ore 21,15, al Teatro Toselli di Cuneo

domenica 21 febbraio, ore 21, al Teatro Marengo di Ceva

IL MATRIMONIO DEL SIGNOR MISSISSIPPI

di Friedrich Dürrenmatt

regia di Marco Parodi

con Gianni Agus

TEATRO DI SARDEGNA

Giovedì 18 febbraio, ore 21, Teatro Politeama di Asti

IL PAESE DEI CAMPANELLI

di Virgilio Ranzato

COMPAGNIA STABILE DELL'OPERETTA DI TORINO MILLO CLAVA

Domenica 21 febbraio, ore 21, al Palazzo dei Congressi di Stresa

MELAMPO

di Ennio Flaiano

regia di Massimo De Rossi

con Massimo De Rossi, Daniela Giordano

TEATRO FILODRAMMATICI

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

Presso il Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile (C.so Moncalieri 18) prosegue l'attività del LABORATORIO DI FORMAZIONE TEATRALE diretto da Franco Passatore, rivolto a 21 ragazzi della scuola media inferiore.

Il laboratorio gestito dal Settore, per conto dell'Assessorato all'Istruzione del Comune di Torino si svolge nei giorni lunedì e giovedì dalle 17 alle 20.

SERVIZIO STAMPA

Al Teatro Alfieri, mercoledì 17 febbraio, ore 20,30 la Produzione Olimpo '84 s.r.l. presenta:

VITTORIO GASSMAN

in

"POESIA LA VITA"

Con: il protagonista: VITTORIO GASSMAN; il puparo: SERGIO MEOGROSSI; la cantante: GIUSI CATALDO; la ballerina: PATRIZIA CARNEBIANCA; il ballerino: ANDREA PINI; il musicista: GUIDO RIGATTI; il passante: GIORGIO COLANGELI.

Regia di VITTORIO GASSMAN; musiche di FIORENZO CARPI; illustrazioni di MARIO RICCI; coreografie di DANIELA BÖNSCH; collaboratore scenografie ELIO SANZOGNI; collaborazione ai costumi PATRIZIA GRECA; consulenza letteraria GUIDO DAVICO BONINO.

Lo spettacolo fa parte del cartellone in abbonamento del Teatro Stabile Torino e terminerà le sue repliche a Torino il 28 febbraio.

\*\*\*\*\*

"Poesia la Vita" è il viaggio attraverso le ore di una giornata simbolica - di una qualunque giornata, meglio - sull'impalpabile ma vertiginoso veicolo che è la parola dei poeti.

E' vero, come molti sostengono, che la lettura individuale e segreta resta probabilmente il più legittimo modo di incontrare la poesia; ma c'è nella dizione dei versi, almeno un certo tipo di versi, un fascino altrettanto antico e tentante, l'illusione non sopita del rapporto di comunicare attraverso l'incomunicabile, se - come dice MacLeish - una poesia "non deve voler dire, ma esistere".

Mi guarderò quindi dal voler dare un "significato" al mio spettacolo e tanto meno ai poemi che lo compongono. Molti ve ne sono che io ho già detto in pubblico e che, con qualche arbitrio, posso considerare un pò miei: per averli amati e studiati, in certi casi tradotti, comunque mescolati ai piccoli depositi della mia esperienza professionale e privata. Molti altri sono brani a cui mi accosto per la prima volta e che mi sono sembrati utili a completare il disegno metaforico della rappresentazione: che tocca i momenti chiave non solo di una giornata simbolica ma di una intera vita emblematica, attraverso i temi di cui da sempre la poesia "parla senza parlare", dall'infanzia all'amore, dalla guerra all'amicizia, e alla solitudine, alla vecchiaia, alla morte e all'idea dell'assoluto.

Mi piace presentare questo spettacolo (che fa leva sulla totale fiducia nel verbo) in un momento teatrale non privo di aspetti inquietanti e di sintomi di degrado.

Mi ostino a credere che proprio come antidoto alla confusione e alla volgarità la poesia possa contribuire a rassicurare gli spettatori fedeli e magari trovarne di nuovi, più giovani e immaginifici. Credo - per dirla in altre parole - che i segni alti del linguaggio siano tuttora la più valida bussola di riferimento nel tentativo di capire la realtà e assaporarne le emozioni.

(V. GASSMAN)



TEATRO STUDIO  
CRAL SIP

**SALUTI DALLA  
RIVOLUZIONE**

**4 incontri sul teatro di Majakovskij**

*Si ringrazia l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e  
Democratico di Roma per la gentile concessione del film*

Cinema King Kong - Via Po 21 (tel. 839.75.02)  
Centro Studi del T.S.T. - Piazza San Carlo 161 (tel. 557.60.12)  
Teatro Studio-CRAL SIP - Via Cavalli 6 (tel. 447.58.38)

in collaborazione con  
Centro Studi del Teatro Stabile di Torino  
Associazione Italia-URSS di Torino

Uno dei principi fondamentali su cui il Teatro Studio-CRAL SIP ha basato la sua attività, dal momento della nascita ad oggi, è stata la necessità di abbinare all'allestimento degli spettacoli lo studio del testo in preparazione e del contesto in cui l'autore ha vissuto e nel quale ha ambientato il suo lavoro.

Tale metodologia consente inoltre di non limitare la propria attività alla messa in scena, cosa che, per quanto gratificante, si esaurisce nel ristretto arco di tempo prove-allestimento-spettacolo; la fase di studio invece sviluppa un più coerente percorso, definiamo pure didattico, che dà l'opportunità agli attori e agli utenti dell'evento teatrale di capire meglio ciò che rappresenteranno o vedranno.

Questo tipo di approccio al lavoro teatrale è dovuto alla natura e alla composizione del gruppo; esso è infatti costituito da lavoratori e studenti che da otto anni stanno insieme per fare del proprio tempo libero un'occasione di divertimento e di crescita culturale ed artistica.

Giova sottolineare ancora che il Teatro Studio per una precisa scelta si è sempre valso della collaborazione di professionisti del mondo teatrale per ogni attività intrapresa.

Così è accaduto con gli allestimenti dell'Opera da tre soldi di B. Brecht, del Marat-Sade di P. Weiss e delle Nozze di Figaro di P.A. Beaumarchais, ai quali si affiancarono seminari di studio sulle tematiche del teatro sociale brechtiano, dell'Illuminismo e della Rivoluzione Francese.

Lo spettacolo *La chiave a stella*, tratto dal romanzo di Primo Levi, esulò invece da questa traccia per proporre ai componenti del gruppo l'adattamento e la riduzione teatrale di un'opera in prosa, alla luce di dibattiti e confronti sull'attualità del valore del lavoro ai giorni nostri.

Da quanto sopra esposto si evince che l'attenzione del Gruppo si è sempre appuntata sui momenti cruciali della storia, cioè su quegli eventi portatori di profonde modificazioni sociali e culturali.

La scelta di quest'anno è caduta quasi naturalmente sull'opera *La Cimice* di W. Majakovskij, perchè propositrice di approfondimenti sulla funzione del teatro rivoluzionario e sul ruolo dell'intellettuale. Partendo da questi temi si aprono prospettive amplissime per una lettura attuale e significativa della Rivoluzione d'Ottobre, confortata anche dall'ondata di grande rinnovamento che oggi sta scuotendo la società sovietica.

La preziosa collaborazione del Centro Studi del Teatro Stabile e dell'Associazione Italia-URSS a cui vanno i nostri sentiti ringraziamenti, ci ha consentito di organizzare questi incontri.

IL TEATRO STUDIO

## PROGRAMMA

---

Lunedì 22 Febbraio 1988, ore 18

Cinema King Kong

**"Il bagno" di W. Majakovskij**

nella messa in scena del Granteatro, regia teatrale di Carlo Cecchi, ripresa cinematografica di Ugo Gregoretti (1972, 110')

---

Mercoledì 24 Febbraio, ore 18 Centro Studi del Teatro Stabile

**Ugo Gregoretti, Direttore del Teatro Stabile di Torino:**  
**... Due o tre cose che so di Majakovskij ...**

---

Martedì 15 Marzo, ore 18

Centro Studi del T.S.T.

**Joanna Spendel, docente di Lingua e Letteratura Russa alla Facoltà di Magistero di Torino,**

**Eridano Bazzarelli, docente di Lingua e Letteratura Russa all'Università di Milano:**

**Majakovskij tra satira e tragedia**

---

Venerdì 15 Aprile, ore 18

Centro Studi del T.S.T.

**Fausto Malcovati, docente di Lingua e Letteratura Russa all'Università di Bari:**

**Majakovskij da Mistero buffo a La Cimice**

---

*L'ingresso ai quattro incontri è libero*



24

# OTTOBRE 1917



Lunedì 22 Febbraio 1988, ore 18

Cinema King Kong

"Il bagno" di W. Majakovskij  
nella messa in scena del Granteatro, regia teatrale di Carlo  
Cecchi, ripresa cinematografica di Ugo Gregoretti (1972, 110')

Martedì 15 Marzo, ore 18

Centro Studi del T.S.T.

Joanna Spindel, docente di Lingua e Letteratura  
Russa alla Facoltà di Magistero di Torino,  
Eridano Bazzarelli, docente di Lingua e Letteratura  
Russa all'Università di Milano:  
Majakovskij tra satira e tragedia



Mercoledì 24 Febbraio, ore 18

Centro Studi del T.S.T.

Ugo Gregoretti, Direttore del Teatro Stabile di Torino:  
... Due o tre cose che so di Majakovskij ...

Venerdì 15 Aprile, ore 18

Centro Studi del T.S.T.

Fausto Malcovati, docente di Lingua e Letteratura  
Russa all'Università di Bari:  
Majakovskij da Mistero buffo a La Cimice

PER INFORMAZIONI RIVOLGERSI A CRAL SIP  
VIA CAVALLI, 6 - TORINO - TEL. 4475838

SI RINGRAZIA L'ISTITUTO GRAMSCI DI ROMA  
PER AVER GENTILMENTE CONCESSO IL FILM.

Cinema King Kong - Via Po 21 (tel. 839.75.02)  
Centro Studi del T.S.T. - Piazza San Carlo 161 (tel. 557.60.12)

# SALUTI dalla RIVOLUZIONE

QUATTRO INCONTRI SU MAJAKOVSKIJ E IL SUO TEATRO

IN COLLABORAZIONE  
CON IL CENTRO STUDI  
DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
E L'ASSOCIAZIONE ITALIA URSS

L'INGRESSO AI QUATTRO INCONTRI E' LIBERO.



Torino, 17 febbraio 1988

COMUNICATO URGENTE

Dopo aver ricevuto, in data odierna, il certificato medico (datato 16 febbraio 1988) del Prof. Roberto Rimoldi (Primario del Reparto di Pneumologia all' Ospedale di Circolo Varese), in cui si certifica che l'attore Walter Chiari

"presenta segni di bronchite acuta di verosimile natura virale... e deve osservare 7 giorni di assoluto riposo"

la Direzione del Teatro Stabile di Torino comunica che verranno annullate le recite dello spettacolo SIX HEURES AU PLUS TARD, preannunciate in precedenza, sino al 21 febbraio, al Teatro Carignano di Torino.

LA DIREZIONE DEL  
TEATRO STABILE DI TORINO

Detto telefonticamente a:

LA STAMPA

AG. ITALIA (di To)

AG. ANSA (di To)

RAI

SERVIZIO STAMPA

Al Teatro Carignano, per la stagione in abbonamento del Teatro Carignano, martedì 23 febbraio alle ore 21, la Compagnia di Teatro di Luca De Filippo presenta

'O SCARFALINETTO  
di Eduardo Scarpetta  
nel libero adattamento  
di Eduardo De Filippo

Regia di ARMANDO PUGLIESE; scene e costumi di RAIMONDA GAETANI; musiche di NICOLA PIOVANI; coreografie di LORCA MASSINE.

Personaggi e interpreti (in ordine di apparizione):

Rosalia: Adele Pandolfi; Michele: Umberto Bellissimo; Felice: Luca De Filippo; Amalia: Antonella Cioli; Anselmo Raganelli: Giuseppe De Rosa; Antonio Saponetti: Vincenzo Saleme; Gaetano Papocchia: Gianfelice Imparato; Gennarino Fasulillo: Salvatore Felaco; Carmela: Irma De Simone; Impresario: Ivan De Paola; Emma Cartocioff: Marina Piscopo; Profofieff: Giuseppe De Rosa; Winnie: Anna Palumbo; Dorotea Papocchia: Daniela Marazita; Usciere: Franco Folli; Presidente: Gigi De Luca; Cancelliere: Ivan De Paola.

Lo spettacolo resterà in scena a Torino fino a domenica 28 febbraio.

\*\*\*\*\*

Un interno borghese con credenza, tavola, domestico e domestica; un teatro visto di schiena; un'aula di tribunale-il paradigma geografico della farsa è tutto in questo SCARFALINETTO che Eduardo Scarpetta trasse, ovviamente, da un lavoro francese (La boule, di Meilhac e Halévy).

La vicenda si sdipana con la meticolosa improbabilità di questi lavori scritti per divertire ed ubbidienti, tutti, ad un meccanismo tanto più efficiente quanto più ostinato nel ricusare qualsiasi verosimiglianza. Non l'accenno ad un sentimento "vero", naturalmente, in questo SCARFALINETTO nel quale una coppia di coniugi male assortita decide di chiudere il turbolento ménage davanti al giudice del tribunale e finisce per scoprire che malintesi e risse erano frutto di congiure e trame ordite da un cameriere che, defraudato delle piaceri della vita di scapolo del suo padrone (l'illustrissimo Felice Sciosciamocca) intendeva recuperare riconducendolo, appunto, allo scapolaggio.

La commedia vive di situazioni esemplarmente farsesche e la popolano personaggi di monodimensionale comicità: l'ingresso di un personaggio nuovo è la trionfale apparizione di uno sgargiante topos teatrale; ogni nuovo episodio è destinato ad accentuare il ritmo già accelerato impresso alla farsa dalle prime scene in una moltiplicazione di episodi che si richiamano strettamente, secondo una tecnica abilissima in virtù della quale la situazione di partenza si ripete, in altre tonalità e chiavi, in altri personaggi (la commedia è un intrecciarsi fittissimo di tre storie "di coppia").

L'influenza del teatro di Scarpetta è stata determinante nella storia del teatro napoletano: nessun attore di quel meraviglioso vivaio ha sottratto sé stesso alla lezione (e negato il debito) dell'attore e commediografo, la cui genialità consisté nell'aver saputo introdurre una nuova scrittura drammaturgica in un ambito nel quale operava soprattutto la forza dell'improvvisazione, e di aver saputo rispettare e conservare questa forza non solamente con le sue doti di attore mirabile ma anche mettendo sulla scena personaggi che avevano allo stesso tempo del popolare e dell'astratto, come dimostrano le sue supreme reincarnazioni: l'ultimo, estenuato, spirituosissimo Pulcinella del nostro tempo, Eduardo; e il geometrico, asettico, straniatissimo Totò.

\*\*\*\*\*

SERVIZIO STAMPA

FOGLIO SETTIMANALE DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITÀ DEL  
TEATRO STABILE DI TORINO

Da lunedì 22 a domenica 28 febbraio 1988

Al Teatro Carignano, martedì 23 febbraio, ore 21, la Compagnia di Teatro di Luca De Filippo presenta Luca De Filippo in 'O SCARFALINETTO di Eduardo Scarpetta, nel libero adattamento di Eduardo De Filippo. Regia di Armando Pugliese, scene e costumi di Raimonda Gaetani, musiche di Nicola Piovani, coreografie di Lorca Massine. Lo spettacolo fa parte della stagione del Teatro Carignano.

Calendario delle recite

Da martedì 23 a sabato 27 febbraio ore 21

domenica 28 febbraio ore 15,30 ULTIMA RECITA

POLTRONA L. 24.000

PALCO L. 42.000 + L. 9.000 INGRESSO PALCO

NUMERATO PRIMA GALLERIA L. 15.000

Al Teatro Alfieri, seconda e ultima settimana di repliche di POESIA LA VITA, interpretato e diretto da Vittorio Gassman, consulenza letteraria di Guido Davico Bonino. Musiche di Fiorenzo Carpi, illustrazione di Mario Ricci, coreografie di Daniela Bönsch. Lo spettacolo fa parte del cartellone in abbonamento del Teatro Stabile di Torino.

Calendario delle recite

Lunedì 22 febbraio RIPOSO

da domenica 23 a sabato 27 febbraio, ore 20,30

domenica 28 febbraio, ore 15,30

POSTO UNICO L. 24.000

L'ATTIVITÀ 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 dal 22 al 28 febbraio è la seguente:

Martedì 23 febbraio, ore 21, al Teatro Sociale di VALENZA

Mercoledì 24 febbraio, ore 21, al Teatro Sociale di TORTONA

PARTAGE DE MIDI

di Paul Claudel

regia di Andrèe Ruth Shammah

con Franco Parenti, Lucilla Morlacchi, Giovanni Crippa

COOPERATIVA TEATRO FRANCO PARENTI

Da giovedì 25 a lunedì 29 febbraio, ore 21, al Teatro Faraggiana di NOVARA

MACBETH

di William Shakespeare

regia di Gabriele Lavia

con Gabriele Lavia, Monica Guerritore, Gianni De Lellis, Alberto Mancioppi  
COMPAGNIA LAVIA/GUERRITORE

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

Presso il Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile (C.so Moncalieri 18) prosegue l'attività del LABORATORIO DI FORMAZIONE TEATRALE diretto da Franco Passatore, rivolto a 21 ragazzi della scuola media inferiore.

Il laboratorio gestito dal Settore, per conto dell'Assessorato all'Istruzione del Comune di Torino si svolge nei giorni lunedì e giovedì dalle 17 alle 20.

Riprende la tournée dello spettacolo prodotto dal Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile di Torino, LE SEDIE di E. Ionesco, con Silvana Lombardo, Aldo Turco, Carlo Puzo. Regia di Franco Passatore, scene e costumi di Carmelo Giammello, musiche di Marco Revera.

Lo spettacolo verrà presentato mercoledì 24 e giovedì 25 febbraio al Teatro Asioli di CORREGGIO - venerdì 26 e sabato 27 febbraio al Teatro Ariosto di REGGIO EMILIA - martedì 1° marzo al Teatro Forum di S. ILARIO D'ENZA - giovedì 3 marzo al Teatro Don Bosco di MACERATA.

LE ATTIVITA' DEL CENTRO STUDI DEL T.S.T.

Il Teatro Studio CRAL-SIP, in collaborazione con il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino e l'Associazione Italia-URSS presentano:

SALUTI DALLA RIVOLUZIONE

4 incontri sul Teatro di Majakovskij

P R O G R A M M A

Lunedì 22 Febbraio 1988, ore 18

Cinema King Kong

"Il Bagno" di W. Majakovskij

nella messa in scena del Granteatro, regia teatrale di Carlo Cecchi, ripresa cinematografica di Ugo Gregoretti (1972, 110').

(Precede un filmato sulla figura di Majakovskij realizzato da Luigi Perelli e Aggeo Savioli).

Mercoledì 24 febbraio, ore 18

Centro Studi del Teatro Stabile

Ugo Gregoretti Direttore del Teatro Stabile di Torino:

... Due o tre cose che so di Majakovskij...

L'ingresso agli incontri è libero

\*\*\*\*\*

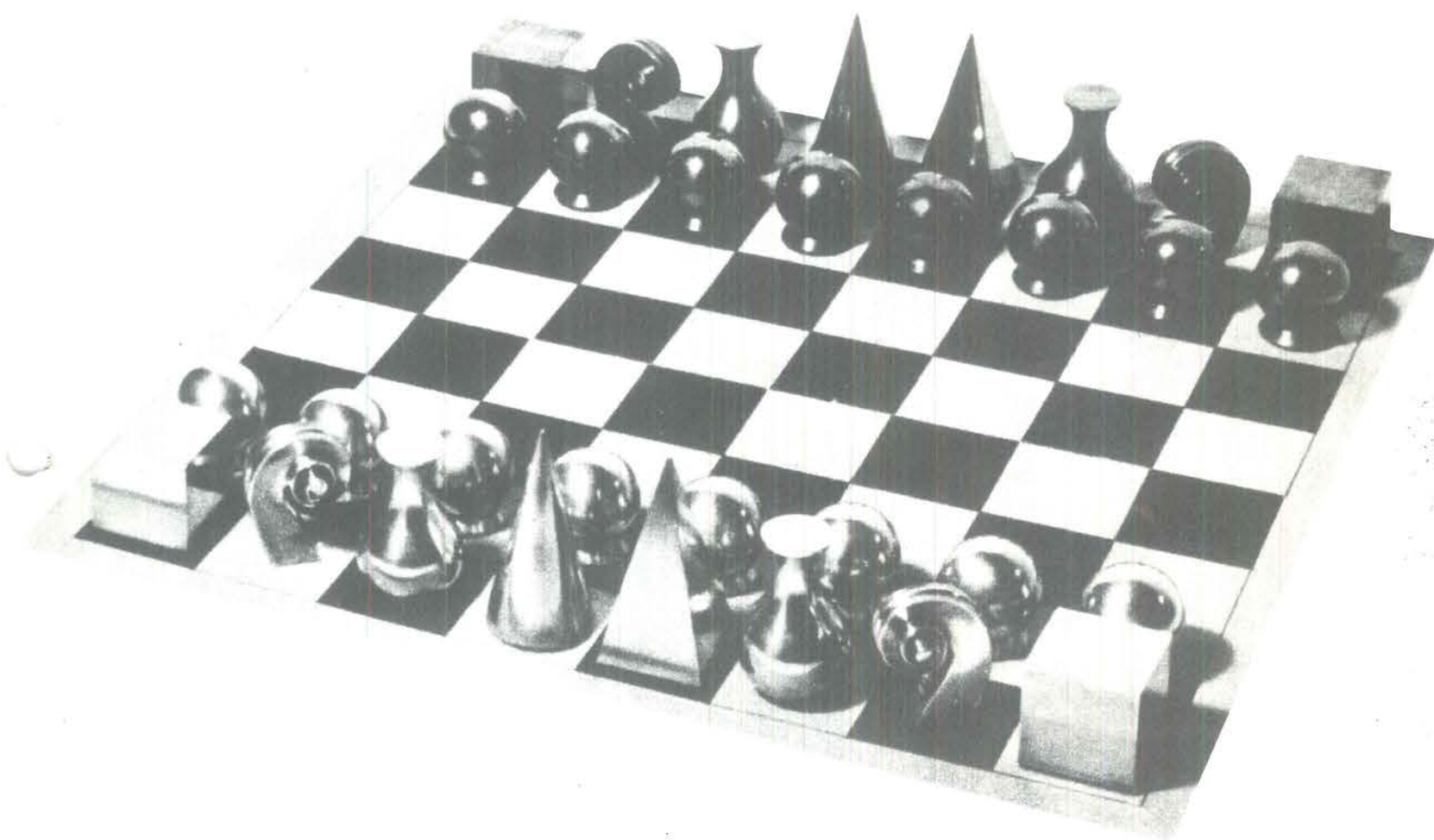


# TEATRO STABILE TORINO

STAGIONE 1987/88

SPEDITO CON  
COMUNICATO DEL 25/2/88

GLI SPETTACOLI DI GENNAIO - FEBBRAIO - MARZO





Al Teatro Carignano  
dal 10 al 21 febbraio 1988

Walter Chiari in  
**SIX HEURES AU PLUS TARD**

(COLPO GROSSO)

di Marc Perrier

con Ruggero Cara

regia di Franco Gervasio

Teatro Stabile Torino

La storia è di quelle che non debbono essere raccontate nei dettagli e di cui si è in obbligo di tacere la conclusione, che è un bravo e bel colpo di teatro come usavano un tempo e che riassume, brillantemente, con spirito e perizia, il senso della pièce...

Nella quale, peraltro, crediamo sarebbe improprio cercare solamente una (allettante) occasione di riso e badare esclusivamente a contare la serie gustosa delle portate in cui abbondano le prelibatezze della grande cucina boulevardière.

Questa *Six heures au plus tard*, opera di un autore biograficamente anomalo e un poco selvaggio dimostra invece una conoscenza acuta di tanta drammaturgia moderna e uno spirito elegantemente rapace nell'approprarsi di molte delle sue risorse.

C'è, tanto per cominciare, una situazione tra le più tipiche e canoniche di tanto teatro d'oggi: due persone s'incontrano, per caso, in un luogo chiuso e danno origine ad uno scontro che si rivelerà essere, a mano a mano, che il tempo passa, la manifestazione di un desiderio: scoprirsi l'uno all'altro e capirsi vicendevolmente.

La commedia è tutta in questo itinerario, camuffato ma non abbastanza: fin dal primo incontro lo spettatore capisce che fra i due si è stabilito un rapporto che ha nel conflitto lo strumento maieutico per eccellenza.

È proprio attraverso le reticenze, le negazioni, le false ammissioni, le confessioni estorte con l'inganno, le minacce destinate a rivelarsi giochi senza pericolo alcuno che Gus e Marc finiscono per capirsi a fondo nel breve arco di alcune ore. Anche questo è situazione tipica di tanto teatro moderno: l'uomo carico di esperienza e di delusioni (il passato) che si incontra con l'uomo più giovane che porta in sé una carica più o meno grande di violenza e che rappresenta tutto ciò che di temibile (di più o meno temibile) contiene il presente.

Anche l'incidente iniziale (che sapremo presto essere uno dei molti aspetti che assume il destino infelice di Gus) è motivo tipico di tanto teatro del nostro tempo: l'irruzione del caso che finisce per dimostrarsi una sorta di calcolato errore della Storia...

*Six heures au plus tard* nasconde probabilmente molte più cose di quante la sua superficie accidentata e cangiante non lasci trapelare. Se si ascolta attentamente il fluire dei discorsi si avvertirà facilmente come passi in essi una corrente sotterranea di richiami e rimandi continui al tipico dialogare pinteriano e persino beckettiano, sia pure deformato da una precisa volontà di tradurre quel quotidiano metaforico e «alto» in un più sommo strumento di confidenza, in un più umano mezzo di approccio tra uomini che nutrono dei sentimenti «veri».

Anche l'ambiente in cui la storia si sviluppa rimanda con precisione a tanto *bric à brac* più o meno simbolico al quale ci ha abituati la drammaturgia di molti contemporanei: la mescolanza irrazionale degli stili e degli oggetti, così incompatibili fra di loro da risultare, ognuno per sé, perentoriamente significativa, è l'evidente proiezione materializzata di un disordine interno, che è principalmente segno di una incapacità pressoché totale a liberarsi dalle memorie del passato e a distinguere fra quel che vale nel presente.

Certo altre cose ancora si potrebbero aggiungere a questa nota di presentazione: ma è bene lasciare allo spettatore il piacere di scoprire da solo significati e simboli oltre a quello, tutto teatrale, di partecipare ad un gioco pieno di sorprese all'interno di un catturante labirinto.

«Six heures au plus tard»  
di Marc Perrier

La commedia che Marc Perrier ha scritto, rappresentata per due stagioni a Parigi, con notevole successo di critica e di pubblico, racconta un fatto molto bizzarro.

Lo stile incisivo, i dialoghi precisi, con zone francamente comiche e con altre veramente drammatiche, ha valso a Marc Perrier l'ambito premio «Nuovi scrittori» consegnatogli dalla Società degli Autori Drammatici di Francia

Ho visto *Six heures au plus tard* a Parigi. In quel periodo seguivo il lavoro di Antoine Vitez al Théâtre National de Chaillot e avevo un forte desiderio di conoscere sempre meglio il teatro francese. Alcuni amici mi hanno segnalato lo spettacolo. Non si trovavano biglietti; un attore mi offrì uno dei suoi due posti.

Stavamo seduti in uno dei teatri nazionali di Parigi «Le Lucernaire». All'apertura del sipario, non c'era più un posto libero e la gente accalcata in sala fece silenzio.

Due ore circa di spettacolo, scorrevolissime: un testo bellissimo, forse qualche effetto comico di troppo per una commedia che a me pareva più intensa e più struggente di quanto non venisse restituita dall'interprete (e regista) Claude Piéplu. Il pubblico, all'uscita, aveva un'aria visibilmente soddisfatta. C'erano state molte chiamate alla fine per i due interpreti; grandi applausi.

Ma il testo era stato in un certo modo, se pure dall'interpretazione di un grande attore come Piéplu, un po' depauperizzato. Molte sfumature di tenerezza, di umanità sincera, che il testo propone, non avevano trovato la loro completezza espressiva.

Eppure Claude Piéplu e l'altro interprete, avevano recitato senza compiacimenti, senza mai cercare forzatamente l'effetto comico. Penso che avessero soltanto letto superficialmente *Six heures au plus tard* e l'avessero scambiata - come può apparire, grazie alla sua forte comicità - per commedia leggera, anche se sostenuta e arricchita da un insieme di passaggi emozionali dei non banali personaggi.

Come succede in questi casi, affascinato dal testo, immaginai chi avrebbe potuto trovare in Italia come interprete. Un attore così ricco di umanità da esaltare tutte le note e le sfumature del personaggio di Gustave.

Telefonai a Marc Perrier, ci incontrammo, mi concessi di provare a cercare qualcuno interessato.

Un anno di rifiuti. Per una ragione o per l'altra nessun attore era disponibile.

L'anno dopo Walter Chiari cominciava ad intraprendere quel nuovo corso nel teatro italiano, che fa di lui, oggi, forse l'attore più variegato e complesso che abbia recitato sui palcoscenici italiani; di tutti i teatri, in ogni genere di scrittura teatrale, dal varietà a Beckett.

Ci conoscemmo mentre, con Ugo Gregoretti, Walter provava Il Critico. Come collaboratore di Gregoretti, stetti molte ore per molti giorni con Walter.

Mi piacque come può piacere un oceano in burrasca: tenero e insaziabile fagocitatore delle persone che gli stanno accanto; con una inesauribile vena fantastica; un enorme bambino di sessant'anni, che mette il dito in tutte le marmellate che gli capitano sotto mano. Sguarnito nella guardia, come un pugile troppo generoso col pubblico; un uomo veramente toccato dai sentimenti, di cui non ha vergogna; spudorato ed estremamente pudico, una specie di quintessenza della natura umana esasperata in ogni comportamento, per il gusto di vivere e di essere di più.

Walter poteva essere Gustave.

Gregoretti e il Teatro Stabile hanno avuto fiducia in questo testo che, con Walter e Ruggero Cara, che interpreta il personaggio di Marco, può - mi auguro - diventare uno spettacolo attraente e divertente per il pubblico, che non sarà... soltanto la forza travolgente di uno dei più grandi comici italiani, ma la prova di un attore nel pieno della propria maturità di interprete. Compito molto difficile, per tutti: per Walter e per Ruggero Cara, attore con doti di profondità e immediatezza non comuni. E per me, che vorrei affiancare Walter ed aiutarlo in questo percorso nuovo, con poche parole, con qualche suggerimento per invitarlo ad essere profondo e drammatico là dove il testo lo richiede. Vorrei non spegnere mai la sua rutilante fantasia, anzi offrirgli, con la mia breve esperienza, una carta vincente per il suo ininterrotto gioco con la vita e con il teatro.

Walter sarà di fronte ad un pubblico che lo vedrà nuovo. E non deve temere di non soddisfarlo, per non averlo soltanto fatto ridere. Lo farà divertire ancora di più; farà sì che seguirà, attento, ogni mutazione del suo personaggio. Io, da parte mia, lo ringrazio per aver avuto il coraggio nobile di cercare e percorrere un territorio nuovo; in questo Teatro che non vuole soltanto celebrare il conosciuto ma, come dice il personaggio di Gustave nella commedia, condursi in tel / li / gen / te / men / te.

Franco Gervasio

Alexander Calder, Il Circo



Il comico raccoglie e definisce ogni tendenza umana a gioire della sproporzione dell'uomo: esso perciò si pone al fondo di tutta la capacità ironica della specie.

Ciò che liricamente e per riguardo al soggetto che canta, al suo gusto e al suo umore è ironia, oggettivamente e come rappresentazione è comicità. Chi canta l'uomo può sentire disfarsi la sua parola e il suo argomento rendersi inutile, falso, non rispondente a sé stesso, mentre la sua salute e la capacità di esprimersi è ancora tanta da poter ridere di questa disfatta e trovare almeno libertà nella musica. Questo è il principio dell'ironia.

Ma più energica ed esemplare per noi appare la rappresentazione comica, nella quale l'ironia diviene visibile come manifestazione ultima della specie, presentando a questa una sua immagine estrema e coinvolgendo tutte le sue forze visive, espressive e logiche. Ma il principio è lo stesso: è la capacità nostra di godere della nostra negazione, il privilegio dell'esistenza che nota e canta la sua stessa rovina e pone la sua miseria al centro di una platea ridente e selvaggia. Quest'uomo che entra in scena e afferra le grazie della vita, ed esiste e crede di esistere, e vuol essere l'eroe, e viene avvolto, imprigionato, stritolato in una situazione crudele, tesa e intrecciata dalla sua stessa specie, quest'uomo siamo noi, veduti da un occhio aspro e lucente, giudicati nella nostra realtà, sconvolti e celebrati nella nostra essenza.

Basta che un velario si apra, che un'azione incominci, ed ecco, qualcuno ci sorride e ci strazia le membra.

Noi siamo altro da quello che credevamo di essere, siamo pieni e svuotati, armoniosi e osceni, siamo grotteschi, siamo comici, ridotti alla nostra nullità, al contrario di noi, ma divertiamo. Qui sta, nel suo fondo, il mistero della commedia come fatto ultimo della specie: essa è la traduzione spaziale di quanto nell'ironia è lirico e ancora delicatamente ambiguo.

La comicità è grave di una moralità nascosta e sublime. Quel ridurre ogni suono a bestemmia e ogni storia a una storia di botte, quel degradare anzi negare l'uomo è una fiera scoperta e una dottrina alta e preziosa, nella quale la commedia si manifesta come una condizione ideale, l'unica condizione in cui l'umanità appare risolta, l'unica forma in cui sembra possibile una nostra rappresentazione. Qualcosa si alza dalla scena e si allarga e tocca ogni cuore — e la situazione comica diviene la situazione stessa della vita, il caso che ognuno dentro di sé scopre ed accetta: la vicenda di un essere che in sé manca e rovina, e la cui rovina ci piace.

Ma lo sterminio comico è ancora troppo imperfetto. La strage in cui l'umanità è sacrificata sulla scena comica, appunto perché sembra totale, non basta a renderci casti — essa è una prova di forza e di ludibrio, un'offesa all'uomo e un uso impuro ed ilare delle nostre facce. Qualcuno gode del nostro dolore e ride insistentemente di noi. L'uomo che ci ha sacrificati e ci ha ridotti a zero si eccita e sciamana nella musica e nella gioia. Se la commedia è un annuncio di morte e soltanto a questo patto ci appare sacra, la morte ch'essa reca a noi è ancora provvisoria ed equivoca mentre l'umanità che sacrifica è dentro di sé irrimediabilmente sana e viva ed integra dopo ogni ferita. L'esattezza comica è soltanto apparente; la sua acesi è incompleta; la sua moralità è vendetta, ed essa serba in sé un magico inganno e una torbida, maliziosa, sognante e falsa idillicità.

Ma basta un lieve progresso nel sentimento, una logica un poco più serrata, e quelle figure non appaiono più grottesche ma colpevoli, l'ilarità frana nell'orrore e il coro che ululava di giubilo diviene il coro piangente e conscio delle tragedie. La comicità è una caricatura di qualche cosa che imita e vorrebbe seguire. Essa afferra gli stessi fantasmi, la stessa azione, le stesse maschere, è, anch'essa, una capacità di auto-rappresentazione della specie, eppure è al di qua del giudizio e si attua un istante prima di quello. Qualcuno è rispettato sempre dal comico: un essere o una parte dell'essere. Perciò l'estasi che concede agli uomini è ancora violenza ed è principio di risa e di schiavitù: proprio soltanto di una vita eterna, né può essere confusa con quella larga, esangue soddisfazione che viene dalla vita tragica e dalla negazione totale cioè etica della nostra specie.

Il comico è il vero principio dell'eternità dell'esistere. Soltanto per una ragione comica noi siamo condotti a vivere e a vivere ancora. Solo un'esistenza comica può apparirci immortale. Quando il sipario si è alzato e la commedia sboccia sotto gli occhi dei vivi, essa non è più una



Alexander Calder, Il Circo

situazione teatrale, ma di là esce e conquista gli spazi, afferra la storia, si identifica nel nostro destino. La commedia non è un evento letterario ma il senso eterno e il risultato del tempo, il suo scopo, la sua soluzione. Ogni epoca ha la possibilità di presentarsi come un'epoca comica perché ogni epoca può essere annientata nell'immaginazione dell'uomo — e l'atto per cui il popolo greco distrusse il suo mito e rise di questa catastrofe è lo stesso atto per cui l'umanità intera rinuncia a sé e può vivere ancora.

Questo dona unità e misteriosa grandezza alla storia. Se il tempo intiero si chiude e perde dentro di sé, se i miti non sono più possibili e le epoche appaiono abbattute per sempre, se tutto, nell'Ottocento, sembra raccogliersi in un unico tratto e in una prova di morte e si coerenza, se la storia assume il compito stesso della logica e spinge l'uomo alla fine, è chiaro che la comicità deve apparire come la scena ultima, ciò che abbiamo davanti a noi, il grido dell'uomo nella sua perdita, un istante prima della paura.

Infatti, non sembra ogni crisi ottocentesca sfumare necessariamente, e proprio mentre si esprime, nel comico? Se tutto il secolo si pone come il secolo dell'esistenza e perciò anche il secolo della crisi, se può per questo dirsi il secolo ultimo, esso deve trovare un suo termine e quasi un suo alto giudizio nel comico, il quale appare non solo come il destino ideale ma come la meta reale e, per così dire, fisica dell'essere; la forma di ogni descrizione in quanto descrizione, di ogni possibile esperienza, la vera figura della crisi, ciò che interrompe l'essere e gli fa dire morendo: più luce.

Una creatura osservata morendo dà un'emozione comica. In fondo la comicità non è che una mescolanza dell'essere e del non essere, quando, da questa mescolanza, lo spirito trae ragioni di riso spingendo l'essere oltre il non essere e ricomponendo la sua fondamentale unità. È possibile scoprire dentro ogni atto del secolo una relazione comica e giudicare la sua caduta come un evento comico, un prodotto del riso e un caso di dolce cinismo da parte di un intelletto che cerca la sua rovina e si riunisce al di là di quieto e sicuro: ironia è principio dell'infinito e il suo steminio è la condizione stessa e la fonte

perenne della vita — la morte, cioè l'inizio del tempo, ciò che lo muove di dentro e lo fa avvenire. Per questo ritornano i giorni. Sulla strada dell'uomo tutte le cose divengono comiche e la commedia si pone, davanti a noi, come la situazione ultima e lo schema stesso dell'essere — uno schema al quale tutti siamo soggetti in quanto passiamo nel secolo e ci annienta e impedisce ogni ulteriore sviluppo mentre ci eccita ancora e consente, con la foga del riso, le attese fiorenti di un'altra età.

C'è qualcosa di sacro in questo persistere di volti e luccicare di strane cortine intorno alle nostre membra: è l'antico potere del dramma e il segno ch'esso tiene ancora la nostra natura e ci offre l'avvertimento estremo. Il pensiero dell'uomo giunge sempre a una scena e tutta la sua poesia non può andare al di là di questa ideale rovina e alimentare qualcosa di differente dal riso — ma che ci sia ancora un impulso al di là di quel limite, che si possa essere altro, che si possa anche essere tragici, questo è dimostrato dall'eternità della fine e manifesta il ritmo e la forza vera della nostra specie: una caricatura che non soffoca e non trattiene l'ardente flutto delle nostre idee.

Ma anche così, così falsa, così terrestre, così umana, essa è il segno di un dio, se è vero, ciò che a volte mi pare d'una evidenza lucente, che di essa qualcuno si serve contro di noi e per la nostra liberazione. A me pare, infatti, che il significato più riposto e più caro della comicità debba stare in questa sua opera di inesorabile e quasi sovvrana distruzione, per cui chiunque non accetta la morte e schiva la sua rovina, è sorpreso da essa e reso comico da una volontà superiore. Chi ride, allora, non è più la platea, ma un Essere gigantesco che regna su di noi e curva le cose e doma il tempo in un'unica direzione e secondo una sola legge. Tutto deve perdersi quanto esiste, e chi non rispetta la legge e non apre la sua mente alla fine, è reso pazzo e inutile nella sua figura: dovunque è ancora vita, là è possibilità e causa di riso, dovunque è pensiero è germe e pretesto di comicità, e questa, nella sua massima azione, penetra e opera in noi, come una solenne misura.

Mario Cialfi, *Tragedia e liberazione*, La Fiaccola, Milano, 1960.



Al Teatro Allievi  
dal 12 al 24 gennaio 1988

Alberto Lionello ne

L'EGOISTA

di Carlo Bertolazzi

con Erika Blank

regia di Marco Sciaccaluga

Teatro di Genova

C'è, nel primo atto di questo *Egoista* l'applicazione di un meccanismo teatrale di cronometrica, metronomica esattezza molieresca: il comico doloroso che nasce dall'accumulo – meglio, dalla somma – di concentratissime, lancinanti situazioni e dalla rapidità stringente dei passaggi. Il personaggio di Franco Marteno si delinea immediato, puntasecca velenosamente sinuosa, nel suo profilo calcolatissimo di egocentrico senz'altro amore che quello del proprio bene; tanta esattezza potrebbe sembrare pregiudiziale per una coerente costruzione del personaggio; e dare nell'artificiosità didascalica o nel moralismo da quaresimalista.

Ma Bertolazzi è drammaturgo assai vigile e proprio quando la serie degli effetti teatrali sembra toccare l'apice, con un colpo di genialità teatrale fa salire di tono tutto il personaggio: la chiusa del primo atto è un efficacissimo momento teatrale perché, rapportato a tutto quello che lo precede, è una irrinunciabile precisazione psicologica.

La commedia è abilmente costruita per suddivisioni temporali che coprono l'arco di trentacinque anni. Franco Marteno, uomo che avanza verso la maturità nel primo atto, è vecchio nel quarto: ma non è cambiato. Il tempo è trascorso sopra di lui lasciando intatte le sue energie conservative. Tutta la sua vita è trascorsa nella difesa egoisticamente esemplare dei suoi vantaggi; non si dice dei suoi diritti, perché mai nessuno glieli contesta, mai nessuno contende a lui nulla, a lui che pure defrauda e sottrae agli altri quello che non gli spetta. Franco Marteno arriva al tramonto della vita inconsapevole del male compiuto, ma capace di un ultimo furto e di un ennesimo tradimento, compiuti nel nome di un egoismo che, questa volta, vorrebbero passare per desiderio di santità.

Con *L'Egoista* Bertolazzi non scrisse il suo capolavoro, anche se seppe creare un personaggio di precisa evidenza teatrale e di bellissimo rilievo psicologico. Alla esattezza di determinazioni del primo atto corrisponde, nel corso della commedia, un troppo elaborato disegno psicologico che, più di una volta, si inaridisce per il timore di far scadere gli effetti: anche se poi l'ultimo atto recupera in bellezza e il disegno articolatamente profilato del personaggio si stempera in una grande immagine piena di ombre cupe e di bagliori lividi e pallidi, quietamente disumani.

Certo il teatro dialettale di Bertolazzi (*El nost Milan, La povera gent*, quella *Gibigianna* che contiene un atto che è un capolavoro assoluto) esprime meglio il mondo fantastico e drammatico dell'autore. Nelle commedie milanesi (e forse anche venete, almeno in un caso, *L'amigo de tuti*) la «verità» prorompe più immediata, meno filtrata: le commedie in dialetto sono certo assai meno costruite dall'esterno di quelle in lingua. Pure *L'egoista* è un testo di prim'ordine (secondo solo, e non lo giureremmo, alla troppo dimenticata *Lulu*), grazie alla presenza di un carattere paradossale ed eccessivo, questo Franco Marteno che fu carissimo al suo autore e che egli non ebbe mai la soddisfazione di veder rappresentato.

Diciamo subito che le ambizioni dell'*Egoista* sono grosse – e perciò proporzionalmente i rischi e i cedimenti – nell'affidarsi al tema dell'egoismo con le sue connessioni e conseguenze autoritarie e aridamente ciniche nell'ordine delle relazioni e dei sentimenti. Ed ora è ampliato ed esteso, sempre nell'ambito ristretto della famiglia, a una totalità di fasi e accidenti. Con intenti critici e polemi- ci, è ovvio, se Franco, il protagonista, è «ufficialmente» il ritratto dell'uomo «per bene», dell'uomo «onorato» nella sua società (benché si tratti di una impostazione – il conflitto tra ufficialità e verità – abbastanza comune nel teatro borghese dell'epoca), una società attenta a modi, forme, convenzioni, rituali e stime classicamente suoi propri. E con buoni motivi, per sé.

Però Franco non è un «carattere», è qualcosa di più

complesso, come più complesso è l'egoismo rispetto all'avarizia. E in ciò egli sostiene la tendenza a porsi, al di là del personaggio di una vicenda esemplare, quale simbolo polemico, così come si può opportunamente sostenere a proposito del grigiore ambientale e tonale scelto a illustrare un'epoca mitizzata, semmai, generalmente nel verso contrario, tra l'eroico e il lustro sfavillante, tra il Risorgimento e il Ballo Excelsior (tendenza europea, è vero, di resistenza all'evasività della commedia brillante e al trionfo del valzer viennese, all'ottimismo di una borghesia che stava inevitabilmente preparando i suoi fasti nella guerra '14-'18). Simbolo, per la sua disumana e irrealistica assoluta. La struttura del lavoro infatti è schematica e ordinata all'estremo, incominciando dalla partizione simmetrica dei quattro atti in quattro età, com'era accaduto per i quattro ambienti della Povera gent, a sostegno d'una volontà d'assolutezza, di catturare l'intero arco d'una vita, senza flessioni. Al quale schematismo corrisponde l'altro, quello psicologico che, fin dalle prime battute eliminando ombre e sfumature, convalida quell'ipotesi di assolutezza intenzionale e programmatica, in una rigidità inequivocabile. Il tutto in un'area esclusivamente sentimentale, di azioni e reazioni sentimentali.

Alla comprensione e alla spiegazione della negatività del personaggio di Franco concorre una somma incalzante di dati negativi a tutti i livelli: maltratta la servitù, non rispetta gli anziani né gli ammalati, s'annoia ai funerali, tiene solo per sé il vino buono, tratta male il fratello e gli porta via la fidanzata, tradisce la moglie con la moglie del miglior amico, la fa morire per amministrarne e goderne l'eredità, corre appresso al denaro, impedisce alla figlia di farsi una famiglia, lascia ogni suo avere ai preti per «acquistarsi» un posto in paradiso.

E poi tutti gli atteggiamenti della grande vittima di Franco negli ultimi due atti, la figlia Elena, sacrificata, come la madre l'amico e l'amante, al suo egoismo, ormai mitico e reso accettabile e comprensibile solo dalla sempre più svelata paura della morte – la ragione, dunque, dell'egoismo – la paura della perdita di ciò che possiede, in atto e in potenza, che dall'inizio alla fine domina Franco. Economicamente un dramma della proprietà, collocato e inquadrato nella classe che ne fa il principio giuridico fondamentale, il perno della propria esistenza: con un'analisi scrupolosa, d'analista ligio alle norme del realismo, al suo stile, alle sue convenzioni, ai suoi strumenti, ma ancora una volta, e di più, purificato dai batteri della storia, in nome di una assolutezza definitiva (tanto da consentire a Strehler una memorabile edizione teatrale, storicizzata, trasferita nel tempo tra il 1900 e il 1940) che l'avrebbe poeticamente giustificata.

Si trattava dell'azzardo massimo e, di conseguenza, del limite dell'*Egoista*, paradigmatico dei limiti del teatro di Bertolazzi come di tutto il teatro borghese a cavallo di secolo. Perché un conto è l'intelligenza dello schema strutturale e compositivo; e un conto è la realizzazione. Innanzitutto la schematicità, per le equivoche ambizioni metastoriche, toglie nerbo alla funzione critica e polemico-pedagogica dell'exemplum, per quanto esso perde in credibilità: infatti Bertolazzi vuol mantenere, e come, un piede nella storia (la critica cioè della società borghese nelle personalità negative di Franco e di Clelia in specie, anche se è bilanciata dalla positività di Carlo e di Bice) al tempo stesso che vuol esaminare un fenomeno al di sopra della storia. C'è insomma una frattura tra poetica e poesia, che lascia un senso di incompletezza, di equivoco, appunto, senza convinzione. Perché? Se andiamo a cercare i motivi, ci accadrà di trovarli ancora nel ricorso ulteriore agli strumenti sentimentali, in esclusiva e con tutte le conseguenze del caso, che giustificano e sorreggono lo svolgimento dell'azione teatrale. E le soluzioni patetiche sono risultato quasi inevitabile, effetto e catartico stimolo.

È l'impasse del melodramma.

Ed è anche il «carattere» che rientra dalla finestra, dove era stato cacciato, il simbolo che si esaurisce nell'aneddoto.

Sono altre le risorse che salvano questo *Egoista*, sono più sotterranee, fuori d'ogni grossa scommessa e stanno, come sempre, nella felicità d'intuizione e di elaborazione del particolare, che è il genio di Bertolazzi. Sta nel triste, quasi cupo finale della commedia (uno dei casi rarissimi in cui l'ultimo atto è migliore del primo) ma sta in quella umanissima costante soprattutto, l'umanità esistenziale di Franco, così acutamente collocata dal Bertolucci nei «rituali manducatori dell'egoista, che nella loro verità esistenziale fissata con crudele esattezza fisiologica finiscono per assumere valore di simbolo: vorace ma ancora con una certa irresponsabilità giovanile sulle brioches del primo atto, ignobilmente degustatorio, sensuale sulle carni e sul vino del secondo, tremulo e disgustato sul pugno di riso in brodo, ultimo legame con la vita rimasto (e appena ricordato, non masticato e deglutito in scena), nell'ultimo atto, Franco Marteno è tutto nei suoi tre pasti, in maniera allucinante. Questo è molto postzolliano». È vero, ed è proprio in questa voracità, in questa fame, il correlativo più naturale della paura della morte di Franco, la spiegazione esistenziale del suo egoismo là dove s'era tentata quella psicoanalitica.

Folco Portinari, *Realismo e realtà*



Ferruccio Benini, primo interprete de *L'egoista*



Al Teatro Carignano  
dal 19 al 31 gennaio 1988

**Annamaria Guarnieri ne**  
**LA SERVA AMOROSA**

di **Carlo Goldoni**

regia di **Luca Ronconi**

con **Paola Bacci, Riccardo Bini**

**Claudio Carini, Angelo Jorakis**

**Daniela Margheruta, Franco Mezzera**

**Giancarlo Prati, Elio Veller**

**Luciano Virgilio, Virgilio Zernitz**

**AUDAC**

*La serva amorosa* fu scritta e rappresentata a Bologna, tra il 1752 e il 1753, in un ambito nel quale l'amore per il teatro era vivissimo e vi si prodigava quel Francesco Albergati Capacelli, (commediografo pregevole e troppo dimenticato lui stesso). Fu un successo, al quale Goldoni stesso non credeva, considerata l'accoglienza che alla commedia avevano fatto i comici di Medebach alla sua lettura.

È una commedia di alterno rendimento e di andamento curioso, popolata di personaggi reali e di maschere, ma vigorosa di conflitti tra i più cari alla musa goldoniana, quelli che oppongono all'interno delle famiglie padri e figli, matrigne e figli, matrigne e figliastri e ricca di quelle *questions d'argent* che sollecitavano fortemente l'estro dell'avvocato Goldoni.

Al centro della commedia, tuttavia, c'è uno di quei personaggi che Goldoni ama e privilegia: quello della serva capace da sola di sostenere l'intrigo e di condurre il gioco fino allo scioglimento; uno di quei personaggi teneri e forti di donna nei quali non sai se prevalga l'accortezza o il risentimento, la tenerezza degli affetti o l'asprezza del giudizio sul mondo e i casi della vita. Corallina fiera, coraggiosa, intrepida davanti alle avversità si accampa come un'eroina «in grigio», che ha scelto per sé l'ombra ma che in quell'ombra si muove da padrona, tramando a suo piacere e guidando magnificamente le fila della commedia.

Corallina racchiude in sé la vita e la bellezza della commedia, troppo legati come sono gli altri personaggi ai vecchi canoni e ai moduli tipici della commedia del secolo (ne eccettueremo il vecchio Ottavio, per lo stupendo monologo del secondo atto e per la scena mirabile del gioco della bazzica); col che non si vuol dire che i personaggi siano destituiti di funzionalità drammaturgica e rimangano poveri di spessore sulla scena: ma Corallina è personaggio già tutto nuovo, e proprio perché è una «serva» indica meglio il superamento delle convenzioni. Serve capaci di ordire trame e di reggerle non mancavano certo nelle precedenti commedie goldoniane; ma la novità di Corallina è la sua tenera femminilità che si manifesta in quel proteggere e sacrificarsi maternamente per il padroncino fragile e senza coraggio – ed è nuova in quel suo offrire l'affetto e nuovissima nel rifiutare l'amore che sarebbe troppo per lei.

C'è qualcosa di manzoniano nell'acquiescenza di Corallina alla propria condizione, un'anticipazione di quella moralità così realistica che detterà la chiusa in minore del grande romanzo; certo, intorno a lei troppa convenzione di personaggi spinge la commedia verso i lidi di una comicità usata e anche troppa frequentata, pur se magistralmente sorretta da un grande talento di commediografo. Ma Corallina vive di vita singolare e intensa e appartiene a pieno diritto alla galleria dei più grandi personaggi goldoniani, non solamente femminili.

*In questa situazione pratica e morale, entro certi limiti costruttiva, e nel fervore riformistico del tempo, si svolge la riforma teatrale goldoniana, i cui concetti sono espressi lungo tutto il percorso dell'opera, nel Teatro comico, nelle lettere pubbliche al Bettinelli, in prefazioni e polemiche, e sparsamente nelle commedie, rappresentando a grado a grado l'affermarsi della coscienza artistica del Goldoni. Essi rispondono a esigenze generali e particolari largamente diffuse e qua e là enunciate, che solo il Goldoni fra gli scrittori contemporanei di commedie seppe elevare a poetica e realizzare. Superamento del teatro del Seicento, in cui «metafore, iperboli, antitesi tenevano il posto del senso comune». Abbandono del lubrico, del buffonesco, del «ridicolo sciagurato» della Commedia*



Francesco Guardi, Rio dei mendicanti

*dell'arte, che tiene lontana dalla scena l'umanità vera: i tempi non sono più per codesto genere di riso gratuito e spensierato, ma per una dignità del comico. Conquista di un dire conveniente alla commedia, semplice, naturale, non prezioso, non retorico, d'altro ordine da quello letterario, e da quello teorico e poetico dell'Arcadia. Rifiuto dell'eroico e delle grandi passioni, ma il massimo interesse all'analisi del cuore umano e a ben sostenere le passioni sulla scena, in modo che tocchino lo spettatore; non escluse affatto quelle virtuose e patetiche purché non spoglie dei tratti comici e piacenti propri della commedia. Sostituzione dei tipi fissi irrazionali, astratti, con caratteri umani, ben condotti e coerenti, naturali; ma se necessario accentuati nella figurazione teatrale; e non isolati alla francese, ma messi a raffronto nell'azione; con quella varietà, quegli sviluppi, quelle sfumature che l'improvviso dei comici dell'arte e il loro frasario non consentivano.*

*Grandi testi il libro del Teatro e il libro del Mondo.*

*Ma il teatro è lo stimolo primo, lo schermo con cui il Goldoni guarda alla realtà: essa esiste per lui in quanto trasferibile sul teatro. C'è già un processo selettivo, una colorazione. La caratterizzazione ulteriore fino alla creazione del tipo teatrale, l'impegno dell'immaginazione, del sentimento, della dialettica con cui il Goldoni opera sulla realtà componendola in un ordine diverso dal casuale, qualificano questo procedimento non come copia, ma*

*come realismo artistico. Il temperato razionalismo che vuole la fictio «quasi specchio di cose vere» e che induce la commedia in sviluppi d'azione motivati dai caratteri stessi, per modo che non ne risulti offesa la natura, riconduce la nuova realtà dell'arte così accosto a quella da cui è partita, da vedervi scorrere lo stesso sangue. Quando le poetiche europee, tocche dalla moda filosofica della sensiblerie, evolveranno verso la commedia lacrimosa, il Goldoni saprà trattenerla nei confini di un discreto realismo e razionalismo, senza rinunciare a frugare il cuore del pubblico per mezzo della commozione. Non vuole sforzi dell'inventiva, ma quella naturalezza che lascia varietà allo svolgimento senza complicarlo.*

*Figlia anch'essa del razionalismo dominante nel secolo, sorella magra della naturalezza, è la logica che chiede al commediografo la sua parte nello sviluppo dell'intreccio, nel dibattito tra i personaggi; e talvolta Goldoni la fa sedere al suo posto, quasi divertendosi al giuoco dialettico, il quale però – anche dove si denuncia strumentale – non è mai teorico o astratto, ma sempre incarnato nei personaggi in azione. Egli infatti prima immagina i personaggi come caratteri naturali, poi li fa agire conseguentemente.*

Manlio Dazzi, Prefazione a *Commedie* di Carlo Goldoni, Bari, Laterza



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

Eredi legittimi di Feydeau questi Barillet e Grédy che vedono il loro *Fiore di cactus* rifiorire frequentemente da quel 1964 in cui lo licenziarono sulle scene parigine con un successo trionfale?

Certo, la fantasia computerizzata del più grande fra i boulevardier (anche se qualcuno potrebbe preferirgli il lucido, tagliente, stilizzatissimo e spietato Labiche) sembra essersi trasferita nei due autori francesi, almeno per quanto riguarda questa commedia, esempio ineccepibile di una maniera di intendere il teatro come occasione scacciapensieri e evasione (controllata) dalle preoccupazioni. Gastronomia, certo. Gustosa, è sicuro.

Che la commedia sia irreale, altrettanto certo.

C'è un dentista che è anche play-boy. C'è la sua infermiera, che è naturalmente anche un po' la sua segretaria. Lo ama. Nessuno dei due è verdissimo, anzi. Per favorirne certe trame seduttive, lei accetta di farsi passare per sua moglie – a tanto può spingersi l'amore! Naturalmente ognuno capisce come è destinata a finire la storia: e del resto, quasi tutti gli spettatori non faticeranno a richiamarsi, oltre che alle precedenti edizioni, al film elegantemente recitato da Ingrid Bergman e Walter Matthau.

Commedie come questa non richiedono altra attenzione dallo spettatore che quella di ignorare accuratamente l'artificialità del meccanismo e di guardarle come se fossero vita di ogni giorno: la loro efficacia consiste esattamente in questo far credere che i loro eroi sono persone alle quali non capita che l'ovvio e l'ultraquotidiano.

La menzogna o, quanto meno, la finzione del vero; i malintesi: gli scioglimenti tanto più prevedibili quanto più previsti – tutto questo forma la sostanza di siffatto teatro: nel quale gli spettatori si sorprendono di tutto e sorpresa vera non c'è mai. Ma del resto, il boulevard non vuole essere molto di più. E quanto più rispetta ricette perlomeno centenarie, tanto più risulta deliziosamente digestivo. Giochi di prestidigitazione, il più delle volte: ma quanta soddisfazione, da parte di chi guarda, per non aver scoperto il trucco – e tuttavia dire: Però, certo, il trucco c'è! Per forza, che c'è il trucco!

Il trucco del boulevard è quello di far apparire semplici situazioni che sono in genere complicatissime; naturalissime altre che sono artificiosissime; veri più del vero personaggi che hanno, con noi, rapporti meno che labili.

Teatro frivolo e fragile, certo. Ma può accadere che a volte un fiore di cactus, destinato a durare poche ore, risulti costruito in ferro battuto.

### IL TEATRO COMICO

Uno dei fondamenti principali della commedia e poi anche di ogni forma di teatro è l'equivoco ossia la vicendevole incomprendimento dei personaggi. Nel notissimo dialoghetto tra i due sordi: «Vai a pescare? — No, vado a pescare. — Ah, credevo che tu andassi a pescare», è compendiato il meccanismo talvolta assai profondo e complicato di molto teatro comico. Facendo questa affermazione non voglio che constatare un fatto piuttosto misterioso, e cioè che da che mondo è mondo il mezzo più spedito e più naturale per suscitare il riso a teatro fu sempre quello dei due sordi. Ho detto che il fatto è misterioso, e infatti chi potrebbe spiegare perché il riso sgorga dal profondo dell'anima? Freud e Bergson ci si sono provati ma non hanno, a parer mio, cavato un ragno dal buco. Gli animali piangono, questo è risaputo, ma non ridono, c'è evidentemente in fondo al riso qualcosa di oltremodo umano, ossia di critico, di riflesso e di morale che però è assai difficile a definirsi. Resta tuttavia il fatto che l'equivoco suscita il riso, tanto è vero che quando si abbandonarono le vie maestre della commedia classica e si fecero le commedie poetiche o intimiste psicologiche il riso disertò le platee, e dopo il riso gli spettatori. Inequivocabili, gli attori rimasero soli a dirsi le loro filastrocche davanti le poltrone vuote.

Perché ci sia equivoco bisogna che ci siano perso-



Maschera scenica italiota c. ineamenti satireschi

naggi. A dirlo così par nulla, ma è invece una verità più complicata di quel che non sembri a prima vista. Giacché il personaggio inteso secondo le necessità dell'equivoco è l'espressione estrema della solitudine umana, ossia dell'impossibilità dell'uomo, una volta che si sia formato il suo carattere, a uscire dai limiti del carattere stesso e a intendere o più semplicemente ad ammettere anche l'esistenza di caratteri dissimili dal suo. È dei bambini e dei primitivi indifferenziati e passivi il potere essere impersonali e mimetici. Ma un uomo che abbia vissuto seguendo certi istinti e certe passioni, secondo certe convenzioni, e se ne sia trovato bene, che insomma, come si dice oggi, sia qualcuno, difficilmente ammetterà l'esistenza di persone diverse da lui; in altre parole sarà naturalmente intollerante. Ora l'intolleranza in qualche grande uomo che la bilanci con altrettanta intelligenza è sopportabile, pare un diritto, e spesso neppure si vede; ma in un uomo mediocre, seppure caratteristico, dà subito nell'occhio, appare uno sproposito, è comica. Donde il riso.

La via seguita dal teatro comico per arrivare alla maschera, suprema espressione di solitudine e di incomprendimento, è illuminante. Si tentò dapprima di definire il personaggio nei suoi rapporti con gli altri personaggi e si scoprì che meno rapporti aveva e più era comico. Si cercò allora di capire ciò che si opponeva a questi rapporti e si trovò che erano le passioni le quali offuscavano gli intendimenti dell'uomo e lo fanno egoista ossia solitario. Di qui a caratterizzare il personaggio con una sola passione, cioè a farne una specie di pazzo monomane, non c'era che un passo; e si ebbero gli Avari, i Libertini, i Malvagi, i Bugiardi e tutti gli altri personaggi della commedia classica. Poi in tempi più aridi e più raffinati vennero le maschere: le passioni egoistiche e solitarie avevano compiuto la loro devastazione e del tutto disumanato il personaggio. Al posto del viso mutevole e sentimentale, la grinta, la smorfia, lo sberleffo. Ma si capisce che alla mortifera e spasimosa contrazione delle maschere non potevano non seguire le pappe molli, gli sdilinquiamenti e gli psicologismi del teatro romantico.

L'equivoco oltre a suscitare il riso dello spettatore, oltre a dargli di riflesso e per contrasto percezioni impressionanti di profonde moralità, avvince; in altre parole stuzzica una sua fibra umana e vitalissima di vigliaccheria

facendolo partecipe e complice di inganni e beffe ordite ai danni di una terza persona ignara. Non c'è alcuno che non si ricordi di aver riso al cinema vedendo l'attore Ridolini rifugiarsi trafelato in una stanza chiusa, far gran gesti di sollievo senza accorgersi che in un angolo di quella stanza c'è un enorme leone agguattato e pronto ad avventarsi e a divorarlo. È chiaro che qui il riso si complica di non so che delizia beffarda di essere a conoscenza di quel pericolo ancor ignorato dall'attore: leone e spettatori sono d'accordo per canzonare l'inconsapevole Ridolini.

Altre volte a teatro una tresca furtiva tramata ai danni di un dabben uomo dalla moglie e dall'amante di lei fa tremare di gioia centinaia di spettatori; i quali poi cesseranno di ridere e si annoieranno, se come avviene in molte commedie moderne, il marito tradito conosce il tradimento e comincia a discuterne filosoficamente con la moglie e con l'amante. Questa forza comica dell'inganno e della conseguente complicità del pubblico era così nota agli antichi commediografi che per mezzo di monologhi o più semplicemente di battute interpolate tra i discorsi e rivolte alla platea essi avevano cura che l'ingannatore informasse il pubblico dei particolari dell'inganno e ogni tanto lo commentasse: come dire, ogni tanto una strizzatina d'occhio e un gesto d'intesa.

Oggi non ci sono più personaggi comici per lo stesso motivo che son scomparsi i personaggi tragici. E questo motivo è che l'uomo sembra tendere a perdere ogni carattere personale e ad annegarsi nella massa. Gli uomini si comprendono forse meno di prima, ma non per eccesso di carattere bensì per assenza di questo carattere e di qualsiasi altra cosa da capire o da non capire. E infatti si ragiona non più di persone ma di masse; e l'incomprensione non è più tra gli uomini ormai accomunati e fusi in tre o quattro bisogni naturali, ma tra le classi, tra le collettività, tra le nazioni. A prova di ciò basta pensare all'aneddotistica che non si esercita più sui vizi umani ma su quelli nazionali e collettivi. Non si ride più degli avari o dei libertini, ma degli inglesi, dei russi, dei francesi, dei tedeschi, oppure dei capitalisti, degli operai, dei burocrati, degli intellettuali e dei commercianti. Però questo sciocco e volgare collettivismo durerà poco, nel riso meno che altrove.

Alberto Moravia

IL DRAMMA, 1934, n. 198.



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 srl

La poesia come testimonianza insostituibile e irrefutabile del destino di ogni uomo: questa la affermazione perentoria e insinuante dello spettacolo con il quale uno degli attori più immediatamente legati alla grande lezione «orale» del teatro si rivolge quest'anno al pubblico italiano. *Poesia la vita* crediamo possa essere definito come una grande, solenne pausa in una lunga ricerca che dura da anni all'interno del repertorio poetico occidentale, al quale da sempre Vittorio Gassman ha dedicato energie esplorative e talento di interprete-lettore. In questo *Poesia la vita* egli tenta di ricostruire la vicenda umana attraverso la testimonianza più indiscutibile del suo significato (o dei suoi significati), quella dei poeti. Diciamo che tenta, perché la suggestione dello spettacolo consiste principalmente in questo: in un graduale accostamento ad una verità che veramente toccata non viene mai, che non è mai raggiunta, ammantata dall'ambiguità della poesia: ma che riesce tanto più insinuante e suggestiva sotto il velame variegato e cangiante del messaggio poetico.

La vita umana intesa come viaggio: non è la prima volta che una simile immagine viene a destare la fantasia di un artista. Qui, in questo viaggio, le tappe sono costituite da alcuni fra i più emozionanti momenti di due storie: quella della poesia e quella di un attore che ha inteso ricapitolare, per sé e per il suo pubblico, una personale vicenda di «rapsodo». Lo spettacolo è in questa doppia offerta: la parola che contiene e conserva nella sua mutevolezza il senso ultimo delle esperienze dell'uomo e la felicità scoperta, la gioia dionisiaca, l'energia esplorativa dell'interprete che restituisce, «omerico» cantore, ad ognuno di quelli che lo ascoltano una parte della sua storia.

... La teoria del Puro Suono si fonda principalmente sulla maniera in cui la poesia opera: certi versi sembrano bellissimi senza alcuna ragione e si decide (almeno così si fa in pratica) che vale la pena di dedicare altra attenzione ad una certa poesia dando semplicemente un'occhiata al modo in cui sono usate le parole. È questa senza dubbio una prova importante, e dà la sensazione che il modo in cui la poesia opera è assai strano, ma dice ben poco su cosa sia tale stranezza.

Al tempo del culto per il Puro Suono si giunse a leggere passi di Omero a dei bambinucci per poi chiedere le loro impressioni, allo stesso modo che Darwin suonava il trombone per le sue pianticelle di fagiolini. E infatti in questa maniera si ebbero prove conclusive che si può ricavare una vaga impressione sull'argomento di una poesia dall'osservare attentamente chi la recita; ma ci si può domandare fino a che punto ciò concerna la questione trattata. Qui (tanto per resuscitare una controversia piuttosto stantia) sorge un problema che rende difficile l'esperimento: è inutile dire a chi non sappia il greco di leggere Omero da sé, dato che non saprebbe come pronunciarlo (ed anche se sapesse pronunciare le singole parole, non le pronuncerebbe come frase); d'altra parte se gli si dice come pronunciare la frase è impossibile essere certi che non gli si dica anche, dal tono della voce, che sentimenti essa contenga. È inutile negare che sentimenti possono essere comunicati, anche fra animali di specie diverse, mediante grugni o strida, e c'è chi dice che il linguaggio stesso fu dapprima un simbolismo auto-esplicativo, fondato su tali espressioni di sentimenti, sull'onomatopea e su quell'uso della lingua (come organo fisico) per indicare le cose che interessano o per imitare e perciò definire un'azione difficile, come fa per esempio un bambino che impari a scrivere. Ci si aspetta anche che il linguaggio in poesia mantenga i suoi usi primitivi più che altrove. Ma gli ammiratori del Puro Suono in poesia non sanno che farsene di ciò perché un grugni-

to è insieme troppo rozzo e troppo sottile per riprodurlo con i segni dell'alfabeto. È possibile gridare o grugnire qualsiasi parola, cosicché se si ha una parola semplicemente scritta sulla carta bisogna conoscerne non soltanto il significato ma anche qualche po' del contesto prima di sapere se grugnirla o gridarla. La maggior parte degli ammiratori del Puro Suono, a dire il vero, son disposti ad ammettere che bisogna avere esperienza delle parole usate da un poeta prima di poterne apprezzare il suono, ed evidentemente tale ammissione presenta la questione in tutt'altra luce.

Son tanto più disposti ad ammetterlo in quanto di solito sono critici estetici, persone cioè di delicatissima sensibilità che han da proteggere tale delicatezza in modi inconsueti. Un degustatore di vini di prim'ordine può assaggiare solo quantità minime di vino per timore di guastarsi il palato; allo stesso modo io direi che sarebbe poco saggio da parte di un critico estetico far troppo uso della propria intelligenza; ma non v'è ragione di imporre tali costumi da specialisti al bevitore o al lettore comune. Gli specialisti hanno di solito un fortissimo spirito sinda-

cale, e forse i critici sono stati troppo inclini ad insistere sul fatto che l'azione della poesia è in certo qual modo magica, suscettibile esclusivamente ai loro metodi di incantazione, oppure che è come un fiore che cresca: sarebbe follia permettere che l'analisi lo distrugga scavandone le radici e disperdendone la linfa alla luce diurna. Sotto questo rispetto i critici, come i cani, son di due razze: quelli che si limitano ad innaffiare il fiore della bellezza e quelli, più incontinenti, che dopo averlo fatto vogliono coprir tutto sradicando quel fiore. Io personalmente, lo confesso, aspiro ad appartenere alla seconda razza; la bellezza non spiegata mi irrita, mi dà il senso che sarebbe meglio scavarci intorno. Le ragioni che fan sì che un verso dia piacere, io credo, sono ben ragioni: ossia ci si può ragionare intorno; ed anche se è vero che non si devono violare le radici della bellezza, mi par presunzione da parte del critico estetico il pensare che il semplice fatto che egli ci scavi un po' attorno costituisca una violazione.

William Empson, *Sette tipi di ambiguità*,  
Torino, Einaudi



P. Girolamo Batoni, L'educazione di Achille presso il Centauro Chirone



Al Teatro Carignano  
dal 2 al 7 febbraio 1988

Paolo Poli in  
**FARFALLE**  
di Ida Omboni e Paolo Poli  
Compagnia Paolo Poli

Guido Gozzano: ovvero l'entomologia filosofica, il crepuscolo vago d'ombre e melanconia, l'antidannunzianesimo, un po' di vampirismo, la tisi... E anche: la rima casareccia ma perfetta; il verso carezzevole e irridente; il linguaggio terso e ovattato; l'occhio di poeta perspicuo e infallibile... Una delle personalità più precise del nostro Novecento, il cantore avvertito e ironico di un demi monde anche troppo consapevole dei suoi limiti ritorna in uno spettacolo rievocativo solo per così dire... Sappiamo quali siano le Muse di Paolo Poli (e della sua degnissima alleata Ida Omboni). Talia, per lui, si agghinda come Salome; Melpomene si traveste da Esmeralda. Ma sotto la frivolezza del *clinqant* una intensa nostalgia dell'oro vibra e fremito: pochi attori del nostro tempo hanno saputo accostare la letteratura e la cultura come Poli (e Omboni), traducendo in virtuosismo e piroetta e scambietto e funambolismo la seriosità libresca e compassata che tanti autori avevano dovuto assumere grazie alle Storie Letterarie. Nella manipolazione che ne fa l'attore ogni autore (Fogazzaro, De Amicis, Invernizio... tra l'altro, quanti piemontesi nell'orizzonte di Poli) rinasce sotto le spoglie vitali di un nostro contemporaneo un po' matto e po' ebbro, ma sempre migliore dell'immagine stereotipa che ci consegna insistentemente una tradizione bacchettona. La tecnica di approccio è sempre quella: prima un cortese scambio di vedute sui fondamentali problemi dell'esistenza, poi un ganascino, un buffetto sulla punta del naso, una pizzicata al mento...

Lo scrittore è conquistato; pronto a dire di sì a qualunque richiesta. Mai un tradimento, però, delle intenzioni. Perché la forza di Poli è questa: ricondurre il discorso, proprio quando sembra che traligni in personali esasperate variazioni, sul binario della giusta significazione storica e culturale. Capacità certo non comune, da parte di un attore, di restituire climi e atmosfere senza l'impalcatura storicistica che appesantisce troppa ricerca filologica/teatrale del nostro tempo; capacità di trasformare in *causerie* dilette, grazie alla malizia delle allusioni e alla vorace seduttività degli ammicchi, una fitta serie di riferimenti trionfalmente eruditi e consapevolmente doti. *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci...*

*Il mondo di figure e sentimenti ch'egli ritrae, prima di tutto il Gozzano lo seleziona e se l'accomoda nella fantasia, e si mette quasi distaccatamente a ricopiarlo. È un suo proprio mondo; la perizia del copista non lascia a desiderare nulla; e il risultato nel suo genere è perfetto. Ma la traccia del procedimento rimane. Si direbbe che nel Gozzano siano due persone: l'uomo e il poeta; e i suoi segreti l'uomo non li ha mai confidati all'altro, se non attra-*

*verso una traduzione di canto. Noi sentiamo che la sua cosa più importante è sempre rimasta sotto silenzio, dall'altra parte. Per questo, benché dilettesimo fra i nostri poeti novecenteschi, nessuno gli chiederebbe una parola di quelle di cui in certi momenti si sente bisogno: la parola che coglie un nostro nativo sentimento e lo potenzia facendocelo riconoscere intatto nelle forme dell'arte.*

*In pieno contrasto con quel gusto corazziniano per un'espressione che finisce nello sfumato, nella dissolvenza genericamente sentimentale («Non sono che un piccolo fanciullo che piange... Potermi mettere a piangere tutto solo...»), si direbbe che nel Gozzano il senso del dolore, dell'amarrezza, della delusione si risolve soprattutto nello stimolare l'impegno del buon operaio delle muse a realizzare sempre l'immagine più concreta, la frase più esatta e d'una nitidezza quasi scientifica. La sua fantasia non esala in un nebuloso smarrimento, ma aderisce vigorosamente alla vita delle cose, quantunque umile, reietta («Ciarpame così caro alla mia Musa»).*

*Poeta tenue e delicato, il Gozzano si regola sempre con un senso cauto e concretissimo nella scelta dei motivi. Se talvolta egli pecca, è in qualche modo nel volere ostentare la naturalezza con la quale il fantasma poetico e l'immagine s'incontrano, e cercando di dare al movimento dei suoi versi, alla sintassi e all'aggettivazione un certo carattere di trascuraggine e di giuoco. Nei suoi componimenti più significativi, che poi son quelli del libro dei Colloqui (1911), ha vena spontanea e al tempo stesso precisa; segno icastico ed insieme lieve ed arioso; tenerezza d'affetti benché sempre guardingo a non lasciarsene sopraffare.*

*Ha una sentimentalità foderata d'ironia; una musica orecchiabile ma accuratissima; un esatto senso del limite. Quasi tutte le sue liriche sono bene atteggiare, come figure che sembra di toccarle e alle quali si possa girare attorno; materiale d'una sostanza non fastosa, ma neanche povera. Gozzano è insomma quel che si dice un classico, un piccolo classico. E qui classico dovrebbe tradursi: un poeta che, una volta capito, non dà brutte sorprese, non si smonta; un poeta sicuro, che sappiamo dove ritrovarlo, e a che pagina ci aspettano quei determinati effetti. Un poeta, un piccolo poeta valuta oro.*

*La questione è d'intendersi sui significati che l'arte del Gozzano può esprimere, sulla portata della sua ispirazione: sulla qualità delle cose che con il suo oro si comprano. Ed io son certo che neanche il più generoso fra i suoi ammiratori si sentirebbe di negare alcune constatazioni. Che, per esempio, una figura di Gozzano, e nemmeno la figura di Gozzano stesso, la sua propria immagine lirica, non ci riuscirà mai d'accettarla con assoluta pienezza e immediatezza. Nella sua fiamminga rifinitura, perfino La signorina Felicita ha qualche cosa come d'una finzione. Fra noi e lei c'è un velo d'aria, un cristallo, come non è fra noi e Silvia o Nerina. Non si tratta della diversa altezza e gravità: cosa ovvia, a tutti palese. Si tratta d'una diversa arte nell'evocazione.*

Emilio Cecchi

I crepuscolari: Gozzano e Corazzini



Eduardo Scarpetta

Al Teatro Carignano  
dal 23 al 28 febbraio 1988

**'O SCARFALIE**

di Eduardo Scarpetta

con Luca De Filippo

regia di Armando Pugliese

Compagnia di Teatro di Luca De Filippo

Un interno borghese con credenza, tavola, domestico e domestica; un teatro visto di schiena; un'aula di tribunale - il paradigma geografico della farsa è tutto in questo *Scarfalietto* che Eduardo Scarpetta trasse, ovviamente, da un lavoro francese (*La boule*, di Meilhac e Halévy).

La vicenda si sdipana con la meticolosa improbabilità di questi lavori scritti per divertire e ubbidienti, tutti, ad un meccanismo tanto più efficiente quanto più ostinato nel ricusare qualsiasi verosimiglianza. Non l'accenno ad un sentimento «vero», naturalmente, in questo *Scarfalietto* nel quale una coppia di coniugi male assortita decide di chiudere il turbolento ménage davanti al giudice del tribunale e finisce per scoprire che malintesi e risse erano frutto di congiure e trame ordite da un cameriere che, defraudato delle piacevoli della vita di scapolo del suo padrone (l'illustrissimo Felice Sciosciammocca) intendeva recuperarle riconducendolo, appunto, allo scapologgio...

La commedia vive di situazioni esemplarmente farsesche e la popolano personaggi di monodimensionale comicità: l'ingresso di un personaggio nuovo è la trionfale apparizione di uno sgargiante *topos* teatrale; ogni nuovo episodio è destinato ad accentuare il ritmo già accelerato impresso alla farsa dalle prime scene in una moltiplicazione di episodi che si richiamano strettamente, secondo una tecnica abilissima in virtù della quale la situazione di partenza si ripete, in altre tonalità e chiavi, in altri personaggi (la commedia è un intrecciarsi fittissimo di tre storie «di coppia»).

L'influenza del teatro di Scarpetta è stata determinante nella storia del teatro napoletano: nessun attore di quel meraviglioso vivaio ha sottratto sé stesso alla lezione (e negato il debito) dell'attore e commediografo. La cui genialità consisté nell'aver saputo introdurre una nuova scrittura drammaturgica in un ambito nel quale operava soprattutto la forza dell'improvvisazione, e di aver saputo rispettare e conservare questa forza non solamente con le sue doti di attore mirabile ma anche mettendo sulla scena personaggi che avevano allo stesso tempo del popolare e dell'astratto, come dimostrano le sue supreme reincarnazioni: l'ultimo, estenuato, asettico, spiritualissimo Pulcinella del nostro tempo, Eduardo; e il geometrico, asettico, straniatissimo Totò.





Del musicista l'opera rimane allor che muore,  
dello scultor la statua, il quadro del pittore.  
Di tutti questi genii ognun ricordo avrà  
ma di un attore celebre che cosa resterà?  
Un nome, una memoria dai vecchi rispettata,  
e che dimenticata dai posteri sarà.

Di un'opera fischiata  
l'autor non dirà mai  
che l'opera è sbagliata.  
Dice all'amico: «Sai,  
me l'hanno assassinata  
gli artisti che trovai».  
E un altro ancor più matto  
dirà che il suo lavoro  
non fu capito affatto,  
la colpa dando al pubblico,  
che male giudicò.  
E non vorrà comprendere  
che quando si dà un'opera  
è quegli il solo giudice  
che mai sbagliare può.

Chi ne sa meno d'arte in un giornale  
è spesso volte il critico teatrale.  
Se qualche attore ha bene cominciato  
da lui con falsa lode è rovinato.  
Perché, credendo già d'essere cima,  
non studia più come faceva prima;  
e per l'asinità di un giornalista  
si perde l'avenire di un artista.

Chi alle scene si dà perché suppone  
che studio non ci vuole  
allor lascia le scuole,  
e lascia ogni altro effetto,  
credendo di trovar gusto e diletto.  
Ma s'illude, perché la scena inganna  
e lo condanna  
a misera mercede.

L'artista che di lode mai fu degno  
chiama fortuna il merito e l'ingegno.

Chi vuole il nome grande al cartellone  
quando va sulla scena è un gran minchione!

In arte quando un comico  
lungi dal palcoscenico  
fa ridere la gente,  
certo, un attor valente  
ognun lo crederà.  
Ma spesso allor che recita  
non sarà più lepido  
e non farà più ridere  
a chi lo ascolterà!

Vorrei trovare un comico  
che sia modesto assai  
che non parlasse mai  
quando si prova.  
Che la sua parte reciti  
sempre d'uguale umore  
con zelo e con amor  
tutte le sere.  
Che ben comprenda e subito  
la parte da imparare,  
che mai dovrà mancare  
alla «bussata».  
Che, recitando, inutili  
parole non dirà  
per ottener chi sa  
qualche risata.  
Che non chiedesse anticipo  
allor che si scrittura,  
e che abbia molta cura  
a ben vestire.  
A chi mi trova un comico  
così come lo vò  
io lo compenserò  
con mille lire!

Versi di Eduardo Scarpetta, in Maria Scarpetta,  
Felice Sciosciammocca, mio padre, Napoli, Morano.

Al Teatro Carignano  
dall'1 al 6 marzo 1988

## GIROTONDO

di Arthur Schnitzler

con Michele Placido, Anna Teresa Rossini

Barbara Scoppa, Lucia Lanzarani

Laura Martelli

regia di Carlo Rivolta

Produzione Olimpo '84 srl

Scritta nel 1896 e pubblicata, con scandalo grandissimo, nel 1900 *Girotondo* rimane fatalmente la più celebre commedia del grande scrittore viennese. La conoscenza sempre più diffusa della sua opera induce oggi a collocare la commedia in un ambito alquanto particolare: senza sottrarla al numero dei capolavori, si conviene che opere come *La strada solitaria* o *Terra senza fine* rappresentino più grandiosamente il mondo poetico, per altro assai ricco e vario, di Schnitzler.

*Girotondo* rimane tuttavia l'opera emblematica e quella sulla quale l'attenzione resta più viva: certo in virtù dell'intatta spregiudicatezza con cui il rapporto sessuale di coppia viene affrontato e grazie alla tecnica deliberatamente semplice con la quale, come in una serie di vetrini da guardarsi al microscopio, dieci accoppiamenti vengono messi in scena. La commedia è un esempio mirabile di finezza, questo va da sé: e lo scandalo che rappresentò, anche fuori dalla patria di Schnitzler (si pensi che in Inghilterra fu rappresentata solamente nel 1982!) fu veramente dovuto alla tagliente sottigliezza del dialogo e alla penetrante incisività dei dati culturali e sociologici. *Reigen* è il titolo originale: «girotondo», ma anche «ridda»: c'è in effetti qualcosa di stregonesco in questo piccolo sabba di coppie, tutte convocate a celebrare i fasti di Eros e la sua potenza malinconica in una Vienna trasformata per l'occasione in un complice boudoir: siano i suoi ponti, siano le sue camere da letto alto-borghesi; siano i pied à terre dei giovanotti, siano le camere un poco laide delle prostitute povere...

O forse, a far reagire i primi lettori dell'opera e i suoi primi spettatori, fu la determinazione con la quale Schnitzler indicava, nella sua commedia, quanto poco sia necessario l'amore dove, con ogni evidenza, è sufficiente l'istinto. I veli, con i quali i suoi personaggi ammantano la loro sete di piacere non valgono a nascondere qual è la loro unica brama. Possono discutere con forbitezza o usare le armi della galanteria più raffinata: ma tutto finisce sempre per esaurirsi nell'assolvimento quasi meccanico di un bisogno primordiale.

Nessun sentimento attraversa le vicende di questi personaggi partecipi tutti dello stesso gioco costrittorio e, a ben guardare, impersonale: e solamente il calmo realismo che guida la mano dell'autore conduce infine ogni storia a una sorta di mesta ironia, che per altro maliziosamente sottolinea proprio quello che sembra assolvere.

Il girotondo come eterno ritorno al punto di partenza? C'è anche Nietzsche nell'atmosfera di Vienna, ma in concentrazione molto debole. Non è l'eternità che dà le vertigini, è sufficiente il tempo che passa. Così in Schnitzler. Il girotondo che lo ossessiona sta nel cuore dell'orologio: non è quello descritto dalle lancette sul Grande Quadrante – leggibile per chi? – ma il girotondo interiore, quello che fa avanzare i secondi, qualunque ora sia. Se poi fi-

niamo ugualmente per regolarci sulle ore, è per logoramento. I nostri angoli si smussano, diventiamo sempre migliori, assomigliamo sempre di più a un personaggio. E questo personaggio affascina a sua volta l'attore che è in noi. Un personaggio esiste soltanto se in affinità con altri, la commedia si organizza, ed eccoci imbarcati. Tutto dipende ora dagli attori che siamo. Ci sono gli attori deboli, condannati a certe parti e, nel caso, anche ai tagli, e i grandi, quelli che sanno «recitare tutto», o meglio, che recitano due cose contemporaneamente, quelli che, senza averne l'aria si ascoltano parlare. In una rappresentazione di Schnitzler, bisogna che sia possibile sentire questo accompagnamento, questa musica parallela e talvolta discordante dell'intelligenza che fa quello che vuole con il testo.

Allora la scena rappresenta in modo plausibile il vasto paese, la terra sconosciuta che noi siamo per noi stessi.

Nike Wagner

### Sulla Psicanalisi

La psicanalisi può essere una guida alla seduzione sia per il medico che per il paziente.

L'attaccamento verso il medico non è una conseguenza specifica dell'analisi. In tutti i casi in cui vi sia scambio intimo di pensieri, in particolare quando questo scambio tocca argomenti in se stessi intimi, e a maggior ragione, sessuali (fra persone di sesso diverso), ne consegue un certo polarismo sessuale, che in se stesso può rimanere senza conseguenze. Ma la grande maggioranza sia dei medici che dei pazienti, utilizzerà almeno inconsciamente l'occasione di un trattamento psicanalitico per cercarvi uno stimolo erotico, se non addirittura una eccitazione sessuale.

Non dimentichiamo la mediocrità, sia morale che intellettuale, della maggior parte della gente, medici compresi.

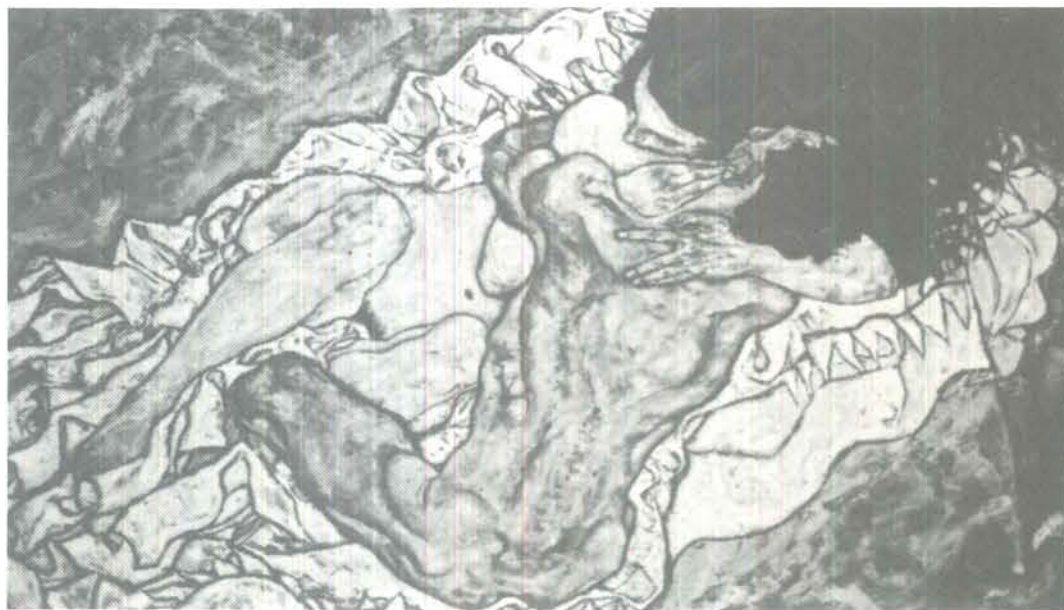
Una particolare fonte di errori: che il medico nel suo rapporto col malato o, per essere più esatti, con la persona che cerca la guarigione, o crede di cercarla, o dice di cercarla, è costretto ad avere fiducia in lei, e di crederle sulla parola.

Il medico crede di mettere in evidenza nella psiche del suo paziente l'inconscio, ma in molti casi (la maggior parte) si tratterà di cose coscienti da tempo, che la o il malato aveva già da tempo desiderio di esprimere.

Il completamento-conscio è raro, ma lo è altrettanto ciò che si considera del tutto inconscio; nel senso in cui occorrerebbe la magia psicanalitica per renderlo conscio, è in ogni caso molto più raro di quanto oggi si creda. Il malato si fa scudo del prestigio di non avere avuto coscienza fino a quel momento. Un ricordo – e cosciente – diventa interessante, s'illumina, per così dire, quando si crede che fino a ieri era inconscio. Assume l'aria distinta di una bella straniera che viene da un paese lontano. Il malato è fiero di aver dimenticato e poi fiero di ricordare di nuovo.

La ricerca psicanalitica stuzzica pericolosamente la vanità. Sciocchezze prendono un'aria di importanza. Un uomo da nulla si considera un caso interessante, ben contento che si dia valore perfino ai suoi sogni.

Arthur Schnitzler, 1924



Egon Schiele, Abbraccio





Al Teatro Carignano  
dall'8 al 13 marzo 1988

### LA TOSCA

di **Victorien Sardou**  
con **Marina Malfatti, Arnoldo Foà**  
regia di **Aldo Trionfo**  
**Cooperativa Doppio Gioco**

Andata in scena nel 1887, *La Tosca* costituì uno dei più clamorosi successi di Sarah Bernhardt: e se ne capiscono anche troppo bene le ragioni. Il personaggio è tra i più affollati che il teatro del secondo Ottocento abbia posto in scena: un personaggio-repatorio come pochi altri della storia dello spettacolo. Non c'è effetto, non emozione, non sentimento, non possibilità che vengano sottratti all'attrice che farà Tosca: rabbia, furia, vendetta, tenerezza, (amore e gelosia, non è nemmeno il caso di nominarli), disinvoltura mondana, arroganza d'artista, rapidità di conversione psicologica, fredda determinazione, spietatezza e violenza, sensualità, devozione religiosa, perfino una certa curiosità ai fatti della politica se è vero, come Scarpia sostiene, che Tosca è una donna d'ordine, devota alla Chiesa e al potere...

*La Tosca* fu subito un trionfo; non limitato alla Francia. E le ragioni risultano evidenti: alla lettura, i cinque fittissimi atti di Sardou appaiono come un organizzatissimo banchetto teatrale. Insistere oggi sull'assenza di poesia (di arte) che ostenta quasi il teatro di questo autore, che

fu ai suoi tempi più famoso di Shakespeare e di chissà quanti altri, sarebbe ozioso. Sardou scrive le sue opere per un sistema teatrale e per un pubblico (che di quel sistema è, per altro, parte integrante) che richiede macchine precise, meccanismi esatti, e collaudati, architetture drammaturgiche comode e accoglienti. In *Tosca* (come in *Madame Sans Gêne*, come in *Rabagas* - troppo dimenticato, ci pare di poter dire -, come in *Fedora*) lo spettatore si muove agevolmente e il *coup de théâtre* che lo aspetta ad ogni nuovo aprirsi di porta o di finestra lo coglie solo convenzionalmente impreparato.

*La Tosca* fu indicata da qualcuno come «il saggio forse più rappresentativo del peggiore Sardou» (M. Ferrigni). Della sua vitalità (cioè: della sua proponibilità, oggi) non conviene dire troppo prima di aver visto l'esito sulla scena; l'opera non compare da anni sui teatri italiani (e nemmeno su quelli stranieri, nemmeno in Francia la rappresentano più): ultima a metterla in scena fu (se non ci ingannano i nostri archivi) Maria Melato negli anni Quaranta.

Che si tratti di un documento di costume nessun dubbio; che sia una delle espressioni più canoniche di un gusto e di una tecnica, d'accordo. L'esperimento è quindi assai interessante non fosse che come proposta al pubblico dell'incunabolo di uno dei melodrammi più fortunati del nostro secolo. (A proposito: che genialità teatrale quella di Illica e Giacosa nel concentrare in tre atti tutto quel materiale...).

Al Teatro Carignano  
dal 22 al 27 marzo 1988

### Glauco Mauri in UNA VITA NEL TEATRO

con **Roberto Sturno**  
**Una vita nel teatro**  
di **David Mamet**

cui seguirà

### IL CANTO DEL CIGNO

di **Anton Cechov**  
nell'edizione di **Memo Benassi**  
regia di **Nanni Garella**

**Compagnia Glauco Mauri srl/ Asti Teatro 9**  
**Ente Teatro Comunale di Treviso**  
**Bastogi - Gruppo Acqua Marcia**

Un dittico che trasferisce lo spettatore direttamente nel mondo proibito del teatro visto dal di dentro è questo composto dalla commedia di Mamet e dall'atto unico, celeberrimo, di Cechov.

David Mamet appartiene a quella generazione nuova di drammaturghi americani che si sta affacciando anche sulle nostre ribalte alonata del prestigio di successi teatrali e cinematografici straordinari: Shepard in testa, naturalmente. Mamet proviene da esperienze teatrali dirette: ha fatto l'attore (pare, maluccio); il direttore di scena; il professore di teatro: il direttore-fondatore di compagnia. Un tipico curriculum oltreoceanico, di quelli che consegnano un artista al suo mestiere vaccinato contro qualunque forma di incertezza o di dubbio.

La drammaturgia di Mamet (ricordi lo spettatore *Glengarry Glen Ross*) ha una fermezza di disegno e una sicurezza di impianto di prim'ordine e anche quando, come in questo *Una vita per il teatro*, si tratta di esprimere non molto di più che una grazia crepuscolare di sentimenti, l'eccellenza della costruzione drammatica si impone con forza. I dialoghi sono pressoché infallibili nel creare e nel conservare un'atmosfera e nel disegnare i personaggi; che le psicologie siano, a ben guardare, alquanto convenzionali, non importa più che tanto, perché il gioco teatrale è guidato fino in fondo con maestria e non viene mai meno la tensione: l'abilità dell'autore è tutta in quelle frasi accennate ed ellittiche, che ci danno, in una marcata filigrana, due figure da ricordare.

Quanto all'atto unico di Cechov, che viene qui rappresentato nell'edizione di Memo Benassi, appartiene al novero dei passaggi obbligati nella carriera di un grande attore, un appuntamento ineludibile nella biografia di un grande «interprete».

Delirio o sogno - Cechov ci lascia indifesi contro l'aggressione patetica di questo «revenant» che ci grida la solitudine e la povertà di una vita che non tollera il silenzio.

Metafora angosciosa non solo della esistenza dell'attore, *Il canto del cigno* riassume malinconicamente il senso di tutte quelle vite che si trovano ad un tratto, dopo un trionfo effimero, e forse finto, a interrogarsi sul significato del loro passaggio nel mondo.

Che genere di drammaturgo è Mamet? Il «pedigree» del suo primo successo, *Duck Variations*, abbastanza ovvio, doveva qualcosa a Edward Albee e a Samuel Beckett. Ma *Sexual Perversity* in Chicago era diverso. A molti il suo linguaggio sembrò osceno, la struttura frammentaria, i ritmi poco famigliari e i personaggi socialmente marginali e moralmente sospetti. *American Buffalo* fu addirittura sconvolgente, in quanto la violenza di espressione e, talvolta, di azione, fu troppo prontamente inserita in una tradizione naturalistica. Almeno inizialmente il lavoro fu considerato poco più di un'occhiata all'infinito strato sociale, con una fedele trascrizione del suo gergo e un'accurata riproduzione dei suoi determinismi. Ciò che in gran parte non venne capito, fu fino a che punto Mamet in questa commedia presentasse il mondo sociale non tanto attraverso fatti quanto attraverso immagini, e vedesse nel linguaggio sbiadito dei suoi personaggi al tempo stesso la riprova di una personalità sociale guasta e di un'esperienza morale frantumata, e come infine traesse un contrappunto lirico proprio dalle imperfezioni prodotte dall'alienazione. Sebbene sia stato definito, in senso volta a volta positivo o negativo, una versione moderna di *The Lower Depths*, il soggetto di questo lavoro è, fondamentalmente, la storia, e il modo in cui gli uomini l'hanno tradita e ne sono stati a loro volta traditi. La

## HYSTRIO

Rivista trimestrale di Teatro e Spettacolo diretta da Ugo Ronfani.

Direzione e redazione c/o Promodis, via Ferruccio 6, 20145 Milano.

Abbonamento: L. 30.000, versamento sul c.c.p. 17581356 intestato a Piovani Editore, via Montegrotto, 41 - 35031 Abano Terme (PD)

*HISTRIO* si propone di ristabilire un rapporto tra la memoria storica del teatro e la ricerca dei contemporanei, fornire materiali di prima mano per analisi e riflessioni, aprire i grandi dossier della scena italiana, soprattutto quelli scomodi, contribuire al rinnovamento delle tecniche espressive e del repertorio, dibattere i problemi di struttura e di regolamentazione legislativa, difendere la professionalità a tutti i livelli della creazione teatrale, informare su quanto accade all'estero.

PIOVANI EDITORE



sensazione di staticità teatrale che tanto disturbava alcuni critici (non succede granché in termini di azione scenica fino ad un'improvvisa esplosione di violenza nel finale) era il naturale corollario di una paralisi morale e spirituale che ben poco ha a che fare con i determinismi impliciti nella visione naturalistica. Il vocabolario scatologico era un fatto del tutto normale nell'ambiente urbano, benché, anche negli anni Settanta, molto di rado entrasse in teatro: c'era però qualcosa nel linguaggio carico di sessualità ma privo del suo contenuto sessuale, che lo innalzava da dettaglio realistico profetico nella misura in cui esprimeva il senso di una cultura impotente, potenzialmente terminale. Nondimeno non fu per questo che venne apprezzato. Fu accolto con molta o con scarsa considerazione, ma in entrambi i casi come un autore semplicemente realistico, il cui risultato era di cogliere e riprodurre un particolare genere di afasia urbana. Mentre la sua vera impresa è altra.

Thoreau osservò che «Il prezzo di una cosa corrisponde a quanto, in termini di ciò che chiamerò vita, le viene dato in cambio, subito o a lunga scadenza». Questo è stato essenzialmente il tema centrale di Mamet lungo tutta la carriera in cui l'inventiva teatrale, la sottigliezza linguistica, l'abilità nel forgiare potenti immagini di alienazione e nel creare brani lirici di straordinario effetto, lo hanno collocato come figura di primaria forza nel teatro contemporaneo. Non deve stupire più di tanto il fatto che sia trascorso del tempo prima che la sua importanza venisse riconosciuta in una cultura i cui valori si era preffisso di attaccare.

I critici di Mamet gli hanno rimproverato di cogliere gli aspetti esteriori della vita americana - modo di parlare, classe sociale, dettagli fisici - ma il suo scopo reale era la drammatizzazione della vita interiore dell'individuo e della nazione. Certamente egli ha interesse per ciò che Hawthorne chiamava «Il Presente, l'Immediato, il Reale», ma solo in quanto tutto ciò può essere ricreato in metafora. Mamet è un moralista che lamenta il crollo dell'immagine pubblica e dello scopo di vita individuale mostrando un mondo spiritualmente inaridito in cui dominano i ritmi della disperazione e in cui l'occasionale armonia nei rapporti umani o il momentaneo lirismo sepolto in profondità nella struttura del linguaggio sono poco più di un'eco di quello che fu una volta uno stato di grazia, una grazia lasciata ormai molto indietro nel tempo, sopravanzata da più di un secolo di violenza e di tradimento. Suoi bersagli, in effetti, non sono tanto le realtà americane, quanto i miti che hanno deformato le potenzialità americane. Dal momento che la conquista del continente americano può essere vista sia come mito abilitante sia come un furto convalidato da una retorica avulsa dalle sue radici morali, gli eredi di questa storia si trovano ad essere gli equivoci beneficiari di un'ambigua eredità. Le cosiddette virtù di frontiera come la vigorosa, maschia presunzione per cui si prende con la forza ciò che è negato dal diritto, trovano un riscontro nelle commedie di Mamet, in cui la gente sbandiera quella retorica e quei

miti in un mondo che ha perduto la sua dimensione epica.

Forse i miti erano pur sempre razionalizzazioni rozze, ma se non altro la dimensione nella quale erano calati giustificava il linguaggio elevato e nascondeva la reale dimensione dell'affronto morale. Ma, scimmiettati nelle commedie di Mamet dal gangster da quattro soldi e dal venditore, questi miti diventano tanto ironici quanto immorali, mentre il loro effetto deformante sull'individuo e sulla cultura si rivela con chiarezza nella meschinità dei loro progetti e nella natura evidentemente autodistruttiva delle loro idee.

In effetti c'è una potente sensazione di tradimento nel teatro di Mamet, il senso di una promessa non semplicemente disattesa ma negata proprio dal tentativo di coglierla con arroganza. Uno dei misteri di David Mamet è proprio il modo in cui riesce a combinare critica e celebrazione. Poiché se da un lato inchioda spassionatamente l'America alla sua corruzione e ai suoi tradimenti, se sceglie di portare sulla scena i risultati di un ostinato abbandono degli intendimenti collettivi e del significato individuale della vita, al tempo stesso trae la poesia dalla melma di un linguaggio che un secolo e più di pubbliche menzogne e collusioni private si è lasciato alle spalle. Creando personaggi che portano il peso di fantasie che si autogiustificano, Mamet è affascinato anche dalla loro capacità di inventare, dal loro irriducibile sforzo per assoggettare il mondo alla forma voluta da un'immaginazione che sembra sopravvissuta sia alla forza di volontà che al comune senso morale. Il Vecchio e il Nuovo Testamento coesistono, con la minaccia di un'incombente apocalisse tenuta in scacco dalla pietà redentrice.

Ammonizione e ammirazione non sono dopo tutto gli strani compagni di letto che potrebbero sembrare. Walt Whitman fu uno scrittore che tentò di conservare questa tensione, e qualcosa di Whitman c'è in Mamet, nella sua inclusività, nel suo spirito, nella tendenza della sua prosa a trasformarsi in verso, e nel tono quasi religioso con cui denuncia la corruzione materiale e spirituale. L'autore di American Buffalo e Glengarry Glen Ross non avrebbe certamente difficoltà a riconoscere la sua affinità con l'uomo che scriveva: «Lo stato di depravazione dell' "business-class" nel nostro paese non è minore di quanto si sia immaginato, bensì infinitamente più grande... Le grandi città ricche di rispettabili (o non rispettabili) ladri e furfanti. Nella vita di società, leggerezza, tiepide relazioni amorose, deboli infedeltà, piccoli o addirittura inesistenti scopi, giusto per ammazzare il tempo; nel business (questa onnivora parola moderna, business) il solo ed unico scopo è, con ogni mezzo, il guadagno... Il concetto di far soldi... rimane oggi l'unico padrone del campo... Invano marciamo a passi smisurati verso l'impero... È come se possedessimo un corpo enorme e sempre più perfettamente dotato, ma lasciato in parte, o del tutto, privo di anima».

Cristopher Bigsby, David Mamet

## 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 Francò 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**







## **STANDING SCULPTURE**

Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea  
in collaborazione con Gruppo GFT  
dicembre 1987/aprile 1988

SERVIZIO STAMPA

XII EDIZIONE CUNEO/TEATRO/ALTERNATIVA

RASSEGNA INTERNAZIONALE

Dal 5 marzo al 29 maggio 1988, si svolgerà a Cuneo la dodicesima edizione di CUNEO/TEATRO/ALTERNATIVA rassegna internazionale di spettacoli teatrali e films, promossa dagli Assessorati per la Cultura del Comune di Cuneo e della Regione Piemonte, in collaborazione con il Teatro Stabile di Torino.

Il programma prevede due sezioni, una teatrale dal titolo: COMICO POP-COMICO POST-COMICO INTINERARI NEL FANTASTICO TEATRALE che si svolge al Civico Teatro Toselli, e una cinematografica, denominata LO SCHERMO E LA SCENA, che avrà luogo al Cinema Teatro Monviso, in totale tredici spettacoli teatrali e dieci films italiani e stranieri.

Per eventuali informazioni, rivolgersi all'Assessorato per la Cultura del Comune di Cuneo, Palazzo Municipale Tel.0171/55421 int. 24 oppure 67.627.

L'UFFICIO STAMPA DEL  
TEATRO STABILE DI TORINO

All: Programma dettagliato



COMUNE DI CUNEO/ASSESSORATO PER LA CULTURA

REGIONE PIEMONTE/ASSESSORATO PER LA CULTURA

in collaborazione con:

TEATRO STABILE DI TORINO

XII EDIZIONE

CUNEO/TEATRO/ALTERNATIVA

RASSEGNA INTERNAZIONALE

marzo, aprile, maggio 1988

\* \* \*

COMICO POP-COMICO POST-COMICO

ITINERARI NEL FANTASTICO TEATRALE

CIVICO TEATRO TOSELLI

- 
- |                                 |  |
|---------------------------------|--|
| Sabato 5 marzo - ore 21,15      | UN'ALTRA VOLTA... AGAIN<br>di e con Paolo Rossi<br>e Marco Bigi, Roberto Coprolecchia,<br>Savino Cesario                                 |
| Martedì 8 marzo - ore 21,15     | LA PISTA DEL COCCODRILLO<br>di Giulio Molnar e Sergio Bini -<br>Comp. Bustric  |
| Mercoledì 16 marzo - ore 21,15  | ST. JAMES THE GREAT INSTITUTE<br>I "People Show" (Gran Bretagna)   |
| Venerdì 25 marzo - ore 21,15    | STORIA DELLA MUSICA VOL. 1 & 2<br>Teatro dell'Elfo - Banda Osiris  |
| Martedì 29 marzo - ore 21,15    | TEMPO DI PACE... PAZIENZA<br>di e con Enzo Jannacci<br>e Pippo Guarnera, Flavio Ilba, Alan King,<br>Lorenzo Pergolato, Saverio Porciello |
| Venerdì 8 aprile - ore 21,15    | IL COMPLESSO<br>di e con Maurizio Micheli<br>e Fabrizio Paltrinieri, Marco Alberghini,<br>Fabio Anastasi                                 |
| Martedì 12 aprile - ore 21,15   | CHIARI D'APRILE<br>con Walter Chiari<br>SVENDO TUTTO<br>con Ruggero Cara   |
| Martedì 19 aprile - ore 21,15   | NON E' MORTO NE' FLIC NE' FLOC<br>con Alessandro Bergonzoni  |
| Venerdì 22 aprile - ore 21,15   | ADLIB<br>con Lella Costa<br>MARAMAO BELLEZZE MIE<br>Trio Carbone   |
| Mercoledì 27 aprile - ore 21,15 | DUE DI NOI di Michael Frayn<br>Comp. Teatro Niccolini<br>con: Marina Confalone e Giampiero Bianchi                                       |

Venerdì 6 maggio - ore 21,15      UN SIGNORE MOLTO VECCHIO  
CON CERTE ALI ENORMI  
da Gabriel Garcia Marquez  
Accademia Teatrale "G Toselli"

---

\* \* \*

LO SCHERMO E LA SCENA  
CINEMA TEATRO MONVISO

---

12-13-14-15-16-17-18- 19-20-22-23 marzo	32 DICEMBRE - Prima visione Regia: Luciano De Crescenzo
24-25-26-27-29-30-31 marzo 1-2-3 aprile	TI PRESENTO UN'AMICA - Prima visione Regia: Francesco Massaro
5-6-7-8-9-10 aprile	MISS ARIZONA - Prima visione Regia: Pal Sandor
12-13-14-15-16-17 aprile	ARRIVEDERCI E GRAZIE - Prima visione Regia: Giorgio Capitani
18-19-20-21-22-23-24 aprile	UN UOMO INNAMORATO - Prima visione Regia: D. Kuris
25-26-27-28-29-30 aprile 1 maggio	MANNEQUIN - Prima visione Regia: Michael Gottlieb
2-3-4-5-6-7-8 maggio	KAMIKAZEN - Prima visione Regia: Gabriele Salvatores
9-10-11-12-13-14-15 maggio	ZOO DI VETRO - Prima visione Regia: Paul Newman
17-18-19-20-21-22 maggio	LE MISERIE DEL SIG. TRAVET Regia: Mario Soldati
23-24-25-26-27-28-29 maggio	IL CIELO SOPRA BERLINO- Prima visione Regia: Wim Wenders

---

La vendita delle tessere di abbonamento inizierà alle ore 9  
del giorno 25 febbraio 1988 presso l'Assessorato per la Cul-  
tura - Palazzo Municipale - Tel. 55421 int. 24 - 67627

\*\*\* \*\*\*\*\*

SERVIZIO STAMPA

FOGLIO QUINDICINALE DI INFORMAZIONI SULLE ATTIVITA' DEL  
TEATRO STABILE DI TORINO

Da lunedì 29 febbraio a domenica 13 marzo 1988

Al Teatro Carignano, martedì 1° marzo, ore 21, la Produzione Olimpo '84 presenta Michele Placido in GIROTONDO di Arthur Schnitzler con Anna Teresa Rossini, Barbara Scoppa, Angelika Stumpf, Lucia Lanzarini, Laura Martelli. Regia di Carlo Rivolta. Collaboratore scenografo Elio Sanzogni, costumista Mario Carlini, musiche di Fiorenzo Carpi. Lo spettacolo, fa parte della stagione del Teatro Carignano.

Calendario delle recite

da martedì 1 a sabato 5 marzo, ore 21

domenica 6 marzo ore 15,30 ULTIMA RECITA

POLTRONA L. 24.000

PALCO L. 42.000 + L. 9.000 INGRESSO PALCO

NUMERATO PRIMA GALLERIA L. 15.000

Al Teatro Carignano, martedì 8 marzo, ore 21, la compagnia Doppigioco presenta Marina Malfatti, Arnoldo Foà ne LA TOSCA libero adattamento di Aldo Trionfo da Victorien Sardou. Regia di Aldo Trionfo, musiche di Paolo Terni, scene e costumi di Giorgio Panni. Lo spettacolo fa parte della stagione del Teatro Carignano.

Calendario delle recite

da martedì 8 a sabato 12 marzo, ore 21

domenica 13 marzo, ore 15,30 ULTIMA RECITA

POLTRONA L. 24.000

PALCO L. 42.000 + 9.000 INGRESSO PALCO

NUMERATO PRIMA GALLERIA L. 15.000

GLI SPETTACOLI DEL T.S.T. IN TOURNEE

SIX HEURES AU PLUS TARD di Marc Perrier con Walter Chiari e Ruggero Cara, regia di Franco Gervasio, verrà rappresentato lunedì 29 febbraio al Teatro Verdi di Gorizia; martedì 1° marzo al Teatro Aldo Moro di Cordenons; mercoledì 2 marzo al Politeama Odeon di Latisana; giovedì 3 e venerdì 4 marzo all'Auditorium di Tolmezzo; sabato 5 e domenica 6 marzo al Teatro Tornio di Mestre; da martedì 8 a domenica 13 marzo al Politeama Rossetti di Trieste.

LE ATTIVITA' DEL CENTRO STUDI DEL T.S.T.

Il Teatro Studio CRAL-SIP, in collaborazione con il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino e l'Associazione Italia-URSS presentano:

SALUTI DALLA RIVOLUZIONE

4 incontri sul Teatro di Majakovskij

PROGRAMMA

venerdì 26 febbraio, ore 18  
(in sostituzione di mercoledì 24/2)

Centro Studi del Teatro Stabile

Ugo Gregoretto Direttore del Teatro Stabile di Torino:

... Due o tre cose che so di Majakovskij...

Martedì 15 marzo, ore 18

Centro Studi del Teatro Stabile

JOANNA SPENDEL, docente di Lingua e Letteratura Russa alla Facoltà di  
Magistero di Torino,

ERIDANO BAZZARELLI, docente di Lingua e Letteratura Russa dell'Università  
di Milano:

MAJAKOVSKIJ TRA SATIRA E TRAGEDIA

L'ingresso agli incontri è libero.

L'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 co-  
muni della Regione Piemontese.

La programmazione degli spettacoli dal 29 febbraio al 13 marzo è la seguente:

lunedì 29 febbraio, ore 21, al Teatro Faraggiana di NOVARA

MACBETH

di William Shakespeare

regia di Gabriele Lavia

con Gabriele Lavia, Monica Guerritore, Gianni De Lellis, Alberto Mancioffi

COMPAGNIA LAVIA GUERRITORE

lunedì 29 febbraio, ore 21, al Teatro Italia di NOVI LIGURE

giovedì 10 marzo, ore 21, al Teatro Vip di VERBANIA

FIORE DI CACTUS

di Barillet e Grédy

regia di Giorgio Albertazzi

con Ivana Monti, Andrea Giordana

PRODUZIONE TEATRO MANZONI

lunedì 29 febbraio, ore 21, al Teatro Civico di VERCELLI

L'AVVENTURIERO E LA CANTANTE

di Hugo von Hofmannsthal

con Corrado Pani, Ottavia Piccolo

VENETOTEATRO

martedì 1, mercoledì 2 marzo, ore 21, al Teatro Uno di DOMODOSSOLA

giovedì 3 marzo, ore 21, al Teatro Civico di VERCELLI

giovedì 10 marzo, ore 21, al Teatro Sociale di NIZZA MONFERRATO

venerdì 11 marzo, ore 21, al Teatro Sociale di VALENZA

LA CITTA' MORTA

di Gabriele D'Annunzio

regia di Aldo Trionfo

con Alida Valli, Giulio Brogi, Aldo Reggiani, Raffaella Azim

O.S.I. 85

giovedì 3 marzo, ore 21, al Teatro Cenisio di SUSA  
venerdì 4 marzo, ore 21, al Palazzo dei Congressi di STRESA  
sabato 5 marzo, ore 21, al Teatro Marengo di CEVA  
domenica 6 marzo, ore 21, al Teatro Comunale di MONCALVO  
lunedì 7 marzo, ore 21, al Teatro Comunale di MONCALIERI

TOSCA

di Victorien Sardou

regia di Aldo Trionfo

con Marina Malfatti, Arnoldo Foà

COOPERATIVA DOPPIO GIOCO

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

Presso il Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile (C.so Moncalieri 18) prosegue l'attività del LABORATORIO DI FORMAZIONE TEATRALE diretto da Franco Passatore, rivolto a 21 ragazzi della scuola media inferiore.

Il laboratorio gestito dal Settore, per conto dell'Assessorato all'Istruzione del Comune di Torino si svolge nei giorni lunedì e giovedì dalle 17 alle 20.

Prosegue la tournée dello spettacolo prodotto dal Settore Ragazzi & Giovani del Teatro Stabile di Torino, LE SEDIE di E. Ionesco, con Silvana Lombardo, Aldo Turco, Carlo Puzo. Regia di Franco Passatore, scene e costumi di Carmelo Giammello, musiche di Marco Revera.

Lo spettacolo verrà presentato: martedì 1° marzo al Teatro Forum di S. ILARIO D'ENZA - giovedì 3 marzo al Teatro Don Bosco di MACERATA. ULTIMA RECITA.

\*\*\*\*\*



SERVIZIO STAMPA

Al Teatro Carignano, dal 1° al 6 marzo la Produzione Olimpo '84 presenta Michele Placido in GIROTONDO di Arthur Schnitzler con Anna Teresa Rossini, Barbara Scoppa, Angelika Stumpf, Lucia Lanzarini, Laura Martelli, regia di Carlo Rivolta. Collaboratore scenografo Elio Sanzogni, costumista Mario Carlini, musiche di Fiorenzo Carpi.

Lo spettacolo, fa parte della stagione del Teatro Carignano.

Tema dei dieci dialoghi sono i momenti che precedono e seguono l'atto d'amore (ciò che i Francesi chiamano "avant et après"), studiati qui in dieci disparatissime coppie. Tema arditissimo, che scopre e mette a nudo ciò che tutti gli uomini amano coprire d'oscurità. Però Schnitzler seppe evitare - e fu ciò che consentì per molti anni la rappresentazione di queste scenette - ogni traccia di voluttuosa liscivia, e anzi mettere una signorile delicatezza a servizio dell'argomento scabroso. La piccante trovata del ciclo sta nel fatto che l'atto d'amore, partito da una cortigiana ritorna alla medesima, dopo aver percorso tutti gli stadi sociali. Così l'anello si chiude, dopo averci rivelato attraverso le persone di cultura e vita più diverse tutte le sfumature del cosiddetto amore, tutti i modi di reagire davanti allo stesso fatto primordiale: dall'impulso grossolano della creatura ineducata, all'"ars amandi" raffinata dell'aristocratico decadente. La cortigiana e il soldato; il soldato e la cameriera; la cameriera e il signorino; il signorino e la giovane signora; la giovane signora e il marito; il marito e la ragazza piccolo-borghese (la "Süsse Mädel" di Amoretto); la borghesuccia e il poeta; il poeta e l'attrice; l'attrice e il conte; il conte e la cortigiana, dieci situazioni, dieci tipi tracciati con mano sicura e assai esperta.

"Il girotondo come eterno ritorno al punto di partenza? C'è anche Nietzsche nell'atmosfera di Vienna, ma in concentrazione molto debole. Non è l'eternità che dà le vertigini, è sufficiente il tempo che passa. Così in Schnitzler. Il girotondo che lo ossessiona sta nel cuore dell'orologio: non quello descritto dalle lancette sul Grande Quadrante - leggibile per chi? - ma il girotondo interiore, quello che fa avanzare i secondi, qualunque ora sia. Se poi finiamo ugualmente per regolarci sulle ore, è per logoramento. I nostri angoli si smussano, diventiamo sempre migliori, assomigliamo sempre di più a un personaggio. E questo personaggio affascina a sua volta l'attore che è in noi. Un personaggio esiste soltanto se in affinità con altri, la commedia si organizza, ed eccoci imbarcati. Tutto dipende ora dagli attori che siamo. Ci sono gli attori deboli, condannati a certe parti e, nel caso, anche ai tagli, e i grandi, quelli che sanno "recitare tutto", o meglio, che recitano due cose contemporaneamente, quelli che, senza averne l'aria si ascoltano parlare. In una rappresentazione di Schnitzler, bisogna che sia possibile sentire questo accompagnamento, questa musica parallela e talvolta discordante dell'intelligenza che fa quello che vuole con il testo. Allora la scena rappresenta in modo plausibile il vasto paese, la terra sconosciuta che noi siamo per noi stessi".

Nike Wagner, Per affrontare TERRA SCONOSCIUTA,  
Teatro di Genova.

SERVIZIO STAMPA

Al Teatro Carignano, dall'8 al 13 marzo 1988, la compagnia Doppigioco presenta Marina Malfatti, Arnaldo Foà ne LA TOSCA, libero adattamento di Aldo Trionfo, da Victorien Sardou, con Roberto Trifirò, Berto Gavioli, Milly Falsini. Regia di Aldo Trionfo, Collaborazione alla regia e musiche di Paolo Terni, scene e costumi di Giorgio Panni.

Lo spettacolo fa parte della stagione del Teatro Carignano.

Personaggi ed interpreti, in ordine di locandina: Floria Tosca, la divina: Marina Malfatti; Barone Scarpia, reggente di polizia: Arnaldo Foà; Mario Cavaradossi, pittore: Roberto Trifirò; Cesare Angelotti, nobile: Berto Gavioli; Maria Carolina, regina di Napoli: Milly Falsini; Attavanti, marchese: Marco Ferraro; Schiarrone, spia: Andrea Cesari; Trivulzio, conte: Massimiliano Pazzaglia; Paisiello, musicista: Giovanni Fochi.

L'azione si svolge a Roma nel 1800, poche ore prima della battaglia di Marengo. Un proscritto, Cesare Angelotti, è fuggito da Castel Sant'Angelo e, travestito da donna, s'è rifugiato in una chiesa dove il pittore Mario Cavaradossi sta terminando un quadro. Il fuggiasco si nasconde in una cappella, quando la Tosca, celebre cantante che ama Cavaradossi, entra nella chiesa per fare una scena di gelosia al pittore. Uscita lei, Cavaradossi conduce via Angelotti, e poco dopo sopraggiunge Scarpia, il capo della polizia, seguito da una folla di curiosi. Egli è sulle tracce di Angelotti, e trova nella chiesa un ventaglio che questi vi ha dimenticato. Nel secondo atto, Scarpia, che s'è invaghito della Tosca e la desidera, ravviva la gelosia di lei per mezzo del ventaglio con la speranza di indurla a tradire il pittore. Il terzo atto si svolge nella villa di Cavaradossi, dove la Tosca ha raggiunto l'amante. Questi per discolparsi, le narra la fuga di Angelotti e le indica un pozzo dove quest'ultimo è attualmente nascosto. Nel quarto atto, Cavaradossi è nelle mani di Scarpia, che l'ha fatto arrestare come favoreggiatore del fuggiasco. Il pittore vien sottoposto alla tortura, perché abbia a rivelare dove Angelotti è nascosto, e la Tosca, per far cessare le sofferenze dell'amato, si lascia strappare da Scarpia questa rivelazione. Ma Angelotti, prima d'esser preso, si uccide. Cavaradossi passa davanti a Tosca fra gli sbirri che lo traggono prigioniero a Castel Sant'Angelo. Ella supplica Scarpia di risparmiarlo. Scarpia le promette che le armi con le quali verrà eseguita la fucilazione del prigioniero saranno cariche soltanto a polvere... purché ella si conceda. Ella finge di accettare il patto, ma appena avuto il salvacondotto che le permetterà di fuggire con Cavaradossi, uccide Scarpia con una pugnolata. Cavaradossi muore, realmente fucilato, poiché la promessa di Scarpia è stata un vile inganno, e la Tosca si getta nel Tevere dall'alto d'un bastione del castello.

\*\*\*\*\*

IL TEATRO STABILE DI TORINO

presenta

WALTER CHIARI

in

SIX HEURES AU PLUS TARD

(COLPO GROSSO)

di Marc Perrier

con

RUGGERO CARA

regia di

FRANCO GERVASIO

scena di

CARLO GIULIANO

costumi di

PATRIZIA GILLI

musiche di

FIorenzo GIANANI

\*\*\*\*\*

Calendario delle rappresentazioni:

AL TEATRO TOSELLI DI CUNEO

Venerdì 5 febbraio, ore 21,15 - ANTEPRIMA NAZIONALE

Sabato 6 febbraio, ore 21,15

Domenica 7 febbraio, ore 21

AL TEATRO CARIGNANO DI TORINO:

Martedì 9 febbraio, ore 21 - serata organizzata dal Teatro Stabile di Torino in collaborazione con il Lions Club di Torino Valentino Futura, a favore dell'Associazione Amici degli Handicappati.

Mercoledì 10 febbraio, ore 20,30 - PRIMA UFFICIALE PER IL PUBBLICO DEGLI ABBONATI DEL T.S.T.

Giovedì 11 febbraio, ore 20,30.

Venerdì 12 febbraio, ore 20,30 - SERATA RISERVATA ALLA CRITICA.

Sabato 13 febbraio, ore 20,30.

Domenica 14 febbraio, ore 15,30.

Da martedì 16 a sabato 20 febbraio, ore 20,30

Domenica 21 febbraio, ore 15,30 - ULTIMA RECITA.

Successivamente lo spettacolo, andrà in tournée nelle maggiori città italiane.



SERVIZIO STAMPA

IL TEATRO STABILE DI TORINO

presenta

WALTER CHIARI

in

SIX HEURES AU PLUS TARD (COLPO GROSSO)

di Marc Perrier

con RUGGERO CARA

regia di FRANCO GERVASIO

scene di CARLO GIULIANO

costumi di PATRIZIA GILLI

musiche di FIORENZO GIANANI

La storia è di quelle che non debbono essere raccontate nei dettagli e di cui si è in obbligo di tacere la conclusione che è un bravo e bel colpo di teatro come usavano un tempo e che riassume, brillantemente, con spirito e perizia, il senso della pièce...

Nella quale, peraltro, crediamo sarebbe improprio cercare solamente una (allettante) occasione di riso e badare esclusivamente a contare la serie gustosa delle portate in cui abbondano le prelibatezze della grande cucina boulevardière. Questa Six heures au plus tard, opera di un autore biograficamente anomalo e un poco selvaggio dimostra invece una conoscenza acuta di tanta drammaturgia moderna e uno spirito elegantemente rapace nell'appropriarsi di molte delle sue risorse.

C'è, tanto per cominciare, una situazione tra le più tipiche e canoniche di tanto teatro d'oggi: due persone si incontrano, per caso, in un luogo chiuso e danno origine ad uno scontro che si rivelerà essere, a mano a mano che il tempo passa, la manifestazione di un desiderio: scoprirsi l'uno all'altro e capirsi vicendevolmente.

La commedia è tutta in questo itinerario, camuffato ma non abbastanza: fin dal primo incontro lo spettatore capisce che fra i due si è stabilito un rapporto che ha nel conflitto lo strumento maieutico per eccellenza. E' proprio attraverso le reticenze, le negazioni, le false ammissioni, le confessioni estorte con l'inganno, le minacce destinate a rivelarsi giochi senza pericolo alcuno che Gus e Marc finiscono per capirsi a fondo nel breve arco di alcune ore. Anche questo è situazione tipica di tanto teatro moderno: l'uomo carico di esperienza e di delusioni (il passato) che si incontra con l'uomo più giovane che porta in sé una carica più o meno grande di violenza e che rappresenta tutto ciò che di temibile (di più o meno temibile) contiene il presente. Anche l'incidente iniziale (che sapremo presto essere uno dei molti aspetti che assume il destino infelice di Gus) è motivo tipico di tanto teatro del nostro tempo: l'irruzione del caso che finisce per dimostrarsi una sorta di calcolato errore della Storia...

Six heures au plus tard nasconde probabilmente molte più cose di quante la sua superficie accidentata e cangiante non lasci trapelare. Se si ascolta attentamente il fluire dei discorsi si avvertirà facilmente come passi in essi una corrente sotterranea di richiami e rimandi continui al tipico dialogare pinteriano e persino beckettiano, sia pure deformato da una precisa volontà di tradurre quel quotidiano metaforico e "alto" in un più sommo strumento di confidenza, in un più umano mezzo di approccio tra uomini che nutrono dei sentimenti "veri".

Anche l'ambiente in cui la storia si sviluppa rimanda con precisione a tanto bric à brac più o meno simbolico al quale ci ha abituati la drammaturgia di molti contemporanei: la mescolanza irrazionale degli stili e degli oggetti, così incompatibili fra di loro da risultare, ognuno per sé, perentoriamente significante, è l'evidente proiezione materializzata di un disordine interno che è principalmente segno di una incapacità pressoché totale a liberarsi delle memorie del passato e a distinguere fra quel che vale nel presente.

Certo altre cose ancora si potrebbero aggiungere a questa nota di presentazione: ma è bene lasciare allo spettatore il piacere di scoprire da solo significati e simboli oltre a quello, tutto teatrale, di partecipare ad un gioco pieno di sorprese all'interno di un catturante labirinto.

\*\*\*\*\*