



Torino, 12 luglio 1990
Prot. n° 57/US/89-90

INVITO

Abbiamo il piacere di invitare la S.V. alla conferenza stampa di presentazione della Stagione in Abbonamento 1990/91 del Teatro Stabile di Torino, che avrà luogo **giovedì 19 luglio 1990, alle ore 12.30**, nella sede del Teatro Stabile di Torino in piazza San Carlo 161.

Interverranno: il Sindaco della Città di Torino **Maria Magnani Noya**, il Presidente del Consiglio Regionale del Piemonte **Carla Spagnuolo**, l'Assessore alla Cultura della Regione Piemonte **Enrico Nerviani**, l'Assessore all'Istruzione del Comune di Torino **Vinicio Lucci**, l'Assessore alla Cultura della Provincia di Torino **Egidio Francisco**.

Piero Ragionieri

Presidente F.F. del Teatro Stabile di Torino

Luca Ronconi

Direttore del Teatro Stabile di Torino

Marziano Marzano

Assessore per la Cultura del Comune di Torino

Aperitivo con Martini & Rossi

LA ROCCA

LA STAMPA

SPETTACOLI

Debutta il 16 luglio al Festival delle Ville Vesuviane il «Candido», lavoro «storico» della stagione '72-73

Gruppo della Rocca, viaggio nel passato

Dice Guazzotti: «Non una ripresa, ma la sfida di una riedizione»

Dopo aver superato la boa dei vent'anni, l'ormai «torinese» (è approdato nella nostra città dalla Toscana nell'82) Gruppo della Rocca non sfugge alla tentazione di rivisitare il suo passato: debutta infatti il 16 luglio al festival delle Ville Vesuviane «Candido - Viaggio controverso negli arcipelaghi della Ragione», una riedizione della pièce che il gruppo mise in scena nella lontana stagione '72/73. La regia è di Roberto Guicciardini, scene e costumi sono di Lorenzo Ghiglia.

«Ci siamo posti il problema - spiega Giorgio Guazzotti, "anima" della compagnia - se fosse giusto recuperare uno spettacolo "storico". Abbiamo voluto quasi sfidare noi stessi. Quando lo rappresentammo per la prima volta fummo attaccati

perché non era, per quei tempi, abbastanza rivoluzionario. Noi ci difendemmo dicendo che il razionalismo era l'arma più efficace per ogni cambiamento. Può esserlo ancor oggi e qui credo sia l'attualità del nostro lavoro». Per i primi Anni 70 con i suoi veloci cambiamenti di fondali, con 9 attori che interpretano ben 59 personaggi, l'allestimento era «profondamente innovativo». «Ma oggi - dice ancora Guazzotti - forse quella che resiste meglio è la carica ironica».

La riedizione («non la ripresa, mi raccomando») di Candido è l'occasione per un bilancio. «Siamo partiti puntando su un rinnovamento legato al teatro di parola e concettuale. E quindi non può che farci piacere l'attuale riscoperta del teatro di

parola. Oggi il nostro stato di salute è buono ma purtroppo, per la situazione generale del teatro, siamo ai limiti della sopravvivenza; i costi aumentano, progettiamo, produciamo, portiamo in giro i nostri spettacoli ma non possiamo concederci exploit. Basti dire che riceviamo dal Comune di Torino 80 milioni di finanziamento all'anno, contro gli 8 miliardi dello Stabile».

Le cifre parlano di 26 mila presenze nell'ultima stagione dell'Adua, quasi cinquemila in più dell'anno precedente. E gli abbonati sono stati 2800, con un incremento di 450 tessere. «Siamo contenti di aver scelto Torino, come sede stabile: fu una decisione che nacque in un clima molto diverso da quello odierno. Crediamo di aver svol-

to in questi anni un ruolo importante di aggiornamento drammaturgico nel panorama della scena cittadina».

Per la prossima stagione, oltre al «Candido», che approderà all'Adua in novembre, sono in cantiere la ripresa de «L'uomo, la bestia e la virtù» di Pirandello e «Feydeau, Feydeau». Il cartellone in abbonamento sfodererà 9 o 10 spettacoli ospiti tra cui gli «Atti unici» di Beckett con Glauco Mauri, il «Tango Misogino» del Teatro Popolare di Roma, un nuovo spettacolo del milanese Teatro di Porta Romana. Poi c'è in progetto una sorta di festival tematico. Proseguiranno, anche se con una veste non ancora definita, iniziative come «Il teatro dei filosofi» o i seminari di drammaturgia. [r. mol.]



Giorgio Guazzotti, anima del gruppo



Torino, 16 luglio 1990
Prot.n.35/DE/243

Gent.mo Dottor
Paolo Mieli
Direttore de LA STAMPA
Via Marengo 32
10126 TORINO

e p.c. Dott. Rocco Moliterni

Egregio Dottor Paolo Mieli,

La preghiamo di pubblicare la rettifica a quanto affermato avventatamente dal Dottor Giorgio Guazzotti nell'intervista rilasciata al giornalista Rocco Moliterni e pubblicata dal Vostro giornale in data 12 luglio 1990 con il titolo "Gruppo della Rocca, viaggio nel passato".

Il Teatro Stabile di Torino riceve dal Comune di Torino un contributo di L. 4.350.000.000 e non di 8 miliardi come dichiarato nell'intervista dal Dottor Guazzotti, mentre il Gruppo della Rocca riceve dallo stesso Ente un contributo di L. 80.000.000.

Ma se vogliamo insistere sulle cifre, e non sulla qualità delle produzioni teatrali realizzate, il Gruppo della Rocca (con 32 dipendenti tra fissi e scritturati) riceve dal Ministero dello Spettacolo L.1.300.000.000 mentre il Teatro Stabile di Torino (con 197 dipendenti tra fissi e scritturati) riceve soltanto L. 2.450.000.000.

Ringraziandola per la cortesia, La saluto molto cordialmente.

TEATRO STABILE TORINO
IL DIRETTORE ESECUTIVO
(Dario Beccaria)



TEATRO STABILE TORINO

**Stagione in abbonamento
1990/1991**



**GLI SPETTACOLI PRODOTTI
DAL TEATRO STABILE DI TORINO**

*Al Lingotto - Sala Presse
dal 3 novembre al 2 dicembre 1990*
GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ
di Karl Kraus
in collaborazione con la FIAT s.p.a.

*Al Teatro Carignano
dal 30 novembre al 9 dicembre 1990*
RITTER, DENE, VOSS
di Thomas Bernhard

*Al Teatro Carignano
dal 15 gennaio al 10 febbraio 1991*
LA PAZZA DI CHAILLOT
di Jean Giraudoux

*Al Teatro Carignano
dal 26 febbraio al 10 marzo 1991*
IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO
di Carlo Goldoni
spettacolo per i giovani e per le scuole

*Al Teatro Carignano
dal 15 al 26 maggio 1991*
L'UOMO DIFFICILE
di Hugo von Hofmannsthal
- ripresa -

ALLO STUDIO PER LA STAGIONE 1991/1992

CANDELAIO
di Giordano Bruno

RIUNIONE DI FAMIGLIA **SPETTACOLO STRINDBERG**
di Thomas Stearns Eliot

attori

Mauro Avogadro, Paola Bacci, Riccardo Bini, Franco Branciaroli, Massimo De Francovich,
Marisa Fabbri, Claudia Giannotti, Annamaria Guarnieri, Piero Di Iorio, Franco Mezzera,
Carlo Montagna, Umberto Orsini, Massimo Popolizio, Galatea Ranzi, Alvia Reale,
Lino Troisi, Luciano Virgilio, Gabriella Zamparini, Virgilio Zernitz, Luca Zingaretti

regie di

Luca Ronconi

Cherif, Angelo Corti, Nanni Garella, Giorgio Marini

scene di

Carmelo Giammello, Carlo Giuliano, Daniele Spisa, Margherita Palli

costumi di

Ambra Danon, Vera Marzot, Gabriella Pescucci

Al Teatro Carignano
dal 30 ottobre all'11 novembre 1990

LE SERVE

di Jean Genet
con (in ordine alfabetico): Anita Bartolucci, Paola Mannoni,
Lucilla Morlacchi
regia di Massimo Castri
scene e costumi di Maurizio Balò
ATER/Emilia Romagna Teatro

Al Teatro Carignano
dal 13 al 25 novembre 1990

Umberto Orsini ne
IL PIACERE DELL'ONESTÀ

di Luigi Pirandello
con Toni Bertorelli, Rita Savagnone,
Valentina Sperli, Paolo Triestino
regia di Luca De Filippo
scene e costumi di Raimonda Gaetani
Compagnia del Teatro Eliseo

Al Teatro Carignano
dall'11 al 23 dicembre 1990

Gabriele Lavia, Monica Guerritore in
ZIO VANJA

di Anton Cechov
regia di Gabriele Lavia
scene e costumi di Paolo Tommasi
musiche di Giorgio Carnini
Teatro Carcano Compagnia Lavia s.r.l.

Fuori Abbonamento

Al Teatro Carignano
dal 24 dicembre 1990 al 6 gennaio 1991

IL COTURNO E LA CIABATTA

di Ida Omboni e Paolo Poli
da Alberto Savinio
con Paolo Poli
regia di Paolo Poli
scene di Emanuele Luzzati
costumi di Santuzza Calì
musiche di Jacqueline Perrotin
coreografie di Claudia Lawrence
Compagnia Paolo Poli

Al Teatro Carignano
dal 12 al 24 febbraio 1991

Glaucò Mauri in
DON GIOVANNI

di Molière
con Roberto Sturno
e con Miriam Crotti, Claudio Marchione, Andrea Liberovici
regia di Glaucò Mauri
scene di Mauro Carosi
costumi di Odette Nicoletti
Compagnia Glaucò Mauri

Al Teatro Carignano
dal 2 al 14 aprile 1991

Alberto Lionello, Erica Blanc in
NON SI PUÒ MAI SAPERE

di André Roussin
regia di Marco Parodi
scene e costumi di Lucio Lucentini
Genova Spettacolo s.r.l.

Al Teatro Carignano
dal 16 al 28 aprile 1991

LO ZOO DI VETRO

di Tennessee Williams
con Piera Degli Esposti
e Franco Castellano, Diego Ribon, Beatrice Visibelli
regia di Furio Bordon
scene di Pierpaolo Bisleri
costumi di Gabriella Pescucci
Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

Al Teatro Carignano
dal 30 aprile al 12 maggio 1991

I DUE GEMELLI VENEZIANI

di Carlo Goldoni
con Franco Branciaroli
Massimo Loreto, Stefania Felicioli, Stefania Graziosi
regia di Gianfranco De Bosio
scene di Lele Luzzati
costumi di Santuzza Calì
Teatro de Gli Incamminati

Al Teatro Alfieri
dal 30 ottobre all'11 novembre 1990

Luca De Filippo in
NON TI PAGO
di Eduardo De Filippo
con Isa Danieli
regia di Luca De Filippo
scene e costumi di Bruno Garofalo
musiche di Nicola Piovani
La Compagnia di Teatro di Luca De Filippo

Al Teatro Alfieri
dall'11 al 23 dicembre 1990

LA CAGNOTTE
di Eugène Labiche
con Gianni Agus, Peppe Barile, Nino Bignamini,
Gianni Bonagura, Barbara Chiesa, Adriana Innocenti,
Angelo Jokaris, Stefano Madia, Fabio Pasquini,
Maddalena Rossi, Enzo Tarascio, Elio Veller,
Augusto Zeppetelli
regia di Walter Pagliaro
scene e costumi di Paolo Tommasi
musiche di Arturo Annecchino
AUDAC/Teatro Stabile dell'Umbria

Al Teatro Alfieri
dal 22 gennaio al 3 febbraio 1991

Giulio Bosetti in
ENRICO IV
di Luigi Pirandello
con Marina Bonfigli, Camillo Milli, Edoardo Siravo
regia di Marco Sciacaluga
Compagnia Giulio Bosetti

Al Teatro Alfieri
dal 5 al 17 febbraio 1991

Carlo Giuffrè ne
IL MEDICO DEI PAZZI
di Eduardo Scarpetta
con Angela Pagano
regia di Antonio Calenda
scene di Nicola Rubertelli
costumi di Ambra Danon
musiche di Germano Mazzocchetti
Teatro d'Arte s.r.l.

Al Teatro Alfieri
dal 5 al 17 marzo 1991

Spettacolo da definire
con Turi Ferro
Plexus T - organizzata da Lucio Ardenzi

Al Teatro Alfieri
dal 2 al 14 aprile 1991

Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer in
CARO BUGIARDO
di Jerome Kilty
regia da definire
Plexus T - organizzata da Lucio Ardenzi

Al Teatro Alfieri
dal 23 aprile al 5 maggio 1991

Milva in
LULU
di Frank Wedekind
con Luigi Pistilli, Cesare Gelli, Daniele Griggio, Nestor Garay,
Caterina Vertova
regia di Mario Missiroli
scene e costumi di Enrico Job
musiche di Benedetto Ghiglia
TE.RO. s.r.l. di Sandro Tolomei



GLI SPETTACOLI PRODOTTI DAL TEATRO STABILE DI TORINO

Quattro titoli nuovi e una ripresa compongono la serie delle produzioni che il Teatro Stabile presenterà nella Stagione 1990/1991. E dei quattro titoli nuovi, tre appartengono alla drammaturgia del Novecento (il quarto è quello di un lavoro goldoniano pressoché dimenticato e che costituirà, per la stragrande maggioranza del pubblico, quasi una novità assoluta).

Con le tre opere novecentesche continua il discorso sugli autori del nostro secolo che aveva interamente occupato la Stagione appena trascorsa. A O'Neill, Hofmannsthal e Strauss succedono Karl Kraus, Jean Giraudoux e Thomas Bernhard, vale a dire tre momenti della storia del teatro del nostro tempo significativi a diverso titolo, ognuno dei quali costituisce un particolare momento della nostra cultura tale da meritare una riflessione appropriata.

Di Karl Kraus sarà dunque rappresentato quel **GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ** che ha naturalmente scoraggiato tutti, o quasi tutti, quelli che lo hanno affrontato per rappresentarlo. Una serie di coincidenze fortunate (prima fra tutte la possibilità di reperimento di un luogo in grado di ospitarlo) hanno permesso finalmente la realizzazione dello spettacolo, che sarà finanziato in parte da un contributo della Fiat e si svolgerà nella Sala Presse del Lingotto prima della definitiva ristrutturazione di tutto quanto l'edificio industriale.

Dramma sterminato e, come si è detto, «irrapresentabile», **GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ** venne come dettato all'autore dai fatti della Grande Guerra che egli seguiva sulla stampa quotidiana e attraverso le pubblicazioni propagandistiche che avevano lo scopo di sostenere il conflitto, sulla cui base stendeva il dramma man mano che la guerra si svolgeva, dandone a volte e per tratti pubblica lettura, per pubblicarlo nel 1922, nella sua totalità, una volta il conflitto finito.

Che il dramma sia diviso nei tradizionali cinque atti di un dramma normale non ha impedito a Kraus di farne un epos grandioso, di durata eccezionale e che egli definisce «concepito per un teatro di Marte».

Antibellismo accanito, spirito panflettario agguerritissimo ma soprattutto una costante, acerrima polemica contro il costume, la morale e la cultura di un' Austria che a Kraus sembrava aver perduto ogni dignità e ogni senso della civiltà, fanno de **GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ** un quadro, prima che spietato, molto lucido della fine irreparabile di un mondo.

Quando sulle scene di Parigi apparve, postuma, **LA PAZZA DI CHAILLOT** fu un trionfo: la commedia sembrò a molti critici e a quasi tutti gli spettatori uno dei massimi raggiungimenti dell'autore, forse il suo capolavoro.

Oggi su questa commedia, che filtra una moralità tanto giudizio-
sa quanto irrefutabile attraverso una letteratura personalissima portata a estreme conseguenze, il giudizio è, in parte, sospeso: il preannunciato grande affermarsi della commedia non è seguito a quel primo trionfo e il titolo girdaliano non è oggi fra i più frequentati. Ciò non toglie che la commedia meriti attenzione per molte ragioni, non ultima quella di portare sulla scena una polemica antiurbana, antiindustriale, ecologica, filopauperistica che ha risonanze attuali non indifferenti.

Naturalmente il suo interesse maggiore risiede in quel linguaggio dalla strana mistura di artifici e naturalezza tipico di tanto Giraudoux, in quella capacità di intrecciare verità e falsità, di accostare l'oro di una lingua brillantissima al dichiarato princisbecco delle convenzioni teatrali, il portare all'estremo il paradosso di una morale che appare al limite del semplicismo: e, dal punto di vista spettacolare, la compresenza sulla scena di due mondi così diversi come quello dei ricchi e quello dei barboni che vivono nel sottosuolo di Parigi.

Di **RITTER, DENE, VOSS** di Thomas Bernhard occorrerà dire che porta sulle scene la problematica (anche questa "sul" linguaggio, sulle possibilità di "un" linguaggio - qui, nella fattispecie, quello di un gruppo familiare che, va da sé, non rappresenta solamente sé stesso) che è, in gran parte, anche quella dell'opera di Kraus, così avidamente protesa a cogliere in quel che gli uomini dicono o scrivono i segni di patologie innominabili. Autore di sdegnosa autonomia, Thomas Bernhard ha, in tutta la sua opera, teatrale o narrativa, insistito nella proposta di un modello linguistico e morale al quale fossero estranei lenocinii e compiacenze e la cui verità stesse tutta nell'asprezza di argomenti che rifuggono radicalmente dalle ambiguità delle soluzioni affidate alla poesia come dagli equivoci (possibili) delle polemiche monodirezionali.

IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO di Carlo Goldoni non è titolo tra i più conosciuti. In una certa qual misura, è la prima volta nel secolo che esso viene rappresentato e, a parte la curiosità costituita da una tarda commedia goldoniana che ritrova modi, maniere, argomenti e personaggi del teatro di maschere e di truccherie da Goldoni rifuggito fin dall'inizio della sua carriera di drammaturgo, esso appare interessante per quella mistura di avventura e di morale comune che è tipica di tanto mondo intellettuale settecentesco: esotismo e buon senso vanno insieme in una favola che, oltre ai mostri, assai domestici invero, per malvagi che possano essere, mette in scena Arlecchini e Coralline che, qua e là per il mondo, incontrano persone che hanno da insegnare loro una cosa soprattutto: che in nessun luogo del mondo si può star bene come a casa propria e che, insomma, ad ogni uccel-

lo il suo nido è bello.

La messinscena di quest'opera, diremo subito, è stata prevalentemente concepita per un pubblico «giovane», non necessariamente solo studentesco: ma va da sé che lo spettacolo, che sarà tra quelli a scelta in abbonamento, è diretto anche al pubblico degli spettatori curiosi e amanti delle rarità e delle stravaganze.

Con la ripresa dell'UOMO DIFFICILE di Hofmannsthal si conclude la serie delle proposte per la Stagione prossima: occasione di vederlo per chi non è riuscito a farlo in questa Stagione o di rivederlo per chi lo ha particolarmente apprezzato.

La presenza della Compagnia impiegata negli spettacoli di nostra produzione consente quest'anno qualche notizia sulla stagione degli anni 1991/1992. Gli attori, infatti, durante gli spettacoli della stagione futura, saranno già impegnati nello studio e nelle prove di spettacoli successivi, tra i quali, in particolare: CANDELAIO di Giordano Bruno, RIUNIONE DI FAMIGLIA di Eliot e SPETTACOLO STRINDBERG, due serate dedicate agli atti unici dell'autore svedese.



Lingotto - Sala Presse

dal 3 novembre al 2 dicembre 1990

GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ

di Karl Kraus

Teatro Stabile Torino

in collaborazione con la FIAT s.p.a.

Critico e polemista a tratti quasi efferato, moralista senza esitazioni, custode fedele e spietato di una lingua che rinfacciava ai suoi contemporanei di manomettere e piegare all'espressione ipocrita dell'ingiustizia e della volgarità, Karl Kraus vive l'esperienza della Prima Guerra Mondiale con partecipazione affranta e sconvolta e con l'assillo quotidiano di fissarne l'atroce imbecillità e la sanguinaria tracotanza sulle pagine della rivista che, tutto solo ormai, va pubblicando, sia pure con grande irregolarità e che è per molti un punto di riferimento nel clima sconvolto della vita culturale e sociale di quegli anni di grandi rivolgimenti: DIE FACKEL.

Kraus scrive GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ mentre la guerra è in corso. L'opera, si sa, è una fluviale, spesso fangosa, a tratti farraginoso e apparentemente babelica serie di episodi solo alcuni dei quali, per altro, sono usciti direttamente dall'immaginazione dello scrittore. L'eccezionale durezza di questo testo teatralmente improbabilissimo nasce direttamente dalla stampa e dalla pubblicistica bellica degli anni in cui il conflitto si svolge; se si escludono, ovviamente, le parti in versi e alcune scene nelle quali la feroce realtà della guerra cede alla trasfigurazione lancinante del simbolo o della metafora (lo straordinario finale vale per tutte) quasi sempre i personaggi di Kraus si esprimono con le parole che lo scrittore trovava quotidianamente sulla stampa viennese e tedesca o coglieva nei caffè della sua città o desumeva dal repertorio inesauribile dei bollettini di guerra o dalla soffocante letteratura filobellica che invadeva l'Austria e non l'Austria solamente.

La nota più straziata di questo dramma impossibile è emessa, infatti, dallo strumento più krausiano fra tutti: l'intelligenza, che valuta il peso delle parole, la loro incidenza sulla realtà, il loro potere di trasformarla o, addirittura, di diventare una nuova, impensata, immaginabile malattia del mondo: proliferanti, selvagge, incontrollate e non intese nella loro possibilità, le parole che gli uomini pronunciano impongono all'umanità il regno, forse definitivo, della stupidità criminale e della brutalità legalizzata.

«La messa in scena di questo dramma, la cui mole occuperebbe, secondo misure terrestri, circa dieci serate, è concepita per un teatro di Marte». L'affermazione introduttiva del dramma, che il sarcasmo perentorio tipico di Kraus impone immediatamente all'ubbidienza del lettore, dimostra quanto l'autore intendesse sottrarre ai comuni criteri di valutazione pratica la sua opera: chiunque immaginasse GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ trasposto su una scena di teatro, sembra suggerire Kraus, tradirebbe lo spirito dell'autore («Oltre a costui, che presenta ai posteri la vergogna di una tale partecipazione, nessun altro ha diritto a questo humour»): il quale ha in realtà collocato l'azione del suo dramma non su una scena extraterrestre, non in un mondo di immaginazione popolare come quello di un pianeta visitato dalle più corrusche fantasie fantascientifiche, ma lo ha per così dire voluto ra-

dicare nello spazio ben più ristretto, angusto, costrittivo della mente umana, fermentante abitacolo di mostruosità, contenitore supercompresso di fantasie così orribili da rendere tollerabile ogni altro orrore esterno.

Del resto, la vasta geografia percorsa dall'azione de GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ ruota intorno ad un perno solo: il Ring di Vienna, ombelico del più disperato dei mondi, del più cinico, del più perversamente deciso prima a volere la strage e poi, immediatamente, a dimenticare che cosa essa sia quando non a trasformarla, per quella miserabile alchimia delle parole che mentono, in opera del diritto e in motivo di gloria.

Il Patriota, l'Abbonato, l'Ottimista: sono personaggi veri, prima che emblemi, prima che simboli di una umanità che, quanto più si interroga, tanto meno intende, che quante più risposte si dà, tanto più sfoggia imposture e si autopersuade del falso. Tutti quei personaggi abitavano la Vienna di Kraus, e quotidianamente sfornavano i loro aforismi e le loro massime destinate, prima che a giustificare e a giustificarsi, ad autorizzare la continuazione della mostruosità in corso. Sono le colonne portanti di un castello di menzogne nel quale abitano convinzioni transitorie quanto orrende e illusioni mortifere; sono i rappresentanti di un assestato senso comune che può guardare impassivo la rovina e affermare che è il trionfo; che affronta le contraddizioni dell'empietà e del disumano smaltendole negli alambicchi dell'impassibilità, impastandole con gli acidi della corrosiva imperturbabilità trionfalistica di chi osserva la Storia che si fa sotto i suoi occhi con l'anima chiusa alla verità.

Il Criticone sarà, per lo spettatore avvertito, Kraus stesso: anche se con meno furore dialettico; ma pur sempre agguerrito nella concisione retorica, nella veemenza polemica, nella sua passione partecipe del dolore e nella sua convinzione di testimone.

Il personaggio non sembra assumere mai, nemmeno per un momento, il valore di un emblema: per quanto Kraus, che in esso si riflette palesemente, abbia affermato che il suo dissenso totale gli dia diritto a dire quello che altri non hanno diritto di dire, il Criticone non si definisce come una sorta di soggetto pensante *au dessus de la mêlée*, ma appare ben calato anch'egli nel caos generale.

Con una diversa consapevolezza, naturalmente; ma partecipe con gli altri della identica frastornata confusione, attraverso la quale i suoi argomenti si fanno strada con la fatica dei ragionamenti che cozzano, prima che contro una logica distorta, contro la volontà perversa di chi non intende valutarli. Voce inascoltata *clamantis in deserto*, il Criticone, sul quale si sentono gravare le oscurità minacciose della parola mutilata del resto dell'umanità, è il portavoce acuto e mai disperato di un Kraus che finisce per proclamare: «Malgrado ciò, una confessione così totale della colpa di appartenere a questa umanità dev'essere bene accolta da qualche parte e prima o poi di qualche utilità».

I personaggi storici del dramma sono, in verità, moltissimi: l'aver desunto dalle cronache del giorno i fatti che passano sulla scena ha implicato, per Kraus, l'utilizzazione immediata dei protagonisti dei fatti: un nome per tutti, quello di Alice Schaleck, giornalista e corrispondente di guerra, rappresentante dell'ottusità e della ostinazione bellistica, propagandista pervicace di un conflitto che, nemmeno visto coi propri occhi nel suo orrore, le appare essere quello che è. Ma certo, non meno veri di lei, altri personaggi per così dire di invenzione,

come quelli che popolano il Ring o abitano tranquilli i mefitici interni viennesi dove la più squallida delle illusioni viene coltivata, quella della grandezza attraverso la vittoria in guerra: uno per tutti, la signora Wahnschaffe, magari con i suoi due bambini.

Molte parti de GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ furono note prima che l'opera apparisse, stampata, nella sua integrità, nella sua versione definitiva del 1922. Kraus stesso provvedeva a leggerle, pubblicamente, man mano che esse venivano redatte e, di volta in volta, le stampava sulla FACKEL.

Non volle mai che venisse rappresentata: gliela richiesero, ed erano in linea con la loro concezione del teatro e dello spettacolo, tanto Reinhardt quanto Piscator: ma Kraus ricusò ad entrambi la sua trage-

dia, in linea anch'egli con la sua concezione della storia.

Lui stesso, è vero, provvide a ridurre la sterminata materia in vista di una sua realizzazione scenica (sessanta scene in tutto, cancellazione dei personaggi del Criticone e dell'Ottimista, il che appare per lo meno singolare): ma anche qui ci si fermò ad una lettura pubblica che avvenne in due serate (22 e 23 febbraio 1930, a Vienna). Sull'opera cadde la dimenticanza per anni (ma oggi appare chiaro che Brecht non solo la utilizzò come modello, ma la usò come vero e proprio territorio di sfruttamento) fino a quando ripresero le sue letture pubbliche, nell'immediato secondo dopoguerra (Zurigo nel 1945, New York nel 1947). Nel 1964 finalmente l'opera andò in scena a Vienna, al Theater an der Wien.



Al Teatro Carignano
dal 30 novembre al 9 dicembre 1990

RITTER, DENE, VOSS

di Thomas Bernhard

Teatro Stabile Torino

Nell'«inferno Worringer», tra portate di carne e di krapfen e stoviglie che vanno in frantumi, si aggira la solitaria disperazione di Ludwig e delle sue due sorelle. Lui è stato ricondotto a casa dalla minore da uno dei suoi frequenti, e ricorrenti, soggiorni nella casa di cura di Steinhof e ora, guardato a vista dalle due, ricomincia a tormentarsi in una casa che, per lui, rappresenta tanto un passato odioso quanto un presente soffocante, una sorta di soggiorno obbligato più restrittivo della stessa casa di cura e pensa con dolore ai luoghi dove sarebbe libero e vivrebbe come vuole (*«L'intensità dell'Inghilterra/la concentrazione della Norvegia»*). Ludwig è filosofo: questo, almeno, è quanto sostengono le sue sorelle e il resto del mondo; le due donne sono attrici, e una di esse, la più giovane appunto, è anche la dattilografa specializzata che batte a macchina i tormentati manoscritti di logica di Ludwig: occasione per lei di censura e di sarcasmo (*«Detta solo quel che ha pensato a fondo/il nostro antiKant»*)

Il rapporto fra Ludwig e le sorelle è guidato da lui con perfidia sottile, che non esita a mettere l'una contro l'altra; oppure Ludwig è per le due la sola occasione per stare insieme con uno scopo? Le sorelle, infatti, come si è detto, sono attrici: ma dal loro mestiere ricavano modestissime soddisfazioni, lo esercitano solo saltuariamente ed esclusivamente perché sono proprietarie di un teatro al cinquantuno per cento: il vero centro della loro esistenza è quel fratellastro, sul quale convergono i loro interessi e senza il quale, presente o assente, le loro giornate non avrebbero significato.

Ludwig sente come espressione suprema dell'irrazionalità della vita questa doppia dipendenza: la sua da loro e la loro da lui. Di qua la sua continua fuga per sottrarsi ad un'«organizzazione» che gli toglie il fiato. L'estremo relativismo delle concezioni di Ludwig (*«Ho camminato un pezzo con Schopenhauer / con Nietzsche / amicizie fatali / legami cartacei / fratelli libreschi / ...»*) - lo induce a considerare ogni rapporto sotto le specie dell'abuso - eccettuato, però, quello che stabilisce con la gente della casa di cura, alienata è vero, ma, a suo modo, libera (*«ma a Steinhof non ho che il direttore / i pazienti sono assolutamente ottusi / questo è il lato affascinante / che siano così abissalmente ottusi»*) e a ostinarsi nel vedervi un surrogato di mondi vagheggiati (*«lasci pure che mia sorella creda / che io ritono a casa / non ho intenzione / ho detto al direttore / di voltare le spalle a Steinhof / qui io sono a casa mia in nessuna altro posto ho detto / ho sempre la mia stanza a disposizione / mi sono abituato a Steinhof / io muoio a Steinhof»*), perché non è mai la casa il luogo nel quale si può vivere (bene, male, non conta) ma un altro, e nemmeno quello in cui è bello morire (*«non c'è niente di più ripugnante / che morire nella casa dei genitori»*) e dove

l'esistenza viene fittiziamente rifatta nelle maniere più ignobili: sintomatica è la scena in cui Ludwig rimprovera alle sorelle di essersi fatto fare ognuna il proprio ritratto - che esse, non per nulla, hanno nascosto in solaio all'arrivo di lui...

L'esilio materiale (l'impossibilità di vivere in Norvegia, o nella mitizzata Londra, compensata dai soggiorni a Steinhof...) è simboleggiato, nella vita di Ludwig dal suo rifugiarsi nelle operazioni della Logica e della Matematica, da cui proviene: forme, l'una e l'altra, di isolamento; luoghi (mentali) in cui appartarsi o da cui parlare come per riflesso (la sorella che conosce il pensiero del fratello, che pure non capisce, solo perché lo copia).

RITTER, DENE, VOSS si presenta come una densa metafora della disgregazione dell'individuo compresso da un'organizzazione sociale e culturale che riesce impossibile definire o contenere in un linguaggio: un'estrema conseguenza, si direbbe, in ambito austriaco, di quella LETTERA DI LORD CHANDOS di Hofmannsthal, che sembra essere all'origine di tanta letteratura posteriore.

Ludwig sembra riproporsi sulla scena come campione di quell'atteggiamento della cultura austriaca che affidava al subconscio, che si esprime nebbiosamente, l'espressione di tutto ciò che la razionalità è insufficiente a esprimere o definire: non per niente nella commedia hanno tanta importanza gli interventi musicali e, soprattutto, i riferimenti al mondo musicale.

Nell'apologia dell'irrazionale che costituisce uno dei capisaldi della poetica di Bernhard bisogna vedere - e ostinatamente l'autore ci impone di vederlo - la sua pervicace ostinazione di «opposizione» ai «fatti» intesi come serie razionale di avvenimenti, come manifestazione di un ordine trascendente che li guida ad un esito ottimistico: RITTER, DENE, VOSS è un'ulteriore riflessione dell'autore sulla catastrofica presunzione di chi intende ordinare il mondo (nel senso di scorgervi un «ordine») in un riconoscibile schema di rimandi, di analogie, di proporzioni valutabili o di rapporti costanti. A questo scopo, lo sviluppo dell'azione, sulla scena, sembra corrispondere alla sua stessa dissoluzione, fissandosi come fa in alcune scarne, nude immagini di un interno nel quale non circola nulla che non sia negatività.

Incoerente e inconcludente l'esistenza si snoda, fra le mura di casa Worringer, con i ritmi assolutamente non dialettici del casuale, nei quali ogni momento muore in sé stesso, incapace di rigenerarsi in qualcosa di nuovo e di logico: *«In fondo non è altro / che un processo di deperimento / una esistenza inarrestabile / per sfuggire alla noia ...* e ancora subito dopo: *«Riflettere non è eccitante / ma nauseante / questo è il guaio / eppure ha qualche valore / solo se è nauseante / ...»*.

Bernhard ribadisce lungo tutto l'arco della sua attività di scrittore quest'idea disgregatrice della realtà (e della storia, ovviamente), il principio che riflettere e usare la ragione significa distruggere ogni certezza e non tener conto alcune delle convenzioni che rendono possibile l'esistenza quotidiana: una filosofia profondamente negativa che, leopardianamente, si nega l'illusione. Come dice in GELO: *«Io lavoro con i miei concetti che ho acquisito mercanteggiandoli con il caos, del tutto per mio conto»*.



Al Teatro Carignano
dal 15 gennaio al 10 febbraio 1991

LA PAZZA DI CHAILLOT

di Jean Giraudoux

Teatro Stabile Torino

Derivata da una commedia in tre atti dell'inglese Rodney Ackland, a sua volta tratta da un romanzo di Hugh Walpole, *THE OLD LADIES* (non infrequente è in Giraudoux il ricorso a materiali preesistenti, a non considerare la sua inclinazione alla rivisitazione e al rifacimento dei vecchi miti) *LA FOLLE DE CHAILLOT* ebbe gestazione difficile e tribolata, anche perché la sua stesura avvenne negli anni terribili della Seconda Guerra Mondiale; la commedia, inoltre, era destinata alla Compagnia di Louis Jouvet che, in quel periodo, si trovava fuori dalla Francia e il grande interprete di Giraudoux intratteneva con l'autore difficili e scarsi rapporti epistolari.

Sul reale periodo di composizione, che non fu breve, siamo confusamente informati e non è chiaro quanto tempo abbia impiegato Giraudoux per la stesura della commedia, sulla quale però tornò ripetutamente, sempre insoddisfatto e incerto: una lettera all'amica Isabelle, del 23 dicembre 1943 annuncia: «*Ho finito LA FOLLE e non mi resta da fare altro che metterla in bella copia*» (e, di qualche tempo dopo, quest'altro messaggio: «*Rileggo LA FOLLE, la trovo un pò facile...*»). Di questa commedia possediamo, oltre ai soliti manoscritti, due versioni complete: ed esse presentano varianti piuttosto significative, soprattutto in rapporto al diverso trattamento subito da personaggi minori nella prima che diventano importanti nella seconda e viceversa; anche se appare addirittura simbolico che, in questa commedia che mette in scena il trionfo del bene sul male, della bontà operante contro l'avidità organizzata, il solo personaggio, forse, che resta eguale nelle due versioni è quello di Pierre, ovvero sia l'innocenza.

Il raffronto delle versioni, tuttavia, ci permette di constatare che, nella sostanza, la commedia non cambiò: Giraudoux ebbe fin dall'inizio chiara l'idea di quel che intendeva rappresentare con un personaggio così patetico ed estroso, così paradossale e naïf, così lontano dalle faccende del mondo e così consapevole di quel che esse siano.

I due atti della *FOLLE DE CHAILLOT* appaiono, ad un esame attento, dotati di grandi apparentamenti e si presentano, nella loro organizzazione drammatica, molto equilibrati nello sviluppo e nella disposizione delle scene.

Un vivo *esprit de géométrie* compositivo ordina la materia favolistica (*LA FOLLE DI CHAILLOT* è, con ogni evidenza, una favola morale, un apologo urbano destinato all'educazione di cittadini distratti...); e la scansione ordinata delle scene, tanto nel primo come nel secondo atto, altro non sembra voler essere che l'espressione della necessità di chiaramente argomentare e di chiaramente concludere (e se vi ha al mondo commedia che *conclude*, questa è proprio *LA FOLLE DE CHAILLOT*...): scene a due personaggi che impostano, senza esitazione i temi, e poi, a mano a mano scene sempre più affollate fino ai grandi insiemi così festosi e così sapientemente orchestrati - e qua e là, magistrali, le *tirate* famose, zone di espansione retorica sofisticata e ricca di humor, che sono i riservatissimi piccoli *pulpiti* così cari a Giraudoux, degno figlio, in questo, di quel Bossuet che erano molti gli scrittori francesi del Novecento, primo fra tutti Valéry, a considera-

re il più grande degli scrittori francesi.

Commedia, dunque, di *personaggi* e di *folla*, coi suoi grandi assoli e con le sue affollate scene corali, *LA FOLLE DE CHAILLOT* è, nello stesso tempo che un paradosso teatrale una pièce che tiene conto come poche altre delle grandi convenzioni teatrali e che ubbidisce ai più accreditati protocolli scenici e alle più rigorose ed esigenti leggi della tradizione aulica nel teatro.

Vi è certo una sorta di unità temporale: l'azione inizia in una tarda mattinata parigina e si conclude nel pomeriggio; e vi è una convenzione di luogo, dal momento che il sottosuolo di Parigi, dove l'azione si conclude, può e deve essere considerato semplicemente il *piano inferiore* della piazza: proprio come nell'ultimo atto dell'*AIDA*. Questi elementi danno ad una commedia in cui la parola acquista e assume un'importanza assoluta una sorta di stringatezza compositiva singolare; i fatti vi si intrecciano con naturalezza esemplare: non vi è premessa che non giunga a conclusione, passando attraverso uno sviluppo che non contraddice mai la natura drammatica o la sostanza morale della commedia. Così, ad esempio, la netta distinzione che si opera nel primo atto fra l'apparenza perbene degli uomini d'affari e la loro definizione come farabutti fatta dal cenciaiolo chiarisce la dimensione marcatamente vendicatrice della *PAZZA DI CHAILLOT* nel secondo atto; così la *conversione* alla vita di Pierre dopo il tentativo di suicidio appare la logica del suo innamoramento per la vita anarchica, ma liberissima, del mondo dei *clochard* che Giraudoux presenta intorno a Aurelia e al cenciaiolo.

LA FOLLE DI CHAILLOT venne rappresentata postuma: Giraudoux era morto il 31 gennaio 1944; Jouvet sarebbe tornato dall'America il 18 febbraio 1945 e avrebbe subito dato inizio all'impresa di mettere in scena la commedia che aveva atteso e inseguito per tanto tempo.

Le difficoltà furono grandissime: la guerra era appena finita e l'idea di una commedia che esigeva la presenza di una quarantina di attori non era di quelle che potessero essere accolte senza riserve, o esitazioni. Jouvet scommise e vinse, anche se quelle economiche, ad un certo punto, non furono le maggiori difficoltà che incontrò. L'*Athénée* era occupato da una compagnia che vi faceva del teatro boulevardier e che non voleva sloggiare e, come se non bastasse, nonostante tutto quello che era avvenuto fra l'attore e l'autore M.me Giraudoux era reticente nel concedergli l'autorizzazione a rappresentare la commedia.

Ma finalmente *LA FOLLE DE CHAILLOT* andò in scena (con un contributo statale eccezionale, che Jouvet si impegnò a rimborsare fino all'ultimo soldo e che rimborsò).

La prima per il pubblico avvenne il 22 dicembre 1945, dopo un gala al 21 al quale aveva partecipato il Generale de Gaulle.

Fu, come ognuno sa, uno dei grandi trionfi del teatro del nostro secolo, un successo nel quale stupore ed entusiasmo si mescolavano in parti eguali: era come se il Giraudoux che si era rivelato alla Francia tanti anni prima col *SIEGFRIED* fosse tornato a vivere di un'altra luminosa vita per le scene. «*Il teatro torna ad essere qui una magia, una forma di incantesimo*», così salutava la commedia al suo apparire Gabriel Marcel; «*arte inimitabile di raggiungere la severità attraverso la leggerezza*»: questo è Thierry Maulnier. Sulla commedia i pareri entusiastici sono tali da confondere perfino un poco le acque: non è sempre chiaro come *LA FOLLE DI CHAILLOT* sia apparsa ai primi

suoi spettatori: *féerie*, satira aristofanesca, poema in forma drammatica, *divertissement*, favola, «tema per tutti i possibili deliri», commedia burlesca; o anche: commedia ottimistica oltre ogni dire, confortante le umane paure, allegramente vendicativa, portatrice di speranza - e, inversamente: commedia pessimistica, pamphlet nero, opera severissima, nella sua apparente festosità, condanna radicale dell'umanità, testamento mistico, ecc. ecc. Ma sul momento, tutti quanti sembrano riconoscere che nessun'altra commedia di Giraudoux ha tanta magia poetica, tanta sensibilità, tanta leggerezza e tanta gravità insieme; insomma, un'invenzione sorprendente nella storia del teatro del secolo. Le riserve sono pochissime e tutte quante, se ci sono, riguardano la struttura della commedia alla quale vengono rimproverate alcune lungaggini e insistenze: rilievi di poco conto nel gran mare dei consensi entusiasti.

L'opera ha un ammiratore senza riserve in Jean Tardieu: «*Mai il realismo fantasioso di Giraudoux ha fatto sgorgare i suoi fuochi d'artificio da tanta profondità umana... Si tratta di una sorta di féerie che affonda le sue radici in diversi strati del sottosuolo umano e assorbe la sua so-*

stanza vitale ora nel sogno ora nella realtà sociale: ma questa pianta sontuosa e sbalorditiva tende verso l'alto, l'aria pura, la libertà, la luce» LA FOLLE DE CHAILLOT fu interpretata, nel ruolo del titolo, da Marguerite Moreno, che non conobbe mai più un successo simile, nemmeno quando interpretò, anni più tardi, Madre Coraggio: il Cenciolo era Jovet, giralduano di sempre e più di sempre, trionfatore con la Moreno della serata.

Il pubblico fu entusiasta: il radicalismo della conclusione della favola trovava consenzienti gli spettatori che ricordavano, vicinissime, le speculazioni della guerra e gli orrori di certi affari.

L'accoglienza riservata alla commedia avrebbe fatto prevedere un successo posteriore crescente della commedia; la quale, invece, si arenò un poco: LA FOLLE DI CHAILLOT non è il titolo più rappresentato di Giraudoux, nemmeno in Francia (il suo successo è costante, invece, in Germania, dove viene proposta con grande frequenza). Dopo la Moreno, la più celebre Aurelia fu certo Edwige Feuillère, che la interpretò in due edizioni. In Italia famosa quella di Sarah Ferrati, al Piccolo di Milano, con la regia di Strehler nel 1954.



Al Teatro Carignano
dal 26 febbraio al 10 marzo 1991

IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO

di Carlo Goldoni

spettacolo per i giovani e per le scuole

Teatro Stabile Torino

Quasi tutti quelli che se ne occuparono, fino a qualche tempo fa, furono d'accordo su *IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO*: è una brutta commedia, probabilmente una delle più brutte commedie di Goldoni e questo spiega a iosa il fatto che su di essa sia discesa una dimenticanza pressoché completa. Oggi questa disprezzatissima commedia, alla quale arrise, quando apparve sulle scene, un successo per quei tempi incredibile (27 repliche consecutive!) viene guardata come un documento, degno di ogni attenzione, della crisi che colse Goldoni davanti all'innegabile retrocessione, nel gusto dei veneziani, della sua drammaturgia riformata a confronto col teatro fiabesco e fantasioso di Carlo Gozzi. Il quale, di fronte al successo (ammesso a denti stretti) della commedia goldoniana, non poteva non nascondere la soddisfazione nel veder confermate le sue teorie: «*Cotesta favola, che nell'indole è differente in tutto dalle mie, e che con un giro di buona morale conducendo l'Arlecchino col mirabile in diverse Nazioni, forma d'ogni atto un retaggio del costume e dei divertimenti di parecchie differenti Metropoli, può fermare gli spettatori, siccome ha fatto, può animare degl'Italiani a produr dei generi, che divertano e che ammaestrino, senza deridere la passione del mirabile, che sarà sempre la regina di tutte le umane passioni*»; e davvero non si può negare che *IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO* rappresenti, rispetto alla grande Riforma goldoniana un sostanziale passo all'indietro, col suo recupero di elementi e di un clima che la Commedia nuova si era da lungo tempo lasciati alle spalle. Ma l'interesse di questa dimenticatissima commedia (se ne ricorda, recente, un'edizione del 1970, che non circolò fuori di Venezia, a cura del Teatro Universitario di Ca' Foscari) sta però in altre ragioni.

IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO costituisce un campione eccellente di quella letteratura moralistica che affidava alla favola il compito trainante il messaggio e all'avventura dava quello di attenuarne l'immediatezza del dettato: secondo precetti oraziani (*miscere utile dulci*) che l'estetica in primis e poi anche la controllata retorica del XVIII secolo avevano fatti propri.

Così questa commedia allinea, nei suoi canonici cinque atti, una serie di viaggi in terre più o meno favolose (la Francia, l'Inghilterra sono viste con un taglio cabarettistico molto vivace e assai poco storico e Tripoli è, in sostanza, una tipicissima città di "turcherie") grazie ai quali Arlecchino e Corallina vengono messi a contatto con costumi e abitudini sufficienti a persuaderli che là donde son voluti fuggire sta invece la ragione della loro contentezza, cioè di tutta la loro possibile felicità.

I luoghi deputati della favola morale settecentesca ci sono tutti, o quasi tutti: l'azione, non per nulla, comincia in un giardino che è, a suo modo, un Eden che verrà stolidamente abbandonato alla ricerca di una felicità inesistente e immaginaria; e quest'azione prosegue qua e là per il mondo così da mostrare quanto imperfetti siano i costumi ovunque e come, ovunque, si corrano pericoli e si incontrino disgrazie;

e quest'azione culmina in un Tempio della Felicità che è l'artificiale luogo di pacificazione di ogni contrasto e che, costruito finalmente dall'uomo, è quello stesso Giardino abbandonato con troppa disinvoltura e superficialità.

Nella commedia c'è davvero di tutto: mutazioni e incantesimi (proprio come in una delle fiabe di Gozzi) e, come si è detto, essa trasporta l'azione in molti paesi (proprio come nei romanzi dell'esecrato – da Goldoni! – abate Chiari) ed ha un sapore di drammaturgia da teatrino popolare di marionette, marionette che mostrano volentieri i fili che le reggono e che le guidano; ci sono maghi, negromanti, folletti, fate, ninfe, anelli magici, isole incantate, naufragi, trasformazioni di uomini, di mostri, di alberi – tutto il repertorio scenico, insomma, di cui si era nutrita per centinaia di anni la Commedia dell'Arte. Un chiaro ritorno al passato, per battere sul suo proprio terreno il troppo fortunato rivale. Fu la fiaba, in quanto tale, o fu la moraluccia serena, e tutto sommato, accomodante, ad incantare i veneziani del 1767?

Dell'efficacia morale del teatro sono molti gli scrittori del tempo ad essere persuasi e a farsi paladini: il teatro dev'essere scuola per il popolo e Goldoni non aveva difficoltà ad accettare una siffatta estetica pedagogica, così convinto com'era che sono anche i buoni sentimenti che fanno, se non la letteratura, il teatro.

Ma c'è un tratto, in questa commedia, che in una qualche misura commuove: «*Patria, patria, cara patria*» esclama ad un certo momento Arlecchino: è l'Arlecchino deluso dal mondo che ha voluto esplorare e che lo ha ingannato e che guarda con l'occhio della nostalgia quel che si è lasciato alle spalle: e chissà che non sia il Goldoni stesso a sospirare alla patria in cotesto modo, il Goldoni partito da Venezia per una Francia che, festosa all'inizio, gli rendeva poi la vita non proprio agevole e gli faceva scrivere queste parole dolenti: «*Amerei il riposo, ma io non sono in grado di lusingarmi di questo bene. Sono nato per faticare, e capisco che dovrò farlo fin che potrò. Quando non potrò più sarò inutile, e per me, e per gli altri*».

È la conclusione, in qualche modo, della favola de *IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO*: il Tempio della Felicità dove si trova se non in noi stessi e in noi stessi deve essere cercato? «*Ritornate al vostro stato primiero; ivi sarete contenti*».

E anche «*Non vi paragonate con lo stato altrui. Tutti in diversi modi hanno i loro beni, ma non tutti ne sanno far uso*».

Una morale non difficile, come ognuno vede: ma chiara, elementare, comprensibile: quella stessa che Gasparo Gozzi predicava ai suoi concittadini e che nella stanca Venezia del tramonto doveva suonare come avvertimento non aspro e non sgradito.

In una lettera non datata, ma presumibilmente del 1764, Carlo Goldoni scrive a Stefano Sciugliaga che lo rappresentava a Venezia presso il Teatro San Luca: «*Sapete, che ho quel soggetto indicatovi del GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO. Commedia piena di caratteri, di moralità e di critica. Sono certo che farebbe bene in Venezia; ma vi sono delle trasformazioni, e dei travestimenti... Avrei piacere di far vedere in Venezia come si fanno le commedie di trasformazione, senza i Diavoli e senza le Piazzate*».

All'origine de *IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO* c'è uno scenario scritto in francese e consegnato al Teatro Italiano di Parigi e mai rappresentato perché i preventivi di spesa erano stati allarmanti: *LE BON ET LE MAUVEAIS GÉNIE* si intitolava; Goldoni vi tornò sopra, sull'onda, come si è detto, dei trionfi delle favole gozziane e

anche per rifarsi dell'insuccesso dei suoi ultimi lavori presso il pubblico veneziano, tra cui, immeritatissimo, quello decretato alla trilogia di ZELINDA E LINDORO e a quel piccolo gioiello che è CHI LA FA L'ASPETTA.

Ma Goldoni non si fidò, per la rivalsea, dei Comici di S. Luca e, liberatosi dagli impegni con il Vendramin, si rivolse a Girolamo Medebach, che recitava al Teatro di S. Giovanni Crisostomo. E così IL GENIO BUONO E IL GENIO CATTIVO andò in scena con la famosa Mad-

dalena Marliani, che era stata la prima *Serva amorosa* e la prima *Mirandolina*.

Del grande successo conseguito si è detto: 27 repliche, un numero spropositato per l'epoca e solo la malattia della Marliani le interruppe.

Poi, la dimenticanza; forse il suo confinamento nei teatrini di marionette: e un ultimo, tardivo richiamo in servizio, quando, nel 1911 venne ristampata in occasione dello sbarco degli Italiani a Tripoli «*A beneficio della sottoscrizione per i feriti e i richiamati della guerra d'Africa*».



Al Teatro Carignano
dal 15 al 26 maggio 1991

L'UOMO DIFFICILE

di Hugo von Hofmannsthal

Teatro Stabile Torino

L'UOMO DIFFICILE va in scena a Berlino, al Deutsche Theater, il 30 novembre 1921: Hofmannsthal lo aveva terminato nel 1918, anno conclusivo del primo grande conflitto mondiale, al quale aveva preso parte, ma la gestazione dell'opera era stata molto lunga e laboriosa, poiché ne abbiamo tracce fin dal 1908 – un lungo travaglio, dunque, che lo aveva condotto ad un'opera che riassumeva tanta parte della sua filosofia poetica e umana.

Fin dalla prima lettura colpisce, in questo UOMO DIFFICILE un tono inconsueto, un accento nuovo, vi si avvertono colori e suoni inusuali nell'opera di Hofmannsthal: ed in effetti la commedia è singolare poiché è la sola, di tutto il teatro di Hofmannsthal, ad essere ambientata nell'epoca del suo autore, e profondamente significativo riesce il fatto che egli osservi la Vienna dei suoi tempi e la ritragga e scriva senza mediazioni di tradizioni come soleva fare, o senza apporti di citazioni metaforiche tolte alla cultura europea dei secoli passati (e non europea solamente). Per dieci anni Hofmannsthal lavora alla composizione della commedia e sono quelli nei quali egli si rivolge al teatro per sfuggire alla letteratura e cercare un contatto, diverso con la realtà, spinto dall'urgenza di lasciarsi alle spalle la totalizzante dimensione lirica per operare più concretamente nel mondo e tra gli uomini. Già nel 1902, nella LETTERA DI LORD CHANDOS Hofmannsthal aveva messo in discussione il senso della sua letteratura e della letteratura svincolata dal reale in genere: da allora la sua era stata una ricerca assidua di nuove aperture e di nuovi significati per la sua poesia. Così nel 1911 era nato IL CAVALIERE DELLA ROSA, nel 1912 aveva scritto ARIANNA A NASSO e LA DONNA SENZ'OMBRA: tre mirabili libretti per Richard Strauss, all'origine di altrettanti capolavori musicali.

Tra la concezione del 1908 della commedia che oggi conosciamo e la sua realizzazione passa dunque l'esperienza della guerra con le modificazioni psicologiche e sociali che essa portò con sé: Hofmannsthal accantona le favole rinascimentali, dimentica i fantasmi settecenteschi, abbandona i miti orientali e si avvicina ad un mondo più prossimo a lui. Non è che una pausa, del resto: Hofmannsthal tornerà presto a chiedere agli scrittori di altri secoli materiali fantastici da elaborare: a Molière, il diletteissimo; a Calderon, ai greci, agli elisabettiani, instancabile rivisitatore e alchimista meraviglioso di materiali apparentemente inutilizzabili per eccesso di grandezza. Tanto più, quindi, questo accostarsi al presente si pone come segno di una nuova concezione del poetare e del vivere: che per altro in Hofmannsthal vanno

insieme, secondo un galateo più morale che estetico, di cui aveva scritto sinteticamente nel LIBRO DEGLI AMICI: «Le norme del decoro, rettamente intese, sono guida anche nel dominio spirituale».

Nell'eroe de L'UOMO DIFFICILE, questo spesso imprevedibile Hans Karl Bühl, sarà certo dunque da vedere un personaggio in larga parte autobiografico (larga, certo, ma sotterranea) almeno nei limiti in cui esso esprime, e rappresenta, le convinzioni (e le reticenze) di Hofmannsthal stesso, *uomo difficile* anche lui, seduttore schivo, affascinatore in servizio permanente (a meno di vent'anni era famosissimo!), cauto valutatore di uomini e situazioni (*«La parola è indecente»*): anche questo gusto autobiografico, sebbene dichiarato a mezza voce, è sensazionale, nel teatro di Hofmannsthal, traccia chiarissima di una crisi, di un lavoro mentale e intellettuale bisognoso di nuove manifestazioni e di una nuova espressione.

In effetti è proprio attraverso la maniere squisite della commedia (di questa commedia) che Hofmannsthal perviene alla individuazione di alcune delle categorie più operanti della sua poetica. Si rifletta, ad esempio, sulle sofisticate, sensibilissime, sempre ribadite considerazioni del protagonista sul concetto di *caso*, essenziale per capire il mondo di Hofmannsthal.

Il caso è la rivelazione: è per caso che ci è dato capire il senso più riposto delle cose e degli accadimenti, è per caso che la verità ci appare nella sua luce inconfondibile e ci vengono comunicate certezze inseguite da tempo (*Le ore in cui fissiamo il chiaro azzurro del mare / e comprendiamo la morte*, - Sulla caducità): tutto ciò che, dell'abituale e del quotidiano si manifesta in noi, e per noi, ci nasconde, sotto la sua piatta fenomenologia, la sua più recondita verità: ma ad essa ci conduce solamente un'illuminazione che, tuttavia, è elemento di un progetto più vasto, più grande, che non è nostro ma che riguarda ognuno di noi e ogni momento della nostra vita, tassello di un disegno all'interno del quale solamente ha significato.

La vita ci chiede di essere capaci di afferrare, di ogni suo momento, il valore più celato per innalzarlo «alla sfera di una consapevolezza superiore». Così tutti gli istanti della vita sarebbero circondati di un alone, ciascuno di essi «splendente come rubino».

Vivere, e saper vivere, significa questo: purtroppo è arte difficile, che si impara con lentezza e fatica e alla quale ci accostiamo più per intuizione che per altro. Il destino, ciò che chiamiamo «destino», affonda le radici in noi ed è la manifestazione di qualcosa che viene da molto lontano, l'espressione di infinite altre esistenze antecedenti la nostra ma che in noi sono confluite. (*Forse ora sta morendo il mio destino, l'altro destino / , quello grande, non vissuto, non quello che nasce solamente dal caso* - Ieri).

«Nella ricerca di un destino così inteso è infatti implicita la ricerca di ciò che è duraturo, di quanto a ciascuno appartiene e per lui è decisivo, e ad essa è legato il problema fondamentale: saper vivere la vita, così da penetrare fino al centro dell'essere»: così Maria Bellincioni nel suo saggio su Hofmannsthal *Carceri del pneuma*.



GLI SPETTACOLI IN ABBONAMENTO AL TEATRO CARIGNANO

Del significato acquistato negli anni da LE SERVE di Jean Genet non dubita più che qualcuno; tanto in relazione al quadro generale delle drammaturgie novecentesche che a quello più specifico dell'opera genettiana si può dire che esso rappresenti certo un sintetico, ma eloquente, catalogo di temi fra i più rilevati di una delle muse più irritanti del nostro tempo; qui, nella liturgia rigida di una celebrazione funebre, nel rituale concentratissimo di una cerimonia inaudita, Genet ha fatto scivolare i suoi pensieri velenosi di autentico révolté, di emarginato consapevole e irriducibile, rivestendoli di sontuosa perfidia, avvolgenti, perversi e suggestivi.

Con quest'opera emblematica si apre la serie degli spettacoli in abbonamento al Teatro Carignano, distinti quest'anno da quelli in abbonamento al Teatro Alfieri.

Sono sette titoli, molti dei quali famosi, per una ragione o per l'altra e spicca fra di essi quello certo ormai classico de IL PIACERE DELL'ONESTÀ.

Con esso il Carignano ospita il suo Pirandello di turno, un Pirandello che gli appartiene in maniera speciale, essendo la commedia andata in scena qui nel novembre del 1917, Ruggeri protagonista. La vicenda di Angelo Baldovino, "viveur" diventato marito e padre insospettabilmente coscienzioso, sarà interpretata da Umberto Orsini, diretto da Luca De Filippo: reduce il primo da alcune bellissime affermazioni personali e il secondo alle prese con il suo primo Pirandello.

Con NON SI PUÒ MAI SAPERE di André Roussin si entra nel dominio del boulevard più sicuro, più determinato e più evidente. La commedia ebbe, anni orsono, un indubbio successo: lo spaccato familiare che presenta - una famigliola non propriamente modello, (ma si può anche vedere e incontrare di peggio), permette all'autore una serie di osservazioni e di annotazioni sui costumi del giorno non propriamente peregrine ma certo divertenti. Con Alberto Lionello, regia di Marco Parodi.

ZIO VANJA di Cechov è uno dei grandi titoli della drammaturgia moderna e ogni qual volta torna sulle scene ripropone l'insuperato modello di commedia drammatica che tutti conosciamo. Primo e già completo esempio di un teatro che si dissolve nel suo stesso formarsi, ZIO VANJA è un quadro di vita emozionante, con i suoi eroi della delusione e della rinuncia, con la lancinante, febbrile storia di fallimenti e di abbandoni, con i suoi personaggi che appartengono alla grande, gloriosa schiera dei vinti di ogni tempo e di ogni mondo. Lo ripropone Gabriele Lavia, interprete e regista.

Di ZOO DI VETRO si ricordano molte messe in scene, dopo quella viscontiana che fu il preludio alla grande fortuna di Williams anche in Italia.

La storia patetica di Amanda Wingfield, smarrita nel suo Sud in rievocazioni di un passato meraviglioso ma probabilmente fittizio e assillata da un presente nel quale, al suo, si sommano il fallimento della figlia da marito e quello di un figlio perso dietro alla poesia, ma incapace, o quasi, di guadagnarsi il pane quotidiano, ha in sé ancora l'incanto che parve avere allora, quando arrivò sulle scene con la cadenza molle e esotica di Tatiana Pavlova? Oggi, a riportarla in scena, è un'attrice certo anomala, un'irregolare da sempre, una presenza sempre sollecitante: Piera degli Esposti. La regia è di Furio Bordon.

Classicissimo il titolo goldoniano de I DUE GEMELLI VENEZIANI, che in una regia di Gianfranco De Bosio (accreditatissimo regista goldoniano) e nella interpretazione di Franco Branciaroli arriva al Carignano nel mese di aprile. Non sarà necessario richiamare alla memoria degli spettatori l'arruffata vicenda di questo primo saggio di un Goldoni corteggiato da attori e capocomici e sollecitato all'invenzione di un ruolo mirabolante. La commedia rimane tra le meglio architettate del suo teatro e lascia prevedere quella che sarà la meravigliosa geometria de IL VENTAGLIO, tanti anni dopo.

Con DON GIOVANNI di Molière, Glauco Mauri e Dario Del Corno affrontano un altro classico che non ha bisogno di presentazioni. Riletto in chiave inconsueta a dir poco, per altro: nella prospettiva beckettiana che è stata inventata per questo testo sul quale le speculazioni intellettuali e le letture critiche non sono ancora finite (e non finiranno tanto presto, dei miti moderni è senza dubbio il più utilizzato), DON GIOVANNI, un Don Giovanni al tramonto, si riascolta, deluso Krapp di una vita che non ebbe splendore e che non fu che illusione di vane parole.

Con il titolo de IL COTURNO E LA CIABATTA, Ida Omboni e Paolo Poli hanno raccolto alcune variazioni su temi di Alberto Savinio.

Dalla sua opera NARRATE, UOMINI, LA VOSTRA STORIA è stato tratto questo spettacolo nel quale si mettono a confronto gli atteggiamenti di quelli che, in certe epoche e sotto certi regimi si innalzano artificialmente (calzando il coturno) e quelli che difendono la verità di ciò in cui credono in privatissima dignità (e si infilano, per farlo meglio, domesticissime e comode ciabatte). Interprete, naturalmente Paolo Poli, come sempre anche regista di sé stesso.



*Al Teatro Carignano
dal 30 ottobre all'11 novembre 1990*

LE SERVE

di Jean Genet

con (in ordine alfabetico): Anita Bartolucci, Paola Mannoni,
Lucilla Morlacchi

regia di Massimo Castri

scene e costumi di Maurizio Balò

ATER/Emilia Romagna Teatro

Composta su una richiesta imprevedibilissima di Louis Jouvet, *LES BONNES* va in scena il 19 aprile 1947 al Théâtre de l'Athénée, in accoppiata con *L'Apollon de Bellac* di Giraudoux. Il successo di questa seconda fa da contraltare allo scandalo che suscita la prima: fischi, dissensi, proteste, chiacchiere velenose sul conto di un autore che non nascondeva nulla della sua vita trascorsa, non i furti di cui era vissuto, non la prostituzione a cui si era abituato in gioventù per vivere (e avrebbe conosciuto la prigione ancora dopo l'andata in scena del dramma). Era stato preceduto dalla composizione di *HAUTE SURVEILLANCE*, che però sarà rappresentato più tardi delle *BONNES*: oggi questo testo messo in scena fra le imprecazioni e tolto quasi subito dal cartellone, è considerato un classico e viene ripreso con grande frequenza.

Una messa nera delittuosa: questa potrebbe essere un'indicazione per leggere *LES BONNES* nella loro ritualità funebre e nel loro composto cerimoniale criminale; il delitto come una forma superiore di bellezza e di liberazione, giddiana affermazione di una volontà assoluta, la morte come progetto di rivendicazione della propria identità. *L'omicidio come una delle arti belle* è il titolo di un famosissimo De Quincey: ma da Genet è lontanissima l'ironia micidiale dell'inglese, e anche se l'innamoramento di lui per il delitto è una vertigine irresistibile, esso gli appare come la più radicale forma di rivolta possibile e, nello stesso tempo, la più logica risposta che si possa dare, nella condizione di refoulé, alla idiota crudeltà del mondo.

C'è poi, in questo dramma, vividissimo, il motivo del rapporto servo/padrone, un tema fra i più sollecitanti la musa torbidissima di Genet, che egli vide con lucida chiarezza nelle sorelle assassine della padrona e di sua figlia (il dramma fu ispirato ad un vero fatto di cronaca); affascinato dalle componenti masochistiche della nostra cultura Genet non si stanca di esplorare gli anfratti torbidi delle sudditanze più mortificanti e di rivoltare l'humus fermentante nel quale alligna il delitto. Alla base di questo gioco teatrale c'è la convinzione che il teatro nasca là dove può avvenire l'usurpazione di un'altra personalità, dove è consentito farsi chi non si è: le due sorelle infatti iniziano il loro rito sostituendosi alla padrona e lo chiudono compiendo il gesto che avrebbero voluto veder fare da lei: bere il veleno.

Scriveva Genet: «*Questa commedia è una novella, vale a dire una forma di narrazione allegorica, il cui scopo iniziale, nel momento in cui la scrivevo, era forse quello di disgustarmi di me stesso, svelando e nascondendo, nello stesso tempo, la mia identità; e il suo secondo scopo, forse, era quello di spargere nella sala un certo qual malessere...*

Una fiaba... Bisogna credervi e non credervi nello stesso tempo...»



Al Teatro Carignano
dal 13 al 25 novembre 1990

Umberto Orsini ne
IL PIACERE DELL'ONESTÀ

di Luigi Pirandello
con Toni Bertorelli, Rita Savagnone, Valentina Sperli,
Paolo Triestino
regia di Luca De Filippo
scene e costumi di Raimonda Gaetani
Compagnia del Teatro Eliseo

Primo interprete assoluto, Ruggero Ruggeri; in Torino, Teatro Carignano, 27 novembre 1917. Repliche. Successo: dovunque venga data. E la commedia rimane nel repertorio di Ruggeri, che si può dire la riprenderà quasi ad ogni stagione per una serie lunghissima di anni. **IL PIACERE DELL'ONESTÀ** si presenta come la storia di un uomo che, richiesto di lasciare una vita dissipata e ormai insopportabile a patto di assumere una dignità sociale ben precisa, ma assegnatagli da altri e impostagli dal di fuori, immagina, prima per vendetta contro la società di dare, a questa dignità, un rigore malamente tollerabile da tutti quelli che gli debbono vivere accanto (e che, però, gli hanno chiesto di vivere diversamente da prima) e poi, di essa, si fa come una corazza per suo uso personalissimo, nella speranza, appena appena confessata, di rifarsi veramente una vita, almeno ai propri occhi. Se gli altri, usandolo, hanno avuto l'intenzione di conservare la forma dell'onorabilità, dietro la quale si rifugiano tutte le facilità della loro esistenza, per lui si tratterà, ad un certo momento, di liberarsi di una vita ormai invivibile e nauseante per trovare ricovero in un'esistenza dalla quale non solo si aspetta la salvezza materiale, ma una sua pro-

fonda rinascita interiore.

È certamente una delle commedie pirandelliane nelle quali la critica, più o meno esplicita, a certe forme di vita sociale, è più facilmente avvertibile. La logica implacabile, e irresistibile, di Baldovino, come afferma l'esterrefatta madre di Agata nel secondo atto, ha come risultato non solo il disvelamento delle debolezze morali, ma dei calcoli assurdi di un mondo sociale estenuato se non finito. In Pirandello è sempre improbabile, ed è anzi impossibile, vedere un'intenzione direttamente «politica» di certe sue notazioni critiche sociali: ma qui l'evidenza non si può negare in alcun modo, troppo acuta essendo la satira contro il mondo dei Fabio, dei Fonzi, dei Setti.

Di qua il fortissimo rilievo che assume il personaggio di Baldovino, il vigore e la poesia eroica del quale stanno tutti nella forza morale di una dignità prima riconquistata e poi difesa ad oltranza; nella sua volontà prima e nella capacità poi di sottrarsi a qualunque ricatto e a ogni imposizione corrotta e corruttrice.

Scrive Arcangelo Leone de Castris: *Baldovino è una persona fallita, se si badi alla vita trascorsa: ha amato, speculato, truffato; privo di freni morali e di impulsi sentimentali, la sua parte di personaggio non è che il tentativo di ricostruirsi una forma in cui consistere al di là del flusso senza valori e possibilità che è la sua vita dissoluta e disgregata; anzi il tentativo di tesaurizzare l'unica esperienza, apparentemente positiva, che gli resta: una costruzione lucida, programmatica, accurata fino alle più analitiche articolazioni, voluta e attuata dalla ragione, una edificazione esclusivamente logica, scissa dal piano vitale, meccanica e perfetta. Con quell'arma nelle mani, con quella difesa apparentemente priva di rischi e di insidie, il gioco è davvero facile, il ricatto è invincibile: l'umanità sperduta e confusa degli altri non solo si piega ad accogliere l'egemonia infallibile dell'eroe, ma anche giunge ad accettarne il fascino, ad ammirarne l'assoluto dominio e addirittura a riverberarlo di colori umani e patetici...*



Al Teatro Carignano
dall'11 al 23 dicembre 1990
Gabriele Lavia, Monica Guerritore in
ZIO VANJA
di Anton Cechov
regia di Gabriele Lavia
scene e costumi di Paolo Tommasi
musiche di Giorgio Carnini
Teatro Carcano Compagnia Lavia s.r.l.

ZIO VANJA è del 1897: ma sul palcoscenico del Teatro d'Arte di Mosca, che era a quell'epoca la meta più ambita per un drammaturgo, non arrivò che nell'ottobre del 1899. E fu un grande successo. Dopo la rappresentazione, Gorki scrisse a Cechov: «*Ho ascoltato il vostro dramma ed ho continuamente pensato alla vita degli uomini e a molte altre cose radicali e importanti. Non sempre le opere drammatiche riescono a distaccarsi dalla realtà fino ad universalizzazioni filosofiche; le vostre lo fanno*».

A stupirci ogni volta che arriva sulla scena in ZIO VANJA è la grande sobrietà del risultato; tutto vi è profondamente vero: nessuna battuta ad effetto, mai una frase di troppo, e la frase più semplice ha il suo peso in un testo nel quale, come si ripete anche troppo, contano altrettanto i silenzi e i rumori. E non è certo per un caso che, in due riprese, alcuni personaggi si richiamino a Turgenev: l'atmosfera di ZIO VANJA ha la stessa potenza evocatrice di quella delle MEMORIE DI UN CACCIATORE, vi è in esso la stessa arte capace di associare la natura ai turbamenti del cuore umano: qui come là, un crescendo drammatico irresistibile dominato con la stessa sicurezza, che nasce dalla identica simpatia per le vittime del destino.

È senza dubbio il personaggio di Vanja che cattura l'interesse dello spettatore: perché, fra tutti, è quello che grida la sua rivolta. Nel prendere coscienza di aver perso il miglior tempo della vita, tenta, invano, di riscattarsi. Ma gli altri non sono sacrificati da un destino maligno meno di lui. Teleghin si lamenta della rovina; Astrov è destinato a invecchiare in solitudine, Elène rimarrà legata ad un vecchio marito che la tiranneggerà a lungo... Ironia suprema: il solo che se ne va soddisfatto è il vanitoso professore, Serebriakov, corazzato in un egoismo che lo rende impermeabile alla realtà.

Quando apparve per la prima volta in Italia, nel 1922, Renato Simoni (che la trattò con sufficienza e con sussiego) disse che era una commedia «senza protagonisti» (la faccenda gli sembrava inaudita); oggi questa ci appare una delle grandi forze di questa commedia che, come poche altre al mondo, sembra rivolgersi ad ognuno degli spettatori che vi assistono: e Cechov vi sperimenta per la prima volta quel teatro nel quale l'azione sembra dissolversi e scomparire.

Esempio ammirevole ne è certamente il quarto atto, carico di preveggenza nei confronti di tanta successiva drammaturgia: dall'inespresso all'assurdo vi si affacciano forme di un teatro che riempirà di sé il Novecento: motivo di fascino non secondario di una commedia mai interamente esplorata.



FUORI ABBONAMENTO

Al Teatro Carignano

dal 24 dicembre 1990 al 6 gennaio 1991

IL COTURNO E LA CIABATTA

di Ida Omboni e Paolo Poli

da Alberto Savinio

con Paolo Poli

regia di Paolo Poli

scene di Emanuele Luzzati

costumi di Santuzza Calì

musiche di Jacqueline Perrotin

coreografie di Claudia Lawrence

Compagnia Paolo Poli

C'era una volta, e i parrucconi avrebbero desiderato che non ci fosse, uno scrittore molto controcorrente. Si chiamava Alberto Savinio e nel ventennio, un'epoca tutta vessilli, trombe e tromboni, letterari e non, quando i suoi colleghi aspiravano solenni al coturno, mostrava una colpevole simpatia per la ciabatta.

Leggi la semplicità sorridente o era l'opposto? E in un mondo di ciabatte travestite da accademici era soltanto lui a portare il coturno dell'eleganza classica? Comunque scriveva, con affettuosa irriverenza, storie di uomini veri, grandi e meno grandi, che nel gioco della sua fantasia iridescente, surreale, metafisica anzi, per dirla come lui, si trasformavano in bellissime favole, illuminate e illuminanti che ancora oggi fanno ridere e pensare. Diceva, ad esempio, di un vate politico dal baffo incendiario, alle prese con Muse di sogno e di ciccia, di un antico padre della medicina che scende da un quadro per circuire una bella signora anni trenta, del pianoforte di Verdi che mette al mondo tanti pianini mentre il Maestro si moltiplica all'infinito. Oppure svelava quel che vide veramente Psiche quando, curiosa, illuminò il volto di Amore. Da questo delizioso microcosmo è nato uno spettacolo altrettanto ilare ed abrasivo.

Fa da cornice e contrappunto una festosa antologia di canzoni, sentimentali, comiche o ribalde che, accompagnate dalle danze di un gruppo di mimi, offrono una reinterpretazione insieme puntuale e capricciosa dei tempi in cui Savinio si divertiva a far trasalire i benpensanti.

Scheda a cura della Compagnia.



*Al Teatro Carignano
dal 12 al 24 febbraio 1991*

Glauco Mauri in
DON GIOVANNI

di Molière

con Roberto Sturno

e con Miriam Crotti, Claudio Marchione, Andrea Liberovici
regia di Glauco Mauri

scene di Mauro Carosi

costumi di Odette Nicoletti

Compagnia Glauco Mauri

Nell'immaginario comune IL DON GIOVANNI molieriano interagisce con quello di Mozart-Da Ponte secondo uno schema che è fondamentalmente di alterità, se non di opposizione, e che forse trova alimento già nei precedenti di Tirso de Molina e della Commedia dell'Arte. Nel perentorio vitalismo del protagonista mozartiano, signore della sensualità assoluta, si cancella l'aristocratico rigore di una sfida intellettuale, che è il carattere del Don Giovanni di Molière; per il quale l'eros non è che il territorio privilegiato di una trasgressione che nasce non dai sensi, ma dalla mente. Il suo stile è la perfezione della perversità; ed è grazie a questa che egli vince la sua sfida.

La vince, e la perde, secondo la figura di ambiguità che è propria del personaggio. Il trionfo della ragione è anche il suo scacco: cosa si nasconde dietro la porta del mistero, che Don Giovanni impavidamente si ostina a voler esplorare? Nient'altro che la sua immagine, che lo chiude, nel cerchio da cui si era illuso di poter uscire. Se il mistero è rappresentato dall'uomo, la ragione è incapace di comprendere se stessa, deve riconoscersi sconfitta. Non le resta che ripercorrere i suoi passi, nella vana ipotesi di individuare al fine la smagliatura, il momento in cui la verità è balenata, ed è subito sfuggita.

Questo è il senso del teatro messo in scena da DON GIOVANNI, il travaglio di una memoria che si arrovella alla ricerca di un varco nel muro; e quando crede di averlo trovato, è respinta al principio della sua indagine. Ma il vecchio eroe non può che essere se stesso, in ogni senso; e impavidamente riprende la sua parte: da vero personaggio di

teatro, che ogni sera riassume il proprio ruolo, per dare vita ai fantasmi dell'immaginazione. Per far sì che rivivano i fantasmi della sua memoria, dunque, DON GIOVANNI raccoglie intorno a sé una schiera di attori improvvisati, i quali nella realtà sono i servi della sua casa. A guidarli è Sganarello, indissolubile alter ego del suo padrone, quasi una proiezione delle sue smanie e del suo tormento: forse indizio di un'accorata nostalgia per quel buon senso che la ragione ha ripudiato, e però anche zelante regista della sua perdizione.

Nella triplicata dimensione della realtà attuale, di quella rivissuta dalla memoria e dalla finzione teatrale, si attua un illusionistico gioco di specchi, in cui ogni forma rimanda a un'altra; e nessuna è definitiva. A lasciare Don Giovanni è Donna Elvira, oppure la vecchia serva travolta dalla sua disperazione fino all'estremo limite dell'angoscia; o ad impedirle questo distacco è soltanto il suo ruolo, che essa riprenderà domani e all'infinito? Non lo sappiamo, perché è nella natura del mito alludere, e non svelare una risposta univoca e definitiva; e Don Giovanni, appunto, è oramai un mito.

Sono queste, a un dipresso, le ragioni per cui confidiamo di non aver tradito Molière, trasferendo le sue parole in un contenitore che è diverso da quello da lui immaginato. Ma è proprio nell'immaginazione, in questo caso del pubblico, che la sua opera ha subito una trasformazione. Sono trascorsi più di trecento anni dalla sua prima apparizione sulla scena; e nella figura di Don Giovanni, come in quella di Faust, si sono concentrati gli spasimi e i dubbi, le ansie e i sogni torbidi dell'uomo moderno.

Se ciò è accaduto, la causa sta nell'intensità concettuale ed espressiva del modello, che sollevò la materia del Burlador Sivigliano alla qualità della grande poesia; poiché il carattere di questa è di schiudere sempre nuove potenzialità interpretative ai tempi che verranno. Tale è il motivo per cui riesce possibile essere insieme fedeli e infedeli. E forse, il massimo della fedeltà consiste nel riscattare il testo poetico, e nella fattispecie teatrale, dalla riesumazione meramente e supinamente antiquaria: ossia nel rendere giustizia al mistero della sua inesauribile polivalenza, impegnandosi a reinventare le forme in cui le verità intuitive nel passato possano protendersi verso la ricezione e la risposta del presente.

Dario Del Corno



Al Teatro Carignano
dal 2 al 14 aprile 1991
Alberto Lionello, Erica Blanc in
NON SI PUÒ MAI SAPERE
di André Roussin
regia di Marco Parodi
scene e costumi di Lucio Lucentini
Genova Spettacolo s.r.l.

Una delle commedie più fiduciosamente affidate al potere di suggestione del più famoso dei triangoli considerati dalla geometria: il marito, la moglie, l'amante – ovviamente.

NON SI PUÒ MAI SAPERE mette in scena la vicenda di Georges, marito infedele da anni, che vorrebbe essere ricambiato di infedeltà dalla moglie e, nello stesso tempo, indifferente alla propria amoralità, vorrebbe avere il rispetto di una figlia che apertamente lo tratta malissimo e che, se non bastasse, ha per amante un maturo amico del padre. Se a tutto questo si aggiunge la tardiva scoperta, da parte di Georges, che anche sua madre, ai suoi tempi, non era stata il fiore di virtù che lui ha sempre creduto, si avrà un quadro abbastanza completo della ridda e dell'intreccio di corna che questa commedia presenta.

Con tutto questo, un certo clima di spensierato boulevard aleggia nei suoi due atti, il cui scopo appare chiaramente quello di intrattenere senza approfondire troppo. Roussin ha buone carte da giocare e svelte frecce al suo arco, questo si sa.

Il dialogo, nelle sue commedie, è sempre vivido e a tratti forte, nel senso che non evita le punte audaci; l'equivoco è, abitualmente, alla base delle sue vicende, ma è giocato con bravura e una certa qual aura di anticonformismo circola nelle sue storie. Qui, ad esempio, il quadro di una famiglia indubbiamente disastata, che sta in piedi solo in grazia delle apparenze e del fatto che bisogna pure stare uno con l'altro, è piuttosto ben reso. Forse non appare del tutto improbabile, oggi, una riproposta di quest'autore che ebbe, ai suoi dì, tanto successo.



*Al Teatro Carignano
dal 16 al 28 aprile 1991*

LO ZOO DI VETRO

di Tennessee Williams

con Piera Degli Esposti

e Franco Castellano, Diego Ribon, Beatrice Visibelli

regia di Furio Bordon

scene di Pierpaolo Bisleri

costumi di Gabriella Pescucci

Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia

Un inizio tradizionale: un fiasco portentoso, quello di *BATTLE OF ANGELS* dato al Theatre Guild a Boston e un'ancora più tradizionale risurrezione con un trionfo. Nel 1945 tutti, pubblico e critica, sono d'accordo nel dire che *LO ZOO DI VETRO*, che va in scena a Chicago, è un capolavoro.

È l'inizio di una rinomanza di grande commediografo che Tennessee Williams si porta dietro per una serie di anni e che passa attraverso altri successi mondiali: *UN TRAM CHE SI CHIAMA DESIDERIO*, *DOLCE ALA DELLA GIOVINEZZA*, *LA ROSA TATUATA*, *LA GATTA SUL TETTO CHE SCOTTA*: e sono solamente i più celebri.

Se *BATTLE OF ANGELS* aveva fatto arrabbiare moltissimo il pubblico di morigerati bostoniani, allo *ZOO DI VETRO* nessuno poteva rimproverare nulla, non eccessi, non misticismi intrisi di perversione, non la religione mescolata alla sensualità... Era uno studio di frustrazioni e metteva in scena una storia familiare, che si svolgeva nel profondo Sud, trattata con quel realismo poetico che aveva trovato in Saroyan, qualche anno prima, un campione esemplare.

La commedia aveva una vena intimista struggente, riflesso di una gran copia di elementi autobiografici: come Laura, anche la sorella diletta di Williams aveva collezionato animaletti di vetro e giocava con essi per lunghe ore; come Tom, anche Tennessee (che allora si chiamava Thomas Lanier) aveva dovuto strapparsi alla dolcezza della vita familiare e prendere il largo nel mondo alla ricerca di un posto tutto per sé.

«In quest'opera ho detto tutto quel che di amabile potevo dire sul conto della gente. Le mie opere future saranno certo d'altro tipo». Così aveva dichiarato Williams parlando al pubblico di Chicago nei giorni dell'andata in scena della commedia. Nessu'altra opera di Williams, in effetti, avrà l'accento elegiaco di *ZOO DI VETRO* e, soprattutto, nessuna altra opera troverà presso il pubblico l'accoglienza cordiale di quella (alla rappresentazione di uno dei suoi lavori più interessanti, *CAMINO REAL*, il pubblico scontento arrivò a chiedere il rimborso del biglietto).

Interieur di delicata composizione, *LO ZOO DI VETRO* è una commedia giocata prevalentemente sulla leggerezza dei dialoghi e sulla linearità delle situazioni; che sia fortemente caratterizzata in rapporto agli ambienti e ai climi, non sembra contare molto: l'Alabama in cui mestamente vive Amanda Wingfield con i suoi due mesti figli diventa qualunque altra parte del mondo in cui ci siano madri che desiderano sposare figlie non belle e anche sprovviste di dote e che, se sognano col figlio che sogna, lo vorrebbero tuttavia in grado di provvedere a sé e ai bisogni della famiglia.



Al Teatro Carignano

dal 30 aprile al 12 maggio 1991

I DUE GEMELLI VENEZIANI

di Carlo Goldoni

con Franco Branciaroli

Massimo Loreto, Stefania Felicioli, Stefania Graziosi

regia di Gianfranco De Bosio

scene di Lele Luzzati

costumi di Santuzza Cali

Teatro de Gli Incamminati

I DUE GEMELLI VENEZIANI Goldoni li approntò a Pisa, nel 1747, per Cesare D'Arbes, che interpretava mirabilmente non solo la maschera di Pantalone ma anche i personaggi a viso scoperto. Per lo stesso D'Arbes, lo stesso Goldoni già aveva immaginato, sempre lì, a Pisa, il TONIN BELLAGRAZIA (titolo successivo: IL FRAPPATORE).

Due sono gli attori che per ragioni d'arte si rivolgono al Goldoni del soggiorno pisano, cioè a un poeta teatrale che adesso esercita l'avvocatura, ingenuamente persuaso d'aver abbandonato per sempre il teatro: il *Pantalone* D'Arbes, appunto, e il *Truffaldino* Antonio Sacco. L'uno, che milita nella compagnia di Girolamo Medebach, desidera una commedia con una parte di giovane sciocco (apparirà così il TONIN BELLAGRAZIA); l'altro, che ha appena girato per la Russia con una sua formazione, prega di ricavargli una vicenda molto imbrogliata da un canovaccio francese, ARLEQUIN VALET DE DEUX MAÎTRES (nascerà così il SERVITORE DI DUE PADRONI). Insomma, per quel dottor Goldoni che ora, nella tranquilla città toscana, vuol dimenticare il suo passato d'autore comico nell'agitata e natia Venezia, nella canora e carnevalesca Venezia, sia D'Arbes sia Sacco sono due grosse tentazioni.

Ma nella storia del teatro goldoniano, Sacco non è soltanto lo stupen-

do Truffaldino delle commedie iniziali e l'ispiratore, come già abbiamo detto, del SERVITORE; D'Arbes non è soltanto il commediante che riesce a far comporre il TONIN BELLAGRAZIA, e che si adopera alacremente per un ritorno effettivo di Goldoni al palcoscenico (1748); entrambi spiccano anche per l'alleanza, a un certo momento, con l'antigoldonista Carlo Gozzi. Nel 1761 sarà infatti la recitazione d'entrambi ad aiutare quell'irridente Gozzi che con la favola, codina e anarchica, dell'AMORE DELLE TRE MELARANCE comincia ad attaccare dalla ribalta il genio e la poesia della LOCANDIERA e del CAMPIELLO, dei RUSTEGHI e della CASA NOVA. Ma il contegno dei due celebri attori non deve sorprendere; nel teatro goldoniano persino Medebach, ossia il capocomico che sostiene lo scrittore nelle prime grandi stagioni della riforma (1748-54), diventerà un avversario. Sono questioni d'interesse, si bada al vento dell'opportunità. Per poter ottenere una commedia con una parte di giovane sciocco, D'Arbes giunge a Pisa da Livorno nel luglio del 1745 (le ragioni per le quali Goldoni si è staccato da Venezia e si è rimesso a far l'avvocato lasciamole stare: qui non c'entrano). Chi conosce i MÉMOIRES ricorda indubbiamente la scena, curiosissima, del colloquio. Ma il poeta scopre che non per nulla D'Arbes vuol impersonare un giovane stolto; evidentemente, l'attore sa d'essere un uomo dai modi naturalmente e profondamente diversi: modi pronti e brillanti e, d'improvviso, modi da grullo. Due anni dopo, sarà per sfruttare quest'alternarsi di maniere espressive tanto dissimili che verranno scritti i DUE GEMELLI.

Nei DUE GEMELLI, commedia che appartiene al Goldoni quarantenne, e che nel teatro goldoniano è la decima, però la seconda dialogata interamente, ritroviamo anche la Commedia dell'Arte con i suoi giochi arlecchineschi e brighelleschi, il suo romanzo, il suo assurdo, e lo stratagemma di quel quasi incesto. La Commedia dell'Arte, o all'improvviso, Goldoni, si sa, vuol sostituirla con un teatro scritto e senza Maschere, fatto di realtà, e non di plagi di formulari, di convenzionalismi; ma nei DUE GEMELLI, ripetiamo, la tecnica e l'architettura sono quelle del genere ancora in voga.



GLI SPETTACOLI IN ABBONAMENTO AL TEATRO ALFIERI

Sette titoli di grande richiamo compongono il cartellone degli spettacoli in abbonamento al Teatro Alfieri, e sono titoli di opere o assai note (ENRICO IV di Pirandello) o di opere che, per quanto difficilmente rappresentate, sono rimaste come mitiche nella memoria dello spettatore (LULU di Wedekind).

La serie viene aperta da un'opera non molto conosciuta di un conoscitissimo autore: NON TI PAGO di Eduardo De Filippo, che viene proposta da Luca De Filippo. La commedia è quella di un uomo tormentato dalla passione del Lotto: più napoletana di così... Ma i casi di Ferdinando Quagliolo, come sempre nella Napoli di Eduardo, trascendono la contingenza di ogni napoletanesimo e diventano significativi, oltre i dati di un costume e di una cultura, per molta altra umanità. Poesia del quotidiano e un'abilissima costruzione teatrale fanno di NON TI PAGO una commedia tutta da riscoprire.

Sull'ENRICO IV di Pirandello non indugeremo più di tanto, trattandosi di uno dei testi teatrali più conosciuti fra quanti ne tornino abitualmente sulle scene. Prova d'attore come poche, il dramma (la tragedia, come volle che fosse considerata Pirandello) rappresenta uno degli appuntamenti più frequenti in teatro; ma non per questo vien meno l'interesse o la curiosità per ogni nuova lettura. Attraverso ENRICO IV sono passati Ruggeri, Picasso, Albertazzi, Randone... Ora è la volta di Giulio Bosetti, che lo ripropone con la regia di Marco Sciaccaluga.

LA CAGNOTTE è, probabilmente, il capolavoro assoluto di Eugène Labiche: autore, sia ben chiaro, di alcuni capolavori che la scena comica si ostina a ignorare o a trattare con sufficienza. Autore fra i più disincantati dell'Ottocento, abilissimo costruttore di congegni a sorpresa, Labiche ha toccato in questa vertiginosa commedia il suo culmine. Del tutto estraneo ai giochi psicologici e indifferente come pochi alla verosimiglianza dei casi, Labiche trascina sempre i suoi personaggi in giostrine insostenibili e sfiancanti, al termine delle quali, esausti, essi si ritrovano, abitualmente, al punto di prima, umiliati e delusi. Labiche scrisse centinaia di commedie (il genere del vaudeville fu praticato da lui con ritmi inimmaginabili) e alimentò con il suo talento lunghe stagioni teatrali. Un suo ritorno sulle scene non può che essere occasione di viva curiosità. Regia di Walter Pagliaro, interpreti Gianni

Agus, Adriana Innocenti, Gianni Bonagura, Enzo Tarascio. Con IL MEDICO DEI PAZZI di Eduardo Scarpetta si ritorna in pieno nella napoletanità di cui NON TI PAGO è un saggio eloquente: ma questa è la napoletanità vulcanica di imbrogli e di equivoci, di bugie improbabili e di scambi di persona, di arruffoni e di illusioni che si fanno incastrare. Farsa tra le più celebri del repertorio di Scarpetta, IL MEDICO DEI PAZZI è un documento vivissimo del gusto per uno spettacolo che oggi viene praticato assai poco e la cui riproposta ha il sapore di una gustosa archeologia teatrale. Carlo Giuffrè reduce dal successo dello scorso anno in MISERIA E NOBILTÀ, altro Scarpetta d'annata, interpreta la «brillantissima farsa» e la regia è di Antonio Calenda.

LULU di Frank Wedekind, regia di Mario Missiroli e protagonista Milva, è il dramma del femminile distruttore e malvagio. Intorno a Lulu, la cui bellezza è causa di dannazione e di morte, soffia una tempesta di sensualità e di follia erotica alla quale nessun uomo riesce a sottrarsi. LULU ha in sé tanta forza di invenzione da risultare ancora oggi, a distanza di tempo, un testo «scandaloso»: impietoso verso la morale di una società ipocrita e finta, il dramma di Wedekind conserva intatto il suo acido corrosivo, la sua polemica forza d'urto nel ritratto senza esitazioni e senza tremore di un mondo avvezzo a far mercimonio e traffico di ogni cosa.

Con CARO BUGIARDO di Jerome Kilty si ritorna in un'aura serena di colloquio spiritoso ed elegante. È la commedia che l'autore americano trasse dall'epistolario di George Bernard Shaw e di Mistress Patrick Campbell, una delle più celebri attrici inglesi del tempo, prima interprete assoluta del suo PIGMALIONE, nel ruolo di Eliza Dolittle. I due parlano non solamente di teatro, come è naturale: fu una storia d'amore sui generis, vissuta a distanza, e solamente nel cervello dei due. Ma fu certo un rapporto specialissimo quello che li legò e spinse a confidenze assai delicate di sentimenti che, soprattutto lui, non erano abituati a confessare (celeberrima la lettera nella quale G. B. Shaw racconta i funerali della madre).

Ne saranno interpreti Anna Proclemer e Giorgio Albertazzi (è una pièce a due personaggi) che tornano a formare una delle coppie più celebri del teatro italiano.



*Al Teatro Alfieri
dal 30 ottobre all'11 novembre 1990*

Luca De Filippo in

NON TI PAGO

di Eduardo De Filippo

con Isa Danieli

regia di Luca De Filippo

scene e costumi di Bruno Garofalo

musiche di Nicola Piovani

La Compagnia di Teatro di Luca De Filippo

Che Napoli sia stata lo sfondo prevalente delle commedie di Eduardo, naturalmente, non stupirà nessuno: tanto più che, almeno fino agli anni Cinquanta, il suo teatro è scritto pressoché interamente nel dialetto della sua città e solamente dopo quella data egli prende a scrivere commedie nelle quali la lingua italiana ha una netta prevalenza, anche se esse sono, va da sé, intrise di napoletanismi. Ma che Napoli sia l'esclusivo, unico possibile sfondo delle vicende eduardiane, questo non si potrebbe affermarlo: nei suoi lavori teatrali, infatti, a dispetto del dialetto, le tematiche sono di natura sovradialettale e il napoletano non è che un elemento di esse, non l'essenziale né il determinante.

NON TI PAGO, che è del 1940 è, però, una delle commedie di Eduardo in cui le componenti *locali* sono invece strettissimamente legate alla vicenda e la strutturano rigorosamente; una commedia tutta napoletana, i cui caratteri e le cui particolarità resterebbero poco comprensibili qualora la vicenda venisse immaginata in un altro luogo diverso da Napoli.

Protagonista della commedia, il gioco del lotto: ovvero una delle divinità tutelari o, quanto meno, delle più venerate dalla popolazione di Napoli, che al lotto ha affidato e affida la soluzione (quasi sempre solo idoleggiata) di tanti, se non di tutti, i suoi problemi. E insieme con il lotto, tre personaggi si aggirano nella vicenda che tocca il limite della follia: Aglietello, un povero uomo di fatica che, per campare, in-

venta strane interpretazioni dei sogni del suo padrone, Ferdinando, il quale gioca disperatamente nella propria ricevitoria senza vincere mai e costretto, invece, ad assistere alle vittorie ininterrotte di Bertolini, un suo impiegato, che qualunque cosa o persona sogni la trasforma in ambi, terni, combinazioni di ogni sorta che gli portano nelle tasche piccole o grandi somme di denaro. Il crollo psicologico di Ferdinando avviene quando Bertolini vince una somma assurda, quattro milioni, giocando una quaterna, i cui numeri gli sono stati portati in sogno dal padre di Ferdinando. «Non ti pago!» è il grido di dolore sincero, di vera, profonda disperazione, con il quale Ferdinando rifiuta di consegnare a Bertolini la bolletta che gli permetta di riscuotere: i numeri sono suoi, li ha portati suo padre, la vincita è sua!

La commedia ha una soluzione di commedia, naturalmente: e dopo una serie di disgrazie del Bertolini nelle quali Ferdinando non può non vedere l'intervento diretto di suo padre imbrogliato dall'impiegato, tutto si conclude per il meglio.

La commedia è di vitalissima energia, certo fra quelle che esprimono meglio le accensioni e i patetismi del teatro di Eduardo. Un dialetto costretto e denso la nutre da cima a fondo, uno dei più accorati che Eduardo abbia mai trovato: «*Voi sapete se io faccio mai mancare le candele ed il lumino davanti alla nicchia di mio padre, voi sapete che io ogni venerdì vado al Camposanto, e ce vonno cinquecento lire 'e taxi a ggbi', e cinquecento a veni', e metteteci due o trecento lire di fiori, sono milleduecento lire. Quattro messe al mese a duecento lire l'una, so' n'ati ottocento lire; da che è morto, nun m'ò scordo maie [...]. Io spendo cinquemilaseicento lire al mese, per candele, trasporto, fiori e messe per mio padre defunto, e il defunto, padre legittimo mio, piglia na quaterna sicura 'e quattro milioni e 'a porta a n'estraneo?».*

Intorno al personaggio di Ferdinando, ricco di quell'umanità varia nella sua uniformità uno di quei personaggi così tipici della letteratura napoletana e di cui le novelle di Di Giacomo hanno fornito molti modelli immortali, disperatissimo, sconsolato eroe in lotta col fantasma irridente della Fortuna, ruotano altri personaggi non meno vivi e veri, ineliminabili dalla vicenda, parte integrante di essa, nessuno complementare, tutti partecipi della stessa storia e del suo viluppo ruotante.



*Al Teatro Alfieri
dall'11 al 23 dicembre 1990*

LA CAGNOTTE

di Eugène Labiche
con Gianni Agus, Peppe Barile, Nino Bignamini,
Gianni Bonagura, Barbara Chiesa, Adriana Innocenti,
Angelo Jokaris, Stefano Madia, Fabio Pasquini,
Maddalena Rossi, Enzo Tarascio, Elio Veller,
Augusto Zeppetelli
regia di Walter Pagliaro
scene e costumi di Paolo Tommasi
musiche di Arturo Anecchino
AUDAC/Teatro Stabile dell'Umbria

Di Eugène Labiche converrà subito dire che, dei grandi talenti teatrali dell'Ottocento, è, almeno in Italia, il più trascurato.

Eppure della sua genialità non si può in alcun modo dubitare; della sua sterminata produzione, pubblicata in molti volumi che, peraltro, ne contengono solamente una parte, certo i titoli a modo loro "immortali" non sono molti. Il fatto è che, come la gran maggioranza dei suoi colleghi, anche Labiche scriveva per un teatro che fagocitava le opere con la bramosia e la rapidità di un Moloch smodato e feroce: opere scritte in tre giorni e distrutte in una serata, proprio come succede a certe povere specie di pesci che, generati a milioni, servono soprattutto all'alimentazione dei mostri oceanici insaziabili e indifferenti.

LA CAGNOTTE andò in scena al Théâtre du Palais Royal il 22 febbraio 1864 e si affermò subito trionfalmente.

Appare difficile, nell'ambito del vaudeville, anteporgli altro: vi sono alcuni testi, certo, che reggono con esso il confronto, ma nessuno lo supera. LA CAGNOTTE realizza al massimo tutto quello che il convenzionalissimo teatro di convenzione, che costituiva la stragrande maggioranza del repertorio del *boulevard*, richiedeva. Si sa che codesto repertorio esige codici precisi e complici, che il pubblico conosce (conosceva) alla perfezione: LA CAGNOTTE sviluppa queste esigenze in misura meravigliosa. Non v'è situazione richiesta dal genere che essa non soddisfi; una vertigine di episodi, una ridda di fatti mozzafiato (non è escluso che oggi, disavvezzo a tanta ricchezza di "dati", qualche spettatore si perda nel dedalo dell'azione, ma non importa, il suo divertimento è assicurato lo stesso) che LA CAGNOTTE sciorina dalla ribalta riversandoli sul pubblico esterrefatto.

Noi crediamo, peraltro, che la grande forza comica di Labiche risieda altrove che nella suprema abilità di concertatore di fatti e di azioni: dov'era, sia ben chiaro, maestro – forse, il più grande di tutti. Secondo noi la grande efficacia di questo scrittore unico nel suo genere sta nella sua suprema indifferenza davanti ai possibili casi della vita, nel suo ostentato cinismo, nella sua a volte proterva volontà di umiliare i suoi personaggi, i dialoghi, in Labiche, ubbidiscono ad un'unica, esclusiva necessità: quella di creare azione. E vi riescono con una facilità (apparente) e una immediatezza straordinarie, tanto che accade spesso allo spettatore (come al lettore delle sue opere), di anticipare risposte e avvenimenti, e in questa scattante geometria teatrale è il valore del suo teatro.



Al Teatro Alfieri
dal 22 gennaio al 3 febbraio 1991

Giulio Bosetti in

ENRICO IV

di Luigi Pirandello

con Marina Bonfigli, Camillo Milli,

Edoardo Siravo

regia di Marco Sciaccaluga

Compagnia Giulio Bosetti

24 febbraio 1922: a Milano il pubblico porta al trionfo ENRICO IV, scritto da Pirandello subito dopo SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE; messa in scena di Virgilio Talli, interprete d'elezione Ruggero Ruggeri. È la prima volta che, sotto il titolo di una sua opera, Pirandello scrive la parola *tragedia*: quella che, sfiorata in più punti nell'opera precedente, ne era stata come allontanata da un'avvertibile, singolarissima autoironia...

Critica non propriamente entusiasta, occorre dirlo: perplesso Renato Simoni, non persuaso Marco Praga.

A differenza di quasi ogni altra opera pirandelliana ENRICO IV non ha le radici in nessun racconto precedente; e nemmeno vi sono tracce che sia nato da qualche lontano fantasticare, rimuginato nel tempo.

Se ne ha solamente un segno in una lettera a Ruggeri: «... senza falsa modestia l'argomento mi pare degno di lei e della potenza della sua arte. Ma prima di mettermi al lavoro, vorrei che ella me ne dicesse qualcosa, se lo approva e le piace... (novembre 1921). Ed esponeva all'attore il soggetto del dramma.

È vero anche che Pirandello scrisse ENRICO IV dopo la sua dura e lunga esperienza di un contatto quotidiano con la follia. Nel 1924 rilasciava un'intervista e al giornalista che gli chiedeva se la malattia della moglie gli avesse offerto l'occasione di studiare la follia, Pirandello rispondeva: «Studiare, no. Chi soffre e vive il tormento di una persona che si ama non ha modo di studiare, perché dovrebbe mettersi

nello stato di indifferenza dello spettatore. Ma vedere come si trasformava la vita nello spirito della mia povera compagna, mi poté dare l'avvertimento a sentire, poi, nella creazione, la psicologia degli alienati. Logica, no. Il pazzo costruisce senza logica. Essa è la forma e la forma è in contrasto con la vita. La vita è informe e illogica, perciò io credo che i pazzi siano più vicini alla vita. Non c'è niente di fissato e di determinato in noi. Noi abbiamo dentro tutte le possibilità. Tanto è vero che da noi impensatamente e improvvisamente può scappare fuori il ladro, il pazzo...»

La lunga citazione ci serve per osservare Pirandello mentre espone ancora una volta la sua teoria sul contrasto insuperabile tra vita e forma, e questa volta chiedendo alla sua personale esperienza della follia umana una conferma della sua validità.

ENRICO IV è anche l'unica opera di Pirandello che, in qualche misura, si appoggi ad un fatto storico famoso per sostenersi: non si va oltre, però, ad una generica indicazione di epoche e la confusione dei fatti, rispetto a come realmente si svolsero nel tempo, è evidente: secondo Landolfo i «fatti» si svolgerebbero dopo Canossa; a sentire lui, Enrico IV, sarebbero contemporanei a quell'episodio. L'indifferenza di Pirandello nei confronti della Storia è evidente: vale a dire che nessuno dei fatti riguardanti il vero Enrico IV potrà essere usato per penetrare meglio la psicologia del suo personaggio.

Su quest'opera, forse la più letta fra tutte quelle di Pirandello, si sono versati fiumi di inchiostro e non sembra si arresteranno mai. Essa ha dato origine a moltissime ipotesi interpretative, e molte di esse sono autorizzate dalla labirintica struttura del personaggio. Il più complesso e articolato di tutto il mondo pirandelliano. Tant'è vero che è stato letteralmente preso d'assalto da tutti i maggiori attori italiani e anche all'estero gode di una celebrità ignota a qualunque altro personaggio del teatro contemporaneo.

Da Ruggeri a Lamberto Picasso, da Georges Pitoëff a Burgess Meredith a Jean Vilar in questo personaggio, che sembra essere la rappresentazione del destino stesso dell'attore, hanno voluto calarsi un poco tutti. E la serie è lontanissima dall'essere chiusa...



*Al Teatro Alfieri
dal 5 al 17 febbraio 1991*

Carlo Giuffrè ne

IL MEDICO DEI PAZZI

di Eduardo Scarpetta

con Angela Pagano

regia di Antonio Calenda

scene di Nicola Rubertelli

costumi di Ambra Danon

musiche di Germano Mazzocchetti

Teatro d'Arte s.r.l.

Delle moltissime commedie scritte da Eduardo Scarpetta per la propria compagnia, quasi tutte sono, secondo la bella abitudine dell'epoca, riduzione di testi preesistenti, per lo più francesi. Ridottosi Pulcinella nell'interesse del pubblico, occorreva rimpolpare i repertori con vicende e personaggi «contemporanei»: e Scarpetta (ma non lui soltanto) li trovò prevalentemente nella pochade francese e Meilhac, Bisson, Feydeau, Labiche diventarono disinvoltamente autori napoletani. Con sovrana indifferenza, Scarpetta adattò e poi attribuì a sé stesso opere che, altralpe, si sapeva benissimo di chi fossero (arrivò anche a darsi autore di operette di Audran). E disse suo anche questo MEDICO DEI PAZZI che appartiene, invece, ad un tedesco, magari dimenticatissimo, autore appunto di una CURIOSITÀ PROVINCIALE che è all'origine della commedia scarpettiana.

La quale è diventata, nelle mani dell'attore/autore una complicatissima farandola nella quale l'equivoco e lo scambio di persona regnano sovrani. Certo parenti provinciali creduloni di giovanotti che in città

si danno ad una vita dissipata con le donnine o al gioco e pagano i debiti con le providenziali rimesse degli zii, convinti che i loro nipotini siano delle perle, nella farsa ottocentesca ce ne sono a centinaia. I nostri nonni e i nostri bisnonni hanno riso con loro e per loro tutta la vita. E le situazioni di quel tipo, come è naturale, possono essere trasportate in qualunque paese del mondo: di qua la facilità di certe riduzioni e l'accomodamento anche troppo facile di un repertorio... Il nuovo del teatro di Scarpetta, in qualche misura, consiste nella presenza di un «suo» personaggio, quel Felice Sciosciamocca che si ritrova in tante farse e commedie e che è, a modo suo, il surrogato del tramontante Pulcinella. Per il resto, la commedia vive di un suo ritmo irresistibile, naturalmente, quello della grande farsa popolare che non esita di fronte a nessuna stravaganza e che fa dell'improbabilità la sua forza più vera.

IL MEDICO DEI PAZZI è commedia di grandi risorse farsesche, tutta giocata com'è sull'effetto dello sbalordimento e sulla "convenzionalità" della sorpresa: non c'è personaggio nuovo che compaia che non porti con sé una stravaganza, non c'è porta che si apra senza che ne entri un disastro; non c'è apparente soluzione alla quale non segua un cataclisma.

Vertice della commedia è il secondo atto: nel quale ogni radice straniera viene dimenticata e Scarpetta si abbandona agli estri di una napoletanità travalicante e irrefrenabile: utilizzando l'atavico tremore che coglie il semplice davanti alla follia, Scarpetta fa affondare il suo Sciosciamocca e altri con lui in un mare di confusioni e di spropositi.

Farsa artificialissima e supremamente convenzionale, IL MEDICO DEI PAZZI è uno degli esempi più eloquenti di un genere teatrale che chiedeva alla precisione del meccanismo la sua efficacia e le affidava la sua fortuna.



Al Teatro Alfieri

dal 2 al 14 aprile 1991

Giorgio Albertazzi, Anna Proclemer in

CARO BUGIARDO

di Jerome Kilty

regia da definire

PLEXUS T- organizzata da Lucio Ardenzi

Quando Mrs. Patrick Campbell morì a Pau nel 1940, aveva con sé tutta quanta la corrispondenza che si erano scambiati lei e G.B.S. (le più celebri iniziali del nostro secolo) per più di quarant'anni, cioè da quando si erano conosciuti, lui autore già celebre, lei attrice famosa e prima interprete assoluta di Eliza Doolittle in *PIGMALIONE*.

L'amica che l'aveva assistita nei suoi ultimi momenti, Miss Agnès Claudius, riuscì a portare con sé, in Inghilterra quell'epistolario, proprio pochi giorni prima che i tedeschi arrivassero in Francia.

Nel 1943 Jerome Kilty si trovava in Inghilterra, giuntovi con l'aviazione americana e là conobbe appunto Miss Claudius. Giovane autore ai primi passi e appassionato ricercatore di memorie teatrali, si intrattene a lungo con l'amica della grande attrice e quelle lettere furono ovviamente oggetto di lunghe conversazioni: fin da allora Kilty progettò di trasformare in dialogo teatrale le centinaia di pagine che scoprivano al mondo una relazione curiosissima, intrigante, casta, maliziosa, maligna e a tratti sublime.

CARO BUGIARDO ha conosciuto ormai ripetute volte le luci della ribalta, interpretata da attori grandi e meno grandi, sempre sollecitando l'interesse di un pubblico, (magari "invidioso ed egualitario" come lo volle Sandro De Feo recensendo l'edizione italiana celeberrima Morelli-Stoppa), contentissimo di scoprire mille altarini della vita privata di due grandi personalità del mondo dello spettacolo.

Il copione è, come suol dirsi, piccante: ha pepe e spezie in dosi sopportabili ma avvertibili ed è convenientemente sfrondata dalle lungaggini, delle ripetitività e delle monotonie che un rapporto quarantennale porta inevitabilmente con sé. L'atteggiamento di Jerome Kilty nei confronti dell'epistolario è il più semplice e il più produttivo: consiste nell'affidarsi, con devozione e con rispetto, a tutta la chiara letteratura di cui è impregnato e al limpido stile del dettato delle lettere (la Campbell è epistolografa non certo inferiore al suo interlocutore).

L'eccentricità, la vocazione al gioco, la schiettezza e l'artificio consapevole di sé dei due mostri sacri sono l'energia e il potere di questa commedia e sono schietti e sorgivi, sono la voce vera di una stravagantissima vicenda amorosa e intellettuale. Il fatto è che quelle lettere sembrano assai più recitate che scritte: soprattutto quelle di Mrs. Campbell rivelano una vocazione all'istrionismo che la biografia dell'attrice documenta a iosa. Anche negli anni tardi, quando le lettere si fanno più ragionevoli e meno impetuose, più pacate e più meste, lampeggiano ancora di cattiverie e di umori che riflettono meravigliosamente le due nature, orgogliose, puntigliose, burrascose e tenere, ironiche e sferzanti, compassionevoli e spietate, teatralissime.



Al Teatro Alfieri
dal 23 aprile al 5 maggio 1991

Milva in

LULU

di Frank Wedekind

con Luigi Pistilli, Cesare Gelli, Daniele Griggio, Nestor Garay,
Caterina Vertova

regia di Mario Missiroli

scene e costumi di Enrico Job

musiche di Benedetto Ghiglia

TE.RO. s.r.l. di Sandro Tolomei

Con un po' di eccesso si potrebbe perfino definire LULU un *morality play*: alla maniera antica, una commedia o dramma destinato ad un pubblico che deve essere ammaestrato prima e poi anche edificato e spinto a credere in valori che, sulla terra, non appaiono sempre evidenti...

In verità, LULU, ultimo dei miti dell'età "moderna" ha qualcosa delle antiche forme teatrali nelle quali un personaggio, dopo aver attraversato mille disperate esperienze e non aver veduto le rovine che seminava in sé e intorno a sé, finiva distrutto dal diavolo per ritrovare Dio: LULU, naturalmente, non ritrova Dio al termine della sua vicenda, ma incontra, più terrestremente, Jack lo Squartatore, che finalmente chiarisce il significato di tutto quello che le è accaduto fin là e che, per altro, in una sua oscura maniera, lei stessa aveva cominciato a capire.

In che cosa potrà dunque consistere la *morale* di questa LULU che appare come la quintessenza del femminile più "naturalmente" distruttore e che nella sua cieca, inconsapevole e anche un po' stupida essenza di vampiro non mette mai nulla che si possa definire malvagio, veramente malvagio?

Sono gli uomini e le donne che le stanno intorno a dare un senso *morale* alla sua storia: inerte anche in questo, Lulu aspetta dagli altri il significato dei suoi atti e la definizione dei suoi comportamenti.

Il vero motore di quel che Lulu fa (e perciò di quel che a Lulu accade) è negli altri, è nel mondo della gente intesa solamente al piacere e all'affermazione di valori nei quali la carne umana ha un peso prevalente: in LULU l'oscenità è in chi la guarda e in chi la insegue, quindi in quel mondo popolato di uomini che hanno posto la nobiltà della donna nel tessere e nel filare e che riservano a tutte quelle che non hanno sposato il compito di dimostrare che le altre sono merce che serve a molti scambi e oggetti destinati non solamente al piacere ma anche alle speculazioni, ai lucri, ai ricatti e agli scambi vantaggiosi.

Così la "morale" che si legge in questa storia di trionfante desolazione, è quella che sottolinea la condanna, tanto laica (e sarà la chiave marxiana che vede nell'etica del profitto la condanna dell'umanità) quanto cristiana (l'abominio dell'uomo trattato come cosa, il corpo come realtà ultima ed unica...): ma naturalmente, su tutto questo, onnipresente o onniveggente, lo sguardo di Wedekind posa la sua luce fredda, vetrosa, impassibile e irridente, che illumina l'orrore senza baleno di partecipazione alcuna.



“SERVIZIO APTEL”:
PRENOTAZIONE TELEFONICA E CONSEGNA A DOMICILIO DI BIGLIETTI (servizio a pagamento).

Anche quest'anno la Società APTEL s.a.s. con sede in Torino - corso Turati, 80 - Tel. 319.93.53-319.93.59-318.12.12, gestisce il servizio che consente di PRENOTARE TELEFONICAMENTE E RICEVERE A DOMICILIO biglietti per la stagione 90/91. È sufficiente TELEFONARE all'APTEL dal LUNEDÌ al VENERDÌ in orario 9-13 e segnalare date e spettacoli desiderati, indicando il posto a sedere voluto, dopo aver consultato le piantine dei teatri riprodotte nella pagina successiva, che riportano evidenziati in azzurro i settori nell'ambito dei quali viene offerto il servizio.

La disponibilità e la conferma relativa alla richiesta, così come pure il giorno previsto per il recapito, verranno segnalati immediatamente dagli incaricati della Società.

OGNI RICHIESTA PER I BIGLIETTI VERRÀ ACCETTATA SOLTANTO SE INOLTRATA A MEZZO TELEFONO CON ALMENO 48 ORE DI ANTICIPO SULLA DATA DELLO SPETTACOLO RICHIESTO.

Con una telefonata è possibile richiedere più biglietti anche per spettacoli e date diverse.

Il servizio di recapito viene effettuato soltanto in TORINO CITTÀ. Per coloro che risiedono FUORI TORINO o nella cintura della città, viene offerta la possibilità di ritirare i biglietti prenotati presso la sede dell'APTEL.

All'atto della consegna il Cliente dovrà saldare l'importo del biglietto, più il servizio.

Il COSTO di quest'ultimo È INVERSAMENTE PROPORZIONALE AL NUMERO BIGLIETTI CONSEGNATI PRESSO UNO STESSO RECAPITO.



ABBONAMENTO POSTO FISSO TEATRO CARIGNANO (1ª settimana di programmazione)

Questo abbonamento dà diritto ad assistere ai 7 spettacoli nel cartellone del Teatro Carignano, più una produzione del Teatro Stabile di Torino (a serata libera e non a posto fisso).

VENDITA ABBONAMENTI:

Biglietteria Teatro Carignano, Piazza Carignano 6; orario 9.00-18.00. Domenica riposo.

I RECITA + tagliando T.S.T.: 17 e 18 settembre 1990
II RECITA + tagliando: 19 e 20 settembre 1990
III RECITA + tagliando: 21 e 22 settembre 1990
IV RECITA + tagliando: 24 e 25 settembre 1990
RECITA DIURNA + tagliando: 26 e 27 settembre 1990

Nei giorni venerdì 28 e sabato 29 settembre 1990 saranno messi in vendita gli abbonamenti invenduti nella settimana a posto fisso.

L'abbonamento a posto fisso dà diritto alla prelazione dei posti per tre stagioni teatrali, scadenza giugno 1993.

Non sarà possibile acquistare più di quattro abbonamenti a persona.

PREZZO DEGLI ABBONAMENTI:

PRIMI POSTI L. 216.000
SECONDI POSTI
(ultime 4 file di platea, palchi laterali e galleria) L. 176.000

BIGLIETTI (in vendita a partire dal 17 ottobre)
POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione privata) L. 30.000

POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione pubblica) L. 28.000

RIDUZIONE per gli abbonati del T.S.T. su tutti gli spettacoli dei due cartelloni più le produzioni del T.S.T. a L. 25.000

ABBONAMENTO SPECIALE TEATRO CARIGNANO riservato ai CRAL

convenzionati con l'Ufficio promozione (2ª settimana di programmazione, a serata libera e non a posto fisso).

Questo abbonamento dà diritto ad assistere ai 7 spettacoli nel cartellone del Teatro Carignano, più una produzione del Teatro Stabile di Torino.

VENDITA ABBONAMENTI: presso i CRAL convenzionati con l'Ufficio Promozione del T.S.T. - per informazioni: Teatro Stabile Torino - Tel. 53.97.07 - Uff. Promozione

PREZZI

ABBON.TO SPECIALE riservato ai CRAL convenzionati con l'Ufficio Promozione L. 160.000

RITIRO DEI BIGLIETTI

Il rilascio dei biglietti di abbonamento verrà effettuato dall'1 al 6 ottobre 1990 presso:

— Biglietteria T.S.T., via Roma 49, orario 8.30 - 18.00.

Domenica riposo.

— Cassa di Risparmio di Torino (per i soli clienti della banca), Agenzia 7, via Nizza 148 e Agenzia di San Mauro Piazzale Mochino; orario 8.30 - 13.30 dal lunedì al venerdì.

Per il ritiro dei biglietti presso la biglietteria o nei teatri prima dell'inizio dello spettacolo, non sarà consentito presentare più di quattro abbonamenti a persona.

Il biglietto non potrà essere usato se non per la data scelta, non potrà essere recuperato per altra data, così come il posto non potrà subire spostamenti o variazioni. Nel caso di smarrimento dell'abbonamento o del biglietto non potrà essere effettuata nessuna sostituzione.

BIGLIETTI (in vendita a partire dal 17 ottobre):

POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione privata) L. 30.000

POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione pubblica) L. 28.000

RIDUZIONE per gli abbonati del T.S.T. su tutti gli spettacoli dei due cartelloni più le produzioni del T.S.T. L. 25.000

ORARIO DEGLI SPETTACOLI

Gli spettacoli serali avranno inizio alle ore 20.45.

Gli spettacoli in programma la domenica pomeriggio, avranno inizio alle ore 15.30.

Si informa che a spettacolo iniziato non sarà consentito l'accesso in sala.

ABBONAMENTO POSTO FISSO TEATRO ALFIERI

(1ª settimana di programmazione)

Questo abbonamento dà diritto ad assistere ai 7 spettacoli nel cartellone del Teatro Alfieri, più una produzione del Teatro Stabile di Torino (a serata libera e non a posto fisso).

VENDITA ABBONAMENTI:

Biglietteria T.S.T., via Roma 49;
orario 9.00-18.00. Domenica riposo.
Teatro Alfieri, Piazza Solferino 2;
orario 9.00 - 12.00/15.00 - 18.00

I RECITA + tagliando T.S.T.: 17 e 18 settembre 1990
II RECITA + tagliando: 19 e 20 settembre 1990
III RECITA + tagliando: 21 e 22 settembre 1990
IV RECITA + tagliando: 24 e 25 settembre 1990
RECITA DIURNA + tagliando: 26 e 27 settembre 1990

Nei giorni venerdì 28 e sabato 29 settembre 1990 saranno messi in vendita gli abbonamenti invenduti nella settimana a posto fisso.

L'abbonamento a posto fisso dà diritto alla prelazione dei posti per tre stagioni teatrali, scadenza giugno 1993.

Non sarà possibile acquistare più di quattro abbonamenti a persona.

PREZZO DEGLI ABBONAMENTI:

PRIMI POSTI	L. 216.000
SECONDI POSTI (ultime 4 file di platea e galleria)	L. 176.000

BIGLIETTI (in vendita a partire dal 17 ottobre) POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione privata)	L. 30.000
---	-----------

POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione pubblica)	L. 28.000
---	-----------

RIDUZIONE per gli abbonati del T.S.T. su tutti gli spettacoli dei due cartelloni più le produzioni del T.S.T. a	L. 25.000
---	-----------

ABBONAMENTO SPECIALE TEATRO ALFIERI

riservato ai CRAL

convenzionati con l'Ufficio promozione (2ª settimana di programmazione, a serata libera e non a posto fisso).

Questo abbonamento dà diritto ad assistere ai 7 spettacoli nel cartellone del Teatro Alfieri, più una produzione del Teatro Stabile di Torino.

VENDITA ABBONAMENTI: presso i CRAL convenzionati con l'Ufficio Promozione del T.S.T. - per informazioni: Teatro Stabile Torino - Tel. 53.97.07 - Uff. Promozione

PREZZI

ABBON.TO SPECIALE riservato ai CRAL convenzionati con l'Ufficio Promozione	L. 160.000
---	------------

RITIRO DEI BIGLIETTI

Il rilascio dei biglietti di abbonamento verrà effettuato dall'8 al 15 ottobre 1990 presso:

— Biglietteria T.S.T., via Roma 49, orario 8.30 - 18.00.
Domenica riposo.

— Cassa di Risparmio di Torino (per i soli clienti della banca), Agenzia 7, via Nizza 148 e Agenzia di San Mauro Piazzale Mochino; orario 8.30 - 13.30 dal lunedì al venerdì.

Per il ritiro dei biglietti presso la biglietteria o nei teatri prima dell'inizio dello spettacolo, non sarà consentito presentare più di quattro abbonamenti a persona.

Il biglietto non potrà essere usato se non per la data scelta, non potrà essere recuperato per altra data, così come il posto non potrà subire spostamenti o variazioni. Nel caso di smarrimento dell'abbonamento o del biglietto non potrà essere effettuata nessuna sostituzione.

BIGLIETTI (in vendita a partire dal 17 ottobre): POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione privata)	L. 30.000
--	-----------

POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione pubblica)	L. 28.000
---	-----------

RIDUZIONE per gli abbonati del T.S.T. su tutti gli spettacoli dei due cartelloni più le produzioni del T.S.T.	L. 25.000
---	-----------

ORARIO DEGLI SPETTACOLI

Gli spettacoli serali avranno inizio alle ore 20.45.

Gli spettacoli in programma la domenica pomeriggio, avranno inizio alle ore 15.30.

Si informa che a spettacolo iniziato non sarà consentito l'accesso in sala.



**COMITATO AMMINISTRATIVO
TEATRO STABILE TORINO**

ASSESSORE PER LA CULTURA DEL COMUNE DI TORINO
MARZIANO MARZANO

PRESIDENTE F.F.
PIERO RAGIONIERI

DIRETTORE
LUCA RONCONI

DIRETTORE ESECUTIVO
DARIO BECCARIA

CONSIGLIERI
GIOVANNI AYASSOT
MASSIMO ARRI
MARIA PIA BONANATE
FULVIO GIANARIA
ERNESTA GREGUOL VERLENGIA
MARZIANO GUGLIELMINETTI
ROBERTO MORANO
NICO ORENGO
PIETRO POLSINELLI
NELLO STRERI

RAPPRESENTANZE SINDACALI
GIANCARLO BOARINO
CORRADO FERRO
FRANCESCO TRANIELLO

REVISORI DEI CONTI
Effettivi

ENNIO BAVA
UBALDO CERVI
MAURIZIO PUDDU

Supplenti
GENNARO VISCUSI

CONTROLORE AMMINISTRATIVO
GIOVANNI BALDINI

SEGRETARIA COMITATO
GIOVANNINA BOERETTO