



Torino, 18 luglio 1991
Prot.n. 1/US/91/92 /CG

ALLE PERSONE IN INDIRIZZO

Le inviamo il materiale della conferenza stampa di presentazione della Stagione 1991/92 del Teatro Stabile di Torino, che ha avuto luogo giovedì 18 luglio 1991, alle ore 11.30 al Teatro Carignano di Torino.

L'UFFICIO STAMPA
DEL TEATRO STABILE DI TORINO



TEATRO CARIGNANO DI TORINO
GIOVEDI' 18 LUGLIO 1991

GIORNALISTI PRESENTI ALLA CONFERENZA STAMPA DEL TEATRO STABILE DI TORINO:

OSVALDO GUERRIERI	LA STAMPA
SERGIO TROMBETTA	LA STAMPA
MARIO BAUDINO	LA STAMPA
ROCCO MOLITERNI	LA STAMPA
DONATA GIANERI	LA STAMPA
GIANLUCA FAVETTO	LA REPUBBLICA
CLARA CAROLI	LA REPUBBLICA
ALESSANDRA VINDROLA	LA REPUBBLICA
EDOARDO GIROLA	CORRIERE DELLA SERA
NINO BATTAGLIA	RAI
SERGIO ARIOTTI	RAI
MARCO COSTANTINI	IL TEMPO e IL GIORNALE DI SICILIA
ELISA VACCARINO	IL GIORNO
FRANCO GARNERO	IL GIORNO
BARBARA BECCARIA	AGENZIA ANSA e IL SECOLO XIX
MARCO TRAVAGLIO	IL GIORNALE
CAROLA VAI	AGENZIA ITALIA
LOREDANA LECONTE	IL MANIFESTO
RENATO DELLAVALLE	IL MANIFESTO
MARIA RICCARDA BIGNAMINI	LA GAZZETTA DEL PIEMONTE e LINEA TEATRALE
WALTER BALDASSO	STAMPA SERA
MIRELLA CAVEGGIA	STAMPA SERA e HYSTRIO
GUSTAVO MARANTONIO	CANALE 5
SERGIO TOFFETTI	IL GIORNALE DELLO SPETTACOLO
GIORGIO BRIZIO	PROPOSTE e OVER
ELIO RABBIONE	LA RIVISTA DEL CINEMATOGRAFO
GIORGIO STRANIERO	AVVENIRE
OMBRETTA FRESCHI	CORRIERE MERCANTILE
NELLO PACIFICO	TUTTOSPORT
MICHELE FASSINOTTI	TELECUPOLE
RICCARDO CALDARA	QUARTARETE TV
FILIPPO RE	TELESUBALPINA
ELENA MAZZUCCO	RETE 7 PIEMONTE
SIMONA GHISLIERI	TELETIME
RAFFAELE COSA	VIDEOUNO
MARCO LUBINO	RADIO VERONICA
PAOLA RIVA	RADIO PROPOSTA



INOLTRE :

MARIO GRIECO
LAURELLA/AUDENINO
CLAUDIA FORESTAN
ELENA FORNERO
PIETRO CACCAVO
CHIARA GENISIO
GIORGIO MAGISTRELLI
SISI CAZZANIGA
MARINO PROPERZI
ADRIANA PESCIVOLO
EVA MONTI
CARLO ACCOSSATO
ANNAMARIA CEVRELLI
SILVANA NOTA
RAFFAELLA CAMPANA
BEPPE MARIANO
FIORELLA VITALE
GUIDO BAROSIO
MARCO BONETTO
ILEANA ORSINI
GIOVANNI MINERBA
OLIVIA BUGGIA
TIZIANA SIRAGUSA

IL NOSTRO TEMPO
LA PERIFERIA/CHIVASSO
IN TEATRO
MILLE PALCHI
LA VOCE DEL POPOLO
AGIDI AGENZIA GIORNALI DIOCESANI
AGENZIA DI STAMPA NORD OVEST
TORINO MAGAZINE
LA SENTINELLA DEL CANAVESE
ESSERE
LUNA NUOVA E RADIO ORIZZONTE
CORRIERE DI TORINO E PROVINCIA
CORRIERE DI CHIERI
CORRIERE DI MONCALIERI
RADIO 100 TORRI e CENTO TORRI PROGRAMMI
IL SAVIGLIANESE
RIVOLI 15
EPAT/ITINERARI IN PIEMONTE
SOTTO/SOPRA DI CARMAGNOLA
LA NUOVA PERIFERIA
L'ALTRA COMUNICAZIONE
LA VALSUSA
RADIO CHIVASSO INTERNATIONAL



TEATRO STABILE TORINO

Stagione 1991/1992



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

*Al Teatro Carignano
dal 29 ottobre al 17 novembre 1991*

STRANO INTERLUDIO

di Eugene O'Neill
regia di Luca Ronconi
scene di Margherita Palli
- ripresa -

*Al Teatro Carignano
dall'1 al 26 aprile 1992*

RIUNIONE DI FAMIGLIA

di Thomas Stearns Eliot
regia di Giorgio Marini
scene di Arduino Cantafora

*Fuori abbonamento
al Teatro Carignano
dal 15 al 31 maggio 1992*

MISURA PER MISURA

di William Shakespeare
regia di Luca Ronconi
scene di Carmelo Giammello

attori

Mauro Avogadro, Paola Bacci, Paola Bigatto, Riccardo Bini,
Giorgio Bonino, Massimo De Francovich, Annamaria Guarnieri,
Maurizio Gueli, Carlo Montagna, Massimo Popolizio, Tommaso Ragno,
Galatea Ranzi, Alvia Reale, Gabriella Zamparini, Luca Zingaretti

Al Teatro Carignano
dal 19 al 24 novembre 1991

EDIPO

di Renzo Rosso
con Pino Micol, Gianna Giachetti, Franco Alpestre
regia di Pino Micol
scene di Antonio Fiorentino
costumi di Alessandro Chiti
musiche di Stefano Marcucci
Venetoteatro

Al Teatro Carignano
dal 26 novembre al 1° dicembre 1991

LA STORIA DI ROMEO E GIULIETTA

di Gabriele Vacis, Laura Curino, Roberto Tarasco, Marco Paolini
con Marco Paolini, Laura Curino, Lucilla Giagnoni,
Eugenio Allegri, Mariella Fabbri, Mirko Artuso
regia di Gabriele Vacis
ambiente, luci, scelte musicali di Roberto Tarasco
scene e costumi realizzati da Valentina Luzi e Mariella Fabbri
Laboratorio Teatro Settimo

Al Teatro Carignano
dal 3 al 15 dicembre 1991

Rossella Falk, Marisa Fabbri, Massimo Foschi ne

I PARENTI TERRIBILI

di Jean Cocteau
con Fabio Poggiali e Elena Ghiaurov
regia di Giancarlo Cobelli
scene e costumi di Paolo Tommasi
Compagnia del Teatro Eliseo

Al Teatro Carignano
dal 17 al 22 dicembre 1991

IL RISVEGLIO DI PRIMAVERA

di Frank Wedekind
con Corinna Agustoni, Ferdinando Bruni, Maurizio Cardillo,
Cristina Crippa, Elio De Capitani, Orazio Donati,
Fabiano Fantini, Ida Marinelli, Claudia Pozzi,
Renato Rinaldi, Luca Toracca
regia di Elio De Capitani
scene di Thalia Istikopoulou
costumi e maschere di Carlo Sala
musiche originali di Bruno De Franceschi
Compagnia Teatro dell'Elfo

Fuori abbonamento
al Teatro Carignano
dal 27 dicembre 1991 al 5 gennaio 1992

I RAGAZZI IRRESISTIBILI

di Neil Simon
con Mario Scaccia, Fiorenzo Fiorentini, Gianluca Farnese,
Fiorella Buffa, Denny Cecchini, Valeria Marini,
Antonello Chiocci
regia di Marco Parodi
scene e costumi di Luigi Perego
musiche di Luciano Francisci
OSI 85 Produzioni Teatrali

Al Teatro Carignano
dal 7 al 19 gennaio 1992

IL GIUOCO DELLE PARTI

di Luigi Pirandello
con Paolo Bonacelli, Carmen Scarpitta, Gianni Garko
regia di Beppe Navello
scene e costumi di Luigi Perego
musiche di Germano Mazzocchetti
Teatro di Sardegna

Al Teatro Carignano
dal 21 gennaio al 2 febbraio 1992

Marina Malfatti ne
LA LOCANDIERA

di Carlo Goldoni
con la partecipazione di Emilio Bonucci e Antonio Casagrande
e con Stefano Lescovelli e Gianni Fenzi
regia di Luigi Squarzina
scene e costumi di Giovanni Agostinucci
musiche originali di Matteo D'Amico
Doppio Gioco s.r.l.

Al Teatro Carignano
dal 4 al 9 febbraio 1992

AMORETTO

di Arthur Schnitzler
con Maria Michela Ariis, Sara Bertelà, Mauro Malinverno,
Silvano Melia, Luciano Roman, Bruna Rossi, Alarico Salaroli
regia di Massimo Castri
scene e costumi di Maurizio Balò
musiche di Bruno De Franceschi
Ert-Emilia Romagna Teatro



Al Teatro Carignano
dal 17 al 22 marzo 1991

IL LEGNO DEI VIOLINI
di Giorgio Barberio Corsetti

con Giorgio Barberio Corsetti, Alessandro Lanza, Federica Santoro

regia di Giorgio Barberio Corsetti
scene di Giorgio Barberio Corsetti e Mariano Lucci
costumi di Silvia Piva
musiche originali di Daniel Bacalov

Coproduzione: Compagnia di Giorgio Barberio Corsetti, T.E.E.
Teatro Europa Esperimenti, Hebbel Theater

Al Teatro Carignano
dall'11 al 23 febbraio 1992

Roberto Sturno in
RICCARDO II
di William Shakespeare
con Gianni Galavotti, Donatello Falchi, Ireneo Petruzzi
regia di Glauco Mauri
scene di Paolo Bregni
costumi di Nanà Cecchi
musiche di Patrick Djivas
Compagnia Glauco Mauri / Teatro Stabile di Trieste

Al Teatro Carignano
dal 25 febbraio all'8 marzo 1992

CIRANO
di Edmond Rostand
con Franco Branciaroli
regia di Marco Sciacaluga
Teatro de gli Incamminati

Al Teatro Carignano
dal 24 al 29 marzo 1992

TI AMO MARIA
di Giuseppe Manfredi
con Carlo Delle Piane, Federica Granata
regia di Marco Sciacaluga
scene di Alberto Andreis
musiche originali di Lino Patruno
Fox & Gould produzioni

Al Teatro Carignano
dal 28 aprile al 10 maggio 1992

COME TU MI VUOI
di Luigi Pirandello
con Andrea Jonasson
regia di Giorgio Strehler
Piccolo di Milano

Al Teatro Alfieri
dal 5 al 17 novembre 1991

Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice ne
LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE
di Eduardo De Filippo
regia di Giancarlo Sepe
scene e costumi di Uberto Bertacca
musica a cura di Harmonia Team
La Comunità Teatrale Italiana

Al Teatro Alfieri
dal 26 novembre all'8 dicembre 1991

IL DIO BAMBINO
di Giorgio Gaber e Sandro Luporini
con Giorgio Gaber
regia di Giorgio Gaber
Go Igest srl

Al Teatro Alfieri
dal 10 al 22 dicembre 1991

NOVECENTO NAPOLETANO
cantata d'ammore...
ideato da Lello Scarano e Bruno Garofalo
con Marisa Laurito, Gigio Morra,
Valentina Stella, Lello Giulivo, Antonio Murro
regia di Bruno Garofalo
arrangiamenti e direzione d'orchestra di Tonino Esposito
scene di Bruno Garofalo
costumi di Silvia Polidori
Produzione Lello Scarano

Al Teatro Alfieri
dal 21 gennaio al 2 febbraio 1992

Arturo Brachetti ne
I MASSIBILLI
di Marcel Aymé
con Mariangela D'Abbraccio, Pier Senarica
regia di Arturo Brachetti
scene di Stefano Pace
costumi di Patrizia Bongiovanni
musiche originali di Tiziano Popoli
Plexus T - organizzata da Lucio Ardenzi

Al Teatro Alfieri
dal 31 marzo al 12 aprile 1992

Enrico Montesano ne
L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ
di Luigi Pirandello
con Laura Marinoni, Pietro Biondi
regia di Gabriele Lavia
scene e costumi di Paolo Tommasi
musiche di Giorgio Carnini
Teatro Carcano Compagnia Lavia

Al Teatro Alfieri
dal 5 al 17 novembre 1991

Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice ne
LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE
di Eduardo De Filippo
regia di Giancarlo Sepe
scene e costumi di Uberto Bertacca
musica a cura di Harmonia Team
La Comunità Teatrale Italiana

Al Teatro Alfieri
dal 26 novembre all'8 dicembre 1991

IL DIO BAMBINO
di Giorgio Gaber e Sandro Luporini
con Giorgio Gaber
regia di Giorgio Gaber
Go Igest srl

Al Teatro Alfieri
dal 10 al 22 dicembre 1991

NOVECENTO NAPOLETANO
cantata d'ammore...
ideato da Lello Scarano e Bruno Garofalo
con Marisa Laurito, Gigio Morra,
Valentina Stella, Lello Giulivo, Antonio Murro
regia di Bruno Garofalo
arrangiamenti e direzione d'orchestra di Tonino Esposito
scene di Bruno Garofalo
costumi di Silvia Polidori
Produzione Lello Scarano

Al Teatro Alfieri
dal 21 gennaio al 2 febbraio 1992

Arturo Brachetti ne
I MASSIBILI
di Marcel Aymé
con Mariangela D'Abbraccio, Pier Senarica
regia di Arturo Brachetti
scene di Stefano Pace
costumi di Patrizia Bongiovanni
musiche originali di Tiziano Popoli
Plexus T - organizzata da Lucio Ardenzi

Al Teatro Alfieri
dal 31 marzo al 12 aprile 1992

Enrico Montesano ne
L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ
di Luigi Pirandello
con Laura Marinoni, Pietro Biondi
regia di Gabriele Lavia
scene e costumi di Paolo Tommasi
musiche di Giorgio Carnini
Teatro Carcano Compagnia Lavia

ABBONAMENTO POSTO FISSO TEATRO CARIGNANO

(1ª settimana di programmazione)

Questo abbonamento dà diritto ad assistere a 6 spettacoli nel cartellone del Teatro Carignano, più una produzione del Teatro Stabile di Torino (a serata libera e non a posto fisso).

SPETTACOLI:

- 06 I parenti terribili
- 08 Il giuoco delle parti
- 09 La locandiera
- 11 Riccardo II
- 12 Cirano
- 14 Come tu mi vuoi
- + 1 Produzione T.S.T.

VENDITA ABBONAMENTI

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

- I RECITA + tagliando T.S.T.: 9 e 10 settembre 1991
- II RECITA + tagliando T.S.T.: 11 e 12 settembre 1991
- III RECITA + tagliando T.S.T.: 13 e 14 settembre 1991
- IV RECITA + tagliando T.S.T.: 16 e 17 settembre 1991
- RECITA DIURNA + tagliando T.S.T.: 18 e 19 settembre 1991

Nei giorni venerdì 20 e sabato 21 settembre 1991 saranno messi in vendita gli abbonamenti invenduti nella settimana a posto fisso.

L'abbonamento a posto fisso dà diritto alla prelazione dei posti per due stagioni teatrali, scadenza giugno 1994.

Non sarà possibile acquistare più di quattro abbonamenti a persona.

PREZZO DEGLI ABBONAMENTI:

PRIMI POSTI	L. 203.000
SECONDI POSTI	
(ultime 4 file di platea, palchi laterali e galleria)	L. 168.000

ABBONAMENTO POSTO FISSO TEATRO ALFIERI

(1ª settimana di programmazione)

Questo abbonamento dà diritto ad assistere ai 5 spettacoli nel cartellone del Teatro Alfieri, più una produzione del Teatro Stabile di Torino (a serata libera e non a posto fisso).

SPETTACOLI:

- 15 Le bugie con le gambe lunghe
- 16 Il dio bambino
- 17 Novecento napoletano, cantata d'ammore...
- 18 I Massibilli
- 19 L'Uomo, la bestia e la virtù
- + 1 Produzione T.S.T.

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. Aperto tutti i giorni.

- I RECITA + tagliando T.S.T.: 9 e 10 settembre 1991
- II RECITA + tagliando T.S.T.: 11 e 12 settembre 1991
- III RECITA + tagliando T.S.T.: 13 e 14 settembre 1991
- IV RECITA + tagliando T.S.T.: 16 e 17 settembre 1991
- RECITA DIURNA + tagliando T.S.T.: 18 e 19 settembre 1991

Nei giorni venerdì 20 e sabato 21 settembre 1991 saranno messi in vendita gli abbonamenti invenduti nella settimana a posto fisso.

L'abbonamento a posto fisso dà diritto alla prelazione dei posti per due stagioni teatrali, scadenza giugno 1994.

Non sarà possibile acquistare più di quattro abbonamenti a persona.

PREZZO DEGLI ABBONAMENTI:

PRIMI POSTI	L. 174.000
SECONDI POSTI	
(ultime 4 file di platea e galleria)	L. 144.000

ABBONAMENTO GIOVANI (per i nati dal 1970)

(2ª settimana di programmazione, più i posti rimasti invenduti della 1ª settimana).

Questo abbonamento dà diritto ad assistere a 6 diversi spettacoli a scelta nel cartellone, più una produzione del Teatro Stabile di Torino.

PREZZO: L. 126.000

VENDITA ABBONAMENTI: presso la biglietteria del Teatro Stabile di Torino, Via Roma 49, orario 9.00 - 18.00 e presso i CRAL convenzionati con l'Ufficio Promozione.
Per informazioni: tel. 54.45.62 / 557.62.46.

RITIRO DEI BIGLIETTI:

Il rilascio dei biglietti di abbonamento verrà effettuato a partire dal 30 settembre 1991 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.
- REAR, Corso A. De Gasperi 26 (II piano), tel. 5682959.

ABBONAMENTO SPECIALE RISERVATO AI CRAL

Convenzionati con l'Ufficio promozione (2ª settimana di programmazione, più i posti rimasti invenduti della 1ª settimana).

Questo abbonamento dà diritto ad assistere a 6 diversi spettacoli a scelta nel cartellone, più una produzione del Teatro Stabile di Torino.

PREZZO: L. 154.000

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

RITIRO DEI BIGLIETTI

Il rilascio dei biglietti di abbonamento verrà effettuato a partire dal 30 settembre 1991 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.
- REAR, Corso A. De Gasperi 26 (II piano), tel. 5682959.

PREZZO DEI BIGLIETTI:

(in vendita a partire dal 21 ottobre 1991)

POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione privata)
L. 36.000

POSTO UNICO (per gli spettacoli di produzione pubblica)
L. 32.000

RIDUZIONE per gruppi organizzati
(convenzionati con l'Uff. Promozione del T.S.T.)
L. 27.000

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.

Gli spettacoli, gli orari, le date e le sedi potranno subire variazioni.



LE PRODUZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Il panorama delle proposte che il Teatro Stabile di Torino fa alla città e al suo pubblico per la Stagione 1991/92 comprende la ripresa di Strano interludio di O'Neill, con la regia di Luca Ronconi, uno dei documenti più esemplari di una drammaturgia che, pur ponendosi come rinnovatrice, e meglio ancora fondatrice, di un nuovo corso del teatro statunitense non poté mai smentire, né mai rinnegò, i suoi stretti legami con la storia del teatro e della cultura europei. Opera di complessa architettura drammatica, Strano interludio denuncia ad ogni momento tanto la sua insopprimibile dipendenza da quei modelli europei che O'Neill non sapeva dimenticare e che, anche quando appaiono un poco sbadatamente utilizzati, si profilano nelle sue opere con prepotenza, quanto i suoi legami con la cultura americana, che si rivelano vuoi attraverso la predominanza della sostanza etica vuoi in forza di uno spessore della materia narrativa che ricongiunge direttamente il teatro di O'Neill con quello, assai più grossolano ma egualmente sostanzioso di fatti, dei vari Belasco, Sheldon e Walter. Strano interludio non c'è chi non lo ritrovi oggi in tanto serial americano e in tanta soap opera di popolare diffusione; ma questo non deve sbalordire più che tanto: il travaso dalla grande letteratura alla piccola è tratto caratteristico della cultura americana, e le storie di Faulkner (è il primo esempio che ci soccorre) presentano spesso una farragine feuilletonistica e una pletoricità di situazioni che è solamente l'impegno stilistico e la sagacia analitica che depura o districa. Così in questo Strano interludio lo spettatore resta a volte interdetto davanti alla quantità di elementi che gli si domanda di sceverare e di ordinare; ma ancora oggi il dramma sbalordisce per la sua pienezza espressiva, per la a volte eccezionale bravura con cui siffatta materia è drammaticamente controllata, per la fermezza con la quale sono circoscritti, all'interno di psicologie decifrabilissime, personaggi inquietantemente contraddittori. Strano interludio, che nella produzione di O'Neill si colloca in una posizione di cerniera e rappresenta uno di quegli snodi determinanti nella storia di un artista, conserva tutti gli elementi che lo fecero sentire come un testo sconcertante quando apparve e suscitò un interesse nuovo intorno al teatro di O'Neill: intatta, infatti, rimane la carica polemica nei confronti di una morale costrittoria e di una organizzazione sociale basata sul pregiudizio e sul positivistico culto dell'efficienza fisica, che può tramutarsi tanto nella paura quanto nel feticcio dell'apparenza.

Accanto al dramma di O'Neill, un altro classico della letteratura teatrale in lingua inglese costituirà la novità della stagione: Riunione di famiglia di George S. Eliot, da moltissimo tempo non rappresentato in Italia, secondo alcuni il momento più alto dell'opera teatrale di questo autore. È noto che Eliot per primo riservò sempre a questo suo dramma perplesse valutazioni. Eppure a noi pare, nel non vasto gruppo di opere teatrali di Eliot, quello che meglio ne riassume la poetica teatrale e più doviziosamente raccoglie le motivazioni della intera sua opera poetica: vi sono i rapporti con una tradizione letta e vista soprattutto attraverso i «topoi» che ha prodotto, mantenuto e costantemente utilizzato (dai greci agli elisabettiani, i sempre sospettosamente osservati elisabettiani... Eliot è, curiosamente, un poeta che, nella sua natura di scrittore supremamente livresque, ama ironizzare sui propri antenati); vi sono, come forse in nessun altro suo dramma, le istanze di un mondo etico basato essenzialmente sul dubbio, che è paradosso non da poco; c'è l'intenzione di non scindere nemmeno per un momento la natura del poeta da quella del drammaturgo; ci sono, infine, ma non solamente, le urgenze di chi è abituato ad osservare uomini e cose, i fatti dell'arte come quelli della vita, dall'altezza che caratterizza (e garantisce) i grandi solitari...

Riunione di famiglia costituisce un passaggio obbligato per la comprensione di uno dei mondi poetici più ricchi e profondi del nostro tempo. La regia dello spettacolo sarà affidata a Giorgio Marini: nuovo alle messe in scena del nostro Teatro, Giorgio Marini ha alle spalle una ricca carriera di regista e di docente e l'avergli potuto offrire questa ospitalità è per noi titolo di grande soddisfazione.

Nell'ultima parte della Stagione, verrà presentata al Teatro Carignano, Misura per misura di Shakespeare, per la regia di Luca Ronconi; tragedia di compatta struttura compositiva che appartiene al gruppo dei capolavori in qualche misura misconosciuti del teatro di Shakespeare.

Tragedia di grande concentrazione morale, Misura per misura è stata scelta per la copiosa offerta di ruoli che offre ad una compagnia soprattutto giovane: una grande ricchezza di caratteri, infatti, la solleva in un'aura drammatica assolutamente particolare. È un testo perfetto per un lungo, approfondito studio di quel che ha da essere una messinscena di tipo nuovo, nella quale siano ad agire soprattutto gli attori, all'interno di una compagine consapevole e omologa.



Al Teatro Carignano
dal 29 ottobre al 17 novembre 1991

STRANO INTERLUDIO

di Eugene O'Neill

regia di Luca Ronconi

scene di Margherita Palli

Teatro Stabile di Torino

Milano, Teatro Lirico dal 19/11 all'1/12 '91

Roma, Teatro Quirino dal 4 al 22/12 '91

Cagliari, Teatro Auditorium dal 28/12 '91 all'1/1 '92

Firenze, Teatro La Pergola dal 3 al 12/1 '92

Padova, Teatro Verdi dal 14 al 19/1 '92

Udine, Teatro delle Mostre dal 22 al 26/1 '92

Quando *Strano interludio* andò in scena al Theater Guild di New York, la sera del 30 gennaio 1928, fu un successo grande e inatteso, sebbene O'Neill fosse già famoso. Quantunque il dramma presentasse, come presenta, la difficoltà di una lunghezza certamente inconsueta per un'opera teatrale, il pubblico reagì tanto bene che una seconda compagnia, (primattrice Judith Anderson), decise di portare il dramma in tournée per tutti gli Stati Uniti e anche fuori di New York il successo fu memorabile, ribadito da quello editoriale: una volta stampato, il dramma vendette migliaia di copie e i lettori lo consideravano quasi un romanzo.

Il successo non evitò ad O'Neill, fin dall'inizio, critiche e riserve: la più ricorrente era quella di aver scritto un *melodramma*: oggi *Strano interludio* resta una delle sue opere più discusse ma anche tra quelle considerate fondamentali per la comprensione del suo mondo. Ovviamente è la psicologia così esplicita, così immediatamente riferita dei personaggi del dramma che lascia sconcertati, e risulta ancora oggi, dopo sperimentazioni di ogni genere, paradossale e abnorme la tecnica dialogica adottata da O'Neill, nella sua materializzante radicalità. All'artificio di un dialogo doppio, vale a dire strutturato su due piani diversi, di cui uno è quello della parola *detta* e l'altro quello della parola *taciuta*, O'Neill era già ricorso. Ne *Il grande Dio Brown* aveva fatto adottare l'artificio di una maschera pendula sul petto del personaggio: quando veniva calcata sul viso, il personaggio mentiva, quando restava appesa il personaggio diceva la battuta che l'azione comportava.

Simile artificio viene drasticamente ignorato in *Strano interludio*: qui il personaggio, nel bel mezzo della battuta, si ferma e dice, sempre a voce alta e interrompendo l'azione, quel che veramente pensa, in una specie di *a parte* della vecchia tradizione teatrale, e manifesta quel che non ha il coraggio di dire agli altri.

Non pare tuttavia essere stato questo l'elemento di maggior interesse per lo spettatore che in quel 30 gennaio assistette alla prima rappresentazione del dramma: bensì quello, più stimolante per lo spettatore critico, della pressoché totale assenza di *tragico* in esso, di quell'elemento cioè che, per stessa ammissione dell'autore, sta alla base di tutto il suo teatro e che ne costituisce la condizione stessa, nucleo di ogni suo processo fantastico e creativo.

Strano interludio bandisce qualunque azione eccedente la normalità, e non presenta situazioni al di sopra del limite; a ben guardare è perfino un dramma con poco dolore, e chi si aspettava da esso le emozioni potenti, la ferragine tumultuosa di altre opere anteriori, dovette esserne in parte sconcertato e certo lo fu: ma a determinarne il grande successo fu poi la sua affascinante bivalenza di opera che ha insieme del dramma popolare (si è detto che fu letta come un romanzo) e del mito, un mito moderno con fortissima carica moralistica. Non per nulla il critico Edwin Engel, riferendosi al dominante personaggio di Nina Leeds, con il suo miscuglio di simbolismo e di psicologia realistica, propose di intitolare l'opera *Ogni donna*.

Diffusa per tutto il corso di quest'opera fluviale, la cui azione copre circa trent'anni, è un'atmosfera di sospensione e di attesa che l'ha fatta paragonare ad una specie di *Purgatorio*, in cui sostano i suoi personaggi nell'attesa della finale liberazione: «*La nostra vita non è che uno strano, oscuro interludio fra i frequenti lampi che Dio ci manda*» dice Nina e a lei fa eco Charles Mardsen rievocando per entrambi la storia che li ha uniti: «*Dimentichiamo, tutti e due, l'intero sconcertante episodio. Consideriamolo un interludio di prove e di preparazione, diciamo, in cui le nostre anime sono state liberate dalla carne impura per essere rese degne d'invecchiare in pace*».

Il paradosso su cui si regge questa affascinante opera teatrale è che essa non conduce ad alcuna speranza dopo averne tanto parlato. L'esito della storia, che è principalmente quella di Nina e di Charles, è la delusione, e la rassegnazione finale dei personaggi ne è la semplice constatazione. Nina, soprattutto, capisce che la quiete la si trova solamente accettando di sprofondare nell'abisso, nel lasciarsi andare nella notte della rassegnazione e dell'oblio.

Più che *Lazzaro rise*, nel quale la conclusione lasciava intravedere per l'uomo la possibilità (una possibilità) di andare oltre la morte e di vincere così la disperazione, *Strano interludio* conclude, con una calma che non riesce a nascondere la desolazione e il deserto, che vano è qualunque sogno di felicità sulla terra.

Il dramma è tutto percorso da un'ostinazione di sincerità ad ogni costo che sconcerta: si avverte, nelle parole dei personaggi, un'assillante volontà di confessione che certo fu all'origine di più di una perplessità in qualche censore americano; quando il dramma apparve, infatti, il puritanesimo più acre se ne risentì e a Boston (che avrebbe ancora censurato altre opere di O'Neill) fu vietato nei teatri regolari e andò in scena in un finile adattato allo scopo, dove il pubblico accorse a frotte rimanendo immobile ad uno spettacolo che durava ore.

Ad affascinare i pubblici di *Strano interludio* è certo la precisione realistica delle psicologie dei personaggi, tutti perfettamente individuati nel loro sentirsi esseri comuni, nel loro bisogno di vivere una vita normalissima, tutti più o meno buoni (dirà Nina alla fine della propria vicenda: «Non sono stata una ragazza proprio cattiva, vero, Papa?»): i personaggi in *Strano interludio* sembrano tra i più veri del teatro del nostro secolo perché sono così simili a tutti gli uomini e a tutte le donne, tipici personaggi davanti ai quali lo spettatore dice: «È proprio così».

Il dramma è incentrato, come si è detto, sulla figura di Nina Leeds e a mano a mano che la trama procede e si sviluppa ella acquista una ricchezza multiforme, quella di un'eroina che passa attraverso una lunga serie di prove e si va definendo gradualmente un personaggio

così tipico da acquistare addirittura le dimensioni di un prototipo (si è detto del giudizio del critico Edwin Engel). *Strano interludio* fu definito dall'autore: *il mio dramma da donna* e Nina è veramente, sia pure in una dimensione per noi vistosamente americana, un modello di *eterno femminile*. «Sul piano filosofico la sua storia realizza qualcosa del principio di Schopenhauer della *volontà di vivere*, e suggerisce anche qualcosa del vecchio mito orientale di Mata, la dea dell'illusione. Nel personaggio di Nina Leeds, O'Neill unì la caratterizzazione realistica alla concezione mitica»: così Frederic Carpenter. Intorno a Nina, tuttavia, gli altri personaggi hanno un bellissimo rite-

vo, in quelle loro *esclusive* dimensioni morali e intellettuali, accuratamente inseguiti nelle pieghe psicologiche più riposte. O'Neill fu autodidatta, o quasi avendo contato per lui poco o nulla lo studio regolare; della cultura europea amò soprattutto Strindberg e lesse Ibsen, Nietzsche e i greci con passione: ma fu solamente la lettura di Freud ad essere da lui costantemente denunciata come serbatoio fantastico primario. In *Strano interludio* la lezione del grande viennese è più avvertibile che mai e ne fa un testo profondamente legato alla nostra cultura.



Al Teatro Carignano
dall'1 al 26 aprile 1992

RIUNIONE DI FAMIGLIA

di Thomas Stearns Eliot
regia di Giorgio Marini
scene di Arduino Cantafora
Teatro Stabile di Torino

Tortona, Teatro Civico dal 10 al 12/3 '92.
Savigliano, Teatro Milanollo dal 14 al 16/3 '92.
Perugia, Teatro Morlacchi dal 18 al 22/3 '92.
Modena, Teatro Storchi dal 24 al 29/3 '92.
Trieste, Teatro Rossetti dal 28/4 al 10/5 '92.

Riunione di famiglia è del 1939 ed è la seconda opera teatrale di Eliot. L'aveva preceduta il famosissimo *Assassinio nella cattedrale*, del 1935: opera, questa, di rigorosa, pressoché esclusiva ispirazione religiosa, anche se ricca di quelle implicazioni politiche (i rapporti fra lo spirituale e il temporale) così frequenti nell'opera del poeta.

Con *Riunione di famiglia* Eliot sembra allontanarsi un poco da una problematica di dichiarata base religiosa e costruisce quello che all'apparenza, è un dramma poliziesco alla fine del quale non si sarà trovato un colpevole ma molti responsabili.

Il modello di questo *Riunione di famiglia* è altissimo: fra i più alti del teatro di ogni tempo. Sovrastano questo dramma, come una cupola che tutto protegge e tutto conserva, le ombre grandiose delle eschilee *Eumenidi*: qui, come là, un'inchiesta e un'assoluzione (ma quanto veramente giusta?); qui, come là, la ricerca di una giustizia che, proprio nel momento in cui si afferma nelle sue ragioni, si fa problema per tutti e riflessione su se stessa.

La storia è, classicamente, quella di un "nostos". Harry Monchensey torna nella casa avita di Wishwood, dove lo aspettano la madre e le zie, tra cui quella che molto lo ha formato, Agatha; Harry porta con sé un segreto: durante una tempesta di mare sua moglie è stata in-

ghiottita dalle onde scatenate: disgrazia o omicidio? È stata un'onda a trascinarla o è stato Harry a spingerla fra le onde? Il dramma si incentra su questo interrogativo e tutto quello che accade nella dimora di Wishwood è la ricerca di una colpevolezza da parte di un tribunale familiare la cui sentenza finale sarà emessa proprio da Agatha: «Noi qui non abbiamo scritto una storia in cui vi sia un delitto e il suo castigo: ma una di peccato e di espiazione».

La storia, cominciata con un ritorno, termina con una morte e con una nuova partenza: e dopo la lenta, estenuante ricerca di che cosa fosse il peccato di Wishwood e quale l'espiazione che meritasse, l'addio di Harry e la morte di Amy, la madre che l'aveva conservata intatta per il suo ritorno, la casa si riapre alla vita.

Dramma enigmatico e segreto, *Riunione di famiglia* lasciò dubbioso lo stesso autore che non se ne dichiarò mai interamente soddisfatto. Erano soprattutto le parti che noi diremmo corali a lasciarlo perplesso; e in realtà il dramma segna un forte momento di passaggio nella poesia, oltre che nella poetica, dell'autore.

Prescindendo dalla chiarezza ideale e morale del *Assassinio nella cattedrale*, opera sulla quale lo stesso autore non espresse mai riserve (era un critico acutissimo della propria opera, Eliot è di quegli autori che scrivono su se stessi le cose più illuminanti che si possano leggere...) *Riunione di famiglia* immette nell'opera dell'autore anglo-americano un motivo nuovo che già si era modulato nel primo dei *Quattro quartetti* (composto l'anno precedente). Scrive un'interprete accurata dell'opera di Eliot, Helen Gardner: «I primi drammi, come la poesia giovanile, comunicano un senso della vita che è banale e senza significato, a meno che qualche forza esterna vi irrompa a creare un irraggiamento di significato...». È il significato che Harry si aspetta dal suo ritorno in famiglia; è il senso che deve venire a tutta la sua vita e a quella dei Monchensey dalla comprensione dell'incidente nel quale ha perso la vita la moglie di Harry: quale segno si nascondeva dietro quella banalità? Quale messaggio le forze incontrollabili della natura e del cuore inviavano a lui che stava lontano e agli altri che lo aspettavano? È, dopo l'epopea religiosa di Beckett, eroe inarrivabile, quella dell'uomo comune, segnato anche e scelto perché, come l'altro, portatore di un messaggio di grazia e di mistero.



Fuori abbonamento
al Teatro Carignano
dal 15 al 31 maggio 1992

MISURA PER MISURA

di William Shakespeare
regia di Luca Ronconi
scene di Carmelo Giammello
Teatro Stabile di Torino

Tragedia di compatta struttura compositiva, *Misura per misura* (è l'equivalente del biblico "occhio per occhio") appartiene al gruppo dei capolavori in qualche misura misconosciuti del teatro di Shakespeare (vi collocheremmo almeno *Timone d'Atene* e *Cimbelino*), meno assaliti dai teatranti per ragioni che non sono sempre chiare e meno sfruttati dal palcoscenico nonostante il loro forte potere di suggestione e la loro ricca sostanza spettacolare.

Anche all'origine di *Misura per misura* ci sono opere preesistenti e non sono poche. Ma la dominante sembra essere un racconto di G.B. Giraldi Cinthio, il quinto della ottava deca degli *Hecatommithi*, che lo stesso Giraldi Cinthio adattò per le scene, sia pure senza che vi andasse mai.

In *Misura per misura* compaiono situazioni canoniche e tipiche non solamente della novellistica avventurosa del Cinquecento, ma proprie anche del teatro, anzi: passate da quella a questo secondo un processo di osmosi che percorre tutta la cultura dei secoli precedenti l'epoca romantica e le successive. Vi si incontra il motivo (derivato addirittura dalla novellistica orientale) del sovrano che, sotto false spoglie e iriconoscibile si mescola ai suoi sudditi per capirne i malesseri e le insoddisfazioni; c'è il grande tema del ricatto sessuale, uno dei più fertili sia nel teatro che nella novellistica; c'è infine quello del giudice (o del responsabile della giustizia, che è lo stesso) corrotto e malvagio. La fusione di questi motivi ha dato origine, in Shakespeare, ad una tragedia dell'andamento avventuroso e complesso, anche se l'opera risulta essere fra le più stringate dal punto di vista narrativo e fra le più salde sul piano compositivo.

Il dramma è sapientemente costruito sulla base di numerose indica-

zioni di lettura: c'è la definizione marcata dell'ambiente e ci sono puntigliosi riferimenti a specifiche situazioni politiche ed economiche che accentuano con forza le implicazioni moralistiche della tragedia. Domina il tema, assai forte, della giustizia intesa come organizzazione e, perciò, come strumento di dominio e di potere: ma, soprattutto, è l'uso che è possibile fare di codesto potere che in *Misura per misura* viene sottolineato. La Vienna nella quale si svolge l'azione è uno stato corrotto nel quale i prevaricatori vincono e la violenza fisica e psicologica è sempre possibile. La soluzione finale di una giustizia che scende dall'alto, tipicissimo e favolistico "deus ex machina", non attenua che di poco l'asprezza della lezione politico-morale della tragedia.

Se si eccettuano i personaggi, in qualche misura non primari, di Escalus e Provost, non c'è in *Misura per misura* un solo personaggio che non si contaminì con qualche forma di ingiustizia e di calcolo più o meno perverso, più o meno infame. La nera fantasia shakespeariana arriva anche a coprire di un livido manto di turpitudine, sia pure camuffatissima, il personaggio di Vincenzo, il duca, che in tutta la storia ha il compito di essere colui grazie al quale viene fatta "giustizia". Un oscuro pessimismo attraversa tutta la tragedia. Shakespeare sembra sostenere – e molto del pensiero politico del suo tempo lo soccorre, specie tra i teorici post Hobbes – che la giustizia è, comunque, uno strumento "sempre" imperfetto, una sorta di trucco, di meccanismo di copertura per rendere tollerabile, in qualche misura, la miserabilità della natura umana e mascherare le imperfezioni dell'organizzazione sociale.

«La ricchezza e la complessità del testo – che sul piano formale è un esempio di assoluta coerenza stilistica – ha fatto di *Measure, for Measure* uno dei drammi più stimolanti e vitali di Shakespeare. La lucida spietatezza con cui viene affrontato il problema della giustizia legata all'esercizio del potere lo ha fatto ignorare per ovvie ragioni di censura istintiva per tutta l'età vittoriana; ma proprio quella tematica ha trovato risposte nello stesso periodo fuori dall'Inghilterra (dove solo Tennyson ha sentimentalizzato l'abbandono di Mariana in una sua lirica), ispirando il poema di Puškin *Angelo* e la prima opera del giovane Wagner. *Il divieto di amare*. E in questo secolo non poteva non fornire argomento all'impegno di Brecht (*teste quadre e teste a punta*)». (Giorgio Melchiori).



GLI SPETTACOLI OSPITI

Teatro Carignano, Teatro Alfieri: due programmi ben definiti per tipo e numero di proposte, destinati ad un pubblico di differente orientamento e di gusti naturalmente diversi.

Con l'Edipo, novità di Renzo Rosso e l'interpretazione e la regia di Pino Micòl si apre la stagione delle ospitalità al Teatro Carignano. Si tratta di una "variazione" su un tema tra i più celebri del teatro di ogni tempo (forse, solamente Faust ha avuto un maggior numero di trattamenti in teatro). In questo dramma di Rosso, uno dei più raffinati scrittori d'oggi in Italia, l'accento è posto non sul solo Edipo, per altro, ma anche su Giocasta, in una organizzazione del materiale teatrale assolutamente inconsueta e nuova.

Seguirà uno spettacolo del Teatro Settimo. Questa compagnia, che agisce ormai da anni alle porte di Torino ma che ha visitato più di un continente, presenta La storia di Romeo e Giulietta "da" William Shakespeare. In realtà si tratta del ritrovamento di una storia, una sorta di percorso dalla foce alle sorgenti, inseguendo la favola bella sulle tracce dei novellisti che ispirarono Shakespeare, ma per approdare comunque sempre a lui. La regia è di Gabriele Vacis.

I Parenti terribili di Jean Cocteau è uno dei testi mitici della Francia teatrale degli anni Quaranta: un titolo che appartiene, a pieno diritto, al numero di quelli che "tutti" conoscono, anche se, di certo, non tutti sanno che si tratta di una singolare commedia drammatica, con personaggi altamente intriganti sul piano psicologico e con una pittura di caratteri tra le più affascinanti del tempo. Lo interpretano Rossella Falk, Marisa Fabbri e Massimo Foschi per la regia di Giancarlo Cobelli.

Nel 1891, cento anni fa, andava in scena con scandalo inaudito Risveglio di primavera di Frank Wedekind, un autore che lo scandalo avrebbe contraddistinto per tutta la vita e durante tutta la carriera, ma questo dramma, anche oggi, spiega abbondantemente le reazioni pruriginose dei berlinesi: ha conservato, infatti, pressoché intatto il suo sapore amarissimo di accusa e, vorremmo dire, di imprecazione. Drama di giovinette tradite dai silenzi ma vincolate da una morale che non ammette trasgressioni, Risveglio di primavera qui presentato dalla Compagnia del Teatro dell'Elfo ripropone a distanza di un secolo, temi e motivi che saremmo ridicoli se definissimo superati: non fosse che per il ritratto della "disperazione" adolescenziale dei suoi personaggi, di Wendla, di Melchior, di Moritz, questa tragedia meriterebbe la giusta fama di cui continua a godere da tanto tempo.

Fuori abbonamento, al Teatro Carignano, durante le Feste natalizie sarà programmata una commedia di Neil Simon notissima anche attraverso il cinema: I ragazzi irresistibili. Ambientata nel mondo dello spettacolo, la commedia mette in scena bizze e capricci e antipatie reciproche di una coppia di comici che hanno lavorato insieme per 43 anni, sempre detestandosi. Scritta per una coppia di attori consumati, capaci di restituire atmosfere e climi di certo spettacolo e soprattutto di rendere le complicazioni e le stranezze della psicologia della gente di teatro, I ragazzi irresistibili avrà ad interpreti Mario Scaccia e Fiorenzo Fiorentini, per la regia di Marco Parodi.

Anche Il giuoco delle parti è un Pirandello di fortuna alquanto recente ma diventato, in breve tempo, uno dei testi più amati del grande scrittore.

La storia di Leone Gala che manda al macello l'amante della moglie perché, secondo logica e a stretto rigore di convenienze è lui che deve difenderne l'onore in quanto ne gode le grazie, è troppo nota perché ci soffermiamo a raccontarla o a commentarla. Ogni nuova proposta di questa commedia, a tratti deliziosa e a tratti di inarrivabile cinismo, è l'occasione per una sua rilettura in qualche nuova chiave. La interpretano Paolo Bonacelli, Carmen Scarpitta e Gianni Garko, regia di Beppe Navello.

Che cosa dire che ancora non sia stato detto sulla Locandiera di Carlo Goldoni?

Anche qui, l'attesa della nuova "visione" si impone. Come sarà quest'ultima Mirandolina dopo tante altre? L'appuntamento è con Marina Malfatti diretta da un grande specialista goldoniano in Italia, Luigi Squarzina.

Amoretto di Schnitzler è una di quelle commedie che nascondono, sotto un titolo frivolo e leggiadro, grandi profondità e densa sostanza drammatica. Iniziando come un gaio vaudeville, Amoretto si conclude in tragedia. Bellissimo dramma d'amore, è anche lo spaccato di una società che viveva sul culto e il rispetto di una moralità tanto complessa nei suoi rituali quanto cinica nelle sue esigenze. Regia di Massimo Castri. Riccardo II, presentato con la regia di Glauco Mauri e l'interpretazione di Roberto Sturno, nella bellissima traduzione di Mario Luzi approntata anni fa per il Teatro Stabile di Torino, è una delle tragedie storiche più ricche di fascino di tutto il mondo shakespeariano. L'alta intonazione lirica della tragedia, la forte condensazione degli effetti e dei fatti, la stringatezza della costruzione teatrale ne fanno un capolavoro, anche se di non facilissimo accesso. Ricca com'è di meditazione e di malinconia, Riccardo II si sottrae spesso al mero clima teatrale per salire a quello, altissimo, della lirica pura.

Cirano di Bergerac: vecchia, cara, adorata conoscenza del teatro popolare e non tanto popolare... La storia del nasutissimo poeta che parla d'amore al posto dell'amico e muore fra le braccia della donna che non gli riuscì mai di amare per se stesso, la conoscono tutti. Un grande fascino ha sempre, giustamente, esercitato sul pubblico questa vicenda appassionata: che sarà riproposta da un attore giovane e vitalissimo, tra i migliori delle nostre scene e della sua generazione, Franco Branciaroli, con la regia di Marco Sciacaluga. La traduzione sarà quella indimenticabile di Mario Giobbe.

Ti amo, Maria! è una commedia drammatica anche lei, vincitrice di un Premio Riccione, successo ormai triennale nell'interpretazione di Carlo Delle Piane e la regia di Marco Sciacaluga.

Con Come tu mi vuoi torna, ospite graditissimo a Torino, il Piccolo di Milano con una regia di Giorgio Strehler e, per la prima volta in questa città, la presenza di Andrea Jonasson. La commedia pirandelliana è certamente tra le più note, prova di grande difficoltà e impegno per prota-

goniste assolute e uno dei testi più rappresentativi del pensiero e dello stile drammaturgico di Pirandello.

Il Teatro Alfieri allinea alcuni spettacoli di grande richiamo popolare, tra i quali, a dire il vero, spicca la novità di Giorgio Gaber, un testo che porta anche più lontano di quel Grigio che entusiasmo le platee or sono due anni. In questa sua nuova opera Gaber si cimenta con un'eguale situazione teatrale (è solo in scena, naturalmente): ma il suo discorso, rispetto all'opera precedente, è anche più analitico e intenso ed esigente: un ritratto sfumato e pure drammaticissimo della solitudine amorosa di un uomo ormai entrato in una maturità nella quale gli interrogativi sembrano contare più delle (poche) certezze e che, insieme, è di certezze che ha bisogno per vivere.

La Stagione dell'Alfieri si apre con un testo del grande Eduardo, *Le bugie con le gambe lunghe*, interpretato dalla coppia Tieri Lojodice per la regia di Giancarlo Sepe (il terzetto dell'indimenticato *Marionette*, che passione!). Si tratta di uno dei molti ritorni (non sapremmo indicarli con altro nome) ad una drammaturgia, quella appunto di Eduardo, che sembrava, dopo la morte del grande attore, dover fare una ben più lunga anticamera; ed invece, affrontato da attori "non" necessariamente vernacolari, ecco questo teatro rivelare la sua inconfondibile nitidezza espressiva e la sua catturante ricchezza psicologica.

Novecento napoletano / cantata d'ammore, regia di Bruno Garofalo con la presenza di Marisa Laurito, riporta il pubblico ai climi caldi e

frementi del famoso, non certo dimenticato Carosello napoletano con la regia del grande Ettore Giannini, recentemente scomparso. Una cavalcata attraverso il mondo, il ricchissimo mondo canoro di Napoli, una rievocazione di epoche, sentimenti e sensibilità che vale sotto qualunque cielo.

Con *I massibilli* di Marcel Aymé si entra nel mondo di quel teatro di boulevard che, per quanto se ne dica, continua a godere di eccellente salute. La commedia è di quelle la cui pretesa è soprattutto di divertire: e lo fa sviluppando una situazione "teatrale" alla quale è necessario, per altro, uno specialissimo tipo di attore. In questo caso occorre un trasformista di eccezionale abilità (un solo attore per trenta ruoli): e sarà Arturo Brachetti, qui anche nella veste di regista.

Con *L'uomo, la bestia e la virtù* di Luigi Pirandello si chiudono le proposte del cartellone alfieriano. Il titolo è di quelli che, sempre più frequentemente, vengono proposti allo spettatore; commedia tuttora controversa, considerato lo spirito che l'anima, smaccatamente comico e, sotto più di un profilo, lontana dal mondo più tipicamente pirandelliano. La storia della povera signora Perella e del suo amante, il trasparente professor Paolino, è indubbiamente una ridanciana farsa poco omologabile al teatro di Pirandello; ma tant'è: è là e bisogna pur tenerne conto. Motivi di interesse non comune di questo spettacolo la regia di Gabriele Lavia e la presenza di Enrico Montesano.



Al Teatro Carignano
dal 19 al 24 novembre 1991

EDIPO

di Renzo Rosso
con Pino Micol, Gianna Giachetti, Franco Alpestre
regia di Pino Micol
scene di Antonio Fiorentino
costumi di Alessandro Chiti
musiche di Stefano Marcucci
Venetoteatro

Sarà Edipo o non piuttosto Giocasta il centro o il fulcro di questa versione del mito immortale?

Siamo a Tebe, naturalmente, devastata dalla peste; e Edipo interroga a fondo oracoli e amici e nemici perché vuole una verità: alla quale passa continuamente vicino fino a quando - ed ecco una prima novità - sarà lui stesso a gridarla senza che gli altri ne abbiano il coraggio.

Ma al fondo della sua colpa sembra esserci - e questa è la inquietante situazione che Rosso pone in scena - il silenzio di Giocasta. È intorno a questo enigma che si sviluppa il dramma di Edipo: capovolgendo il senso del mito, infatti, Rosso fa del suo eroe un uomo al quale la verità finisce con non essere più necessaria.

La tragedia (crediamo si possa definire tale questo inconsueto lavoro teatrale che svia dal tragico al grottesco, toccando molte corde drammatiche, tramato di una lingua ora alta ora apparentemente cor-riva, con effetti di contrasto singolarissimi e frequentemente spiazzan-ti) si tramuta, in un finale che preferiamo non anticipare, in una sorta di stravolta buffoneria che trasforma completamente il significato del mito.

Da sempre Edipo, con mille altre cose, simboleggia l'uomo che inda-ga *troppo* e che, perciò, incorre nella punizione che gli dei riservano a coloro che non credono mai che la colpa sia (o possa essere) dalla loro parte.

Nel dramma di Rosso, Edipo è nutrito della sua millenaria protervia, della stessa volontà di potere, delle identiche invidie e gelosie e paure che Sofocle ci ha indicato per sempre. Altri Edipi dopo di quello han-no abitato la scena del teatro, infiniti altri in moltissime vesti e sotto infiniti aspetti. Rosso recupera l'Edipo antico sul quale pesa una ma-ledizione e incombe un destino così terribili da trasformare ogni suo atto e ogni sua parola in simbolo e profezia. Renzo Rosso mette in scena un Edipo che guarda oltraggiosamente la realtà e non ne prova l'orrore profondo che gli altri, intorno a lui, sentono. Ed è la sua pas-sione carnale per Giocasta che si direbbe lo assolve ai suoi occhi. La copula con la madre non lo atterisce, piuttosto lo esalta ed egli arriva al punto di celebrarne la bellezza. Ma dicevamo che, all'origine di tut-to, sembra esserci il *silenzio* di Giocasta: per un momento, infatti, Rosso ci fa pensare che Giocasta, se non riconosciuto, abbia almeno sospettato che il vincitore della Sfinge fosse il figlio invano esposto sul Citerone e restituito a lei da un destino al quale era inutile sottrar-si. Anche Giocasta, insomma, ha sfidato gli dei - per desiderio d'amo-re. Davanti ai tebani, infatti, non esita a confessare di non aver mai amato Laio e di non aver mai provato amore con lui.

Il dramma è, da questo momento, imperniato sulla colpevolezza di Giocasta, sul suo desiderio di rifarsi, per cui Edipo non è stato che uno strumento, mandatole dagli dei, e *chiunque* egli fosse.

Si è detto del finale sconcertante di questo lavoro, capace di virare quasi nel colore della beffa il significato del mito: lo lasciamo alla sor-presa dello spettatore, troppo legato com'è al gioco inventato da Ren-zo Rosso.



*Al Teatro Carignano
dal 26 novembre al 1° dicembre 1991*

LA STORIA DI ROMEO E GIULIETTA

di Gabriele Vacis, Laura Curino, Roberto Tarasco, Marco Paolini
con Marco Paolini, Laura Curino, Lucilla Giagnoni,
Eugenio Allegri, Mariella Fabbris, Mirko Artuso
regia di Gabriele Vacis
ambiente, luci, scelte musicali di Roberto Tarasco
scene e costumi realizzati da Valentina Luzi e Mariella Fabbris
Laboratorio Teatro Settimo

Il lavoro che il teatro Settimo fa sulla storia del Giulietta e Romeo fa venire in mente quello che hanno scritto Giorgio de Santillana e Juan Jose Saer sul rapporto tra letteratura e storia della cultura: che cioè i personaggi siano immanenti agli sviluppi, alle diverse articolazioni che le epoche e i linguaggi ne danno. Partendo da questo assunto i drammi non devono venire restituiti, ma al contrario, poiché sono già presenti nell'immaginazione di tutti, vanno evocati. È una differenza fondamentale: da un lato c'è il rigore interpretativo e filologico, dall'altra una libertà che deve costruire il suo rigore in modo del tutto diretto, sulla scena.

Prima di tutto la vera tragedia non è qui quella del dramma dell'amore dei giovani contrapposto all'organizzazione sociale del mondo adulto. Il cuore della vicenda è la soppressione, deliberata e ineluttabile, dei giovani in quanto giovani. Nella memoria di frate Lorenzo, della balia e delle famiglie. Romeo e Giulietta non sono i protagonisti di una vicenda particolarmente sfortunata e occasionale, ma il compimento di un fato, la soppressione dell'infanzia. Soppressione che tutti piangono, perché tutti sono stati ragazzi. E tutti, come adulti, portano poi la colpa del sopravvivere, dell'aver in qualche modo accettato una soluzione della vicenda che ha lasciato una parte del sé, non sognatrice né folle, capace di tollerare persino la morte di quell'altra parte del sé, che anche a distanza di anni rimane la più cara, che è poi l'unica che somigli davvero alla vita.

Ma la trovata più felice, è quella che attinge più profondamente dalla grande esperienza comune che il Settimo ha a questo punto messo insieme, è la realizzazione scenica di quanto ho detto fin qui. Le voci, sono gli adulti. Loro è il discorso. Tutti macchiati del sangue dei loro figli, li cercano e li ritrovano in un pianto collettivo (anche qui seguendo un percorso molto classico). Ma la giovinezza continua a ritornare, prorompente, nell'azione scenica di cui sono protagonisti i cinque bravissimi adolescenti (non so che età abbiano in realtà, ma questa è la loro età scenica) che si agitano come ombre per tutto lo svolgersi del racconto prorompendo in momenti di geniale protagonismo (la scena dei lampadari nella festa, o il bellissimo duello fra Romeo e Tebaldo), senza però tradire la consegna del loro ruolo.

Enrico Palandri



*Al Teatro Carignano
dal 3 al 15 dicembre 1991*

Rossella Falk, Marisa Fabbri, Massimo Foschi ne
I PARENTI TERRIBILI

di Jean Cocteau

con Fabio Poggiali e Elena Ghiaurov

regia di Giancarlo Cobelli

scene e costumi di Paolo Tommasi

Compagnia del Teatro Eliseo

Il titolo è di quelli che appartengono, di pieno diritto, a quell'immaginario comune teatrale che è la vera tradizione di ciò che si definisce "il pubblico". *I Parenti terribili*, in Italia, nasce nel 1946, con una messa in scena di Luchino Visconti e con una Andreina Pagnani e un Gino Cervi che, da allora, non vorranno mai più lavorare con lui. Sintomatico, non sembra al nostro lettore? Due tra gli attori più tipici della tradizione italiana che, immessi audacemente in un nuovo clima, lo trovano irrespirabile, vorranno pur significare qualcosa: per lo meno la novità...

Oggi *I Parenti terribili* non ha certo più il potere dirompente che dovette avere in quella febbrile serata romana, devastata dai fischi e coronata dal trionfo: ma la commedia, nella sua forte carica teatrale, ci sembra rimasta pressoché intatta.

L'intrigo è costruito con una sapienza di artifici talmente ostentata da risultare sfacciata: un po' come la donna ipertruccata di cui parla Pirandello, che non si accorge di attirare gli sguardi curiosi e divertiti della gente nel tentativo di sembrare chi non è... Ma, sia ben chiaro, la commedia è un documento di prim'ordine di un gusto, di una sensibilità per il teatro e di una capacità di scrivere "per" gli attori che sono segreti ormai sconosciuti alla più gran parte degli autori contemporanei.

Ne *I Parenti terribili* è difficilissimo che una battuta, una sola, cada

nel vuoto; che dietro ognuna delle parole che si pronunciano non ci sia un'"azione" o che quello che si dice non ne prepari una; che si sprechino i gesti e che si indulga al superfluo. Certamente Cocteau scrisse questo suo lavoro avendo presente, e ben presente, un genere di attore capace di determinati effetti: gli attori ne *I Parenti terribili* sono infatti richiesti di una capacità di mimesi completa e totale: col che non si vuol dire affatto che il dramma sia realistico: si intende solamente sottolineare il fatto che, al contrario, è di quelle opere in cui il "finto" è più vero del vero. La commedia vuol colpire le zone più in ombra, le più livide, della psicologia collettiva: è, insomma, un lavoro che tiene presente come pochi altri la presenza di un pubblico e intende sopraffarlo.

Aggressiva, brutale, comica e irridente, sfacciata e naive, *I Parenti terribili* accerchia lo spettatore da ogni parte: e da una gli offre la situazione francamente farsesca, dall'altra lo pone di fronte a una situazione drammatica e insieme paradossale (la trovata, folgorante, che nella vastissima Parigi un padre e un figlio abbiano la stessa amante... se questa non è sfacciataggine di drammaturgo!) mescola i generi con impudenza degna di un elisabettiano (Yvonne è personaggio strepitoso nella sua confusione psicologica: come non riderne e come non capirne la profonda, profondissima sofferenza? Davvero una grande invenzione teatrale!); articola un linguaggio che, nella sua franchezza familiare ha qualcosa di perverso, di voyeuristico, rivelatore di patologie e di fragilità nefaste (quell'incantevole Michel che esce da due grinfie per cadere in altre due che non saranno meglio!).

Le due supreme invenzioni della commedia sono, però, Yvonne e Léonie. Due immagini di femminino opposte e complementari (che Cocteau ne faccia due sorelle non è certo particolare trascurabile, che le faccia innamorare dello stesso uomo è addirittura ovvio...) Due figure campite con una prepotenza di segno e una disinibizione psicologica che deriva a Cocteau, forse, dalla frequentazione dei surrealisti, che certo gli avevano insegnato a non temere le zone oscure dell'anima umana, a confidare nell'irrazionale e a credere fiduciosamente nella potenza del perverso...



*Al Teatro Carignano
dal 17 al 22 dicembre 1991*

IL RISVEGLIO DI PRIMAVERA

di Frank Wedekind

con Corinna Agustoni, Ferdinando Bruni, Maurizio Cardillo,
Cristina Crippa, Elio De Capitani, Orazio Donati,
Fabiano Fantini, Ida Marinelli, Claudia Pozzi,

Renato Rinaldi, Luca Toracca

regia di Elio De Capitani

scene di Thalia Istikopoulou

costumi e maschere di Carlo Sala

musiche originali di Bruno De Franceschi

Compagnia Teatro dell'Elfo

Una tragedia di fanciulli: così volle chiamare Wedekind questo suo lavoro, composto tra il 1890 e il 1891: tragedia di adolescenze tradite e ingannate, costrette alla mistificazione, sacrificate al perbenismo e ai feticci di un irriducibile e tetro moralismo.

L'opera è del Wedekind giovane ed è "naturalmente" percorsa dal fremito avido e dalla pulsione di vita che lo scrittore tedesco non smise mai di sentire in sé e di difendere negli altri.

Risveglio di primavera è la scoperta, da parte dell'adolescenza, del sesso: è cioè la rivelazione di un passaggio ad una stagione diversa della vita che avviene tra turbamenti, domande e terrori. Si abbandonano i sogni dell'infanzia e ci si incammina verso il mondo dei grandi. «*Ed ecco profilarsi l'altro ambiente umano e sociale che funge da sfondo del dramma e che, popolato di adulti ottusi e timorosi d'infrangere delle strutture pedagogiche valide solo per la loro tenacia a non scomparire, si contrappone a un mondo di giovinetti trepidanti e tutti compresi in quel fenomeno che sconvolge il loro essere*» (Luisa Gazzero Righi / Introduzione a F. Wedekind, *Drammi e novelle*, Torino).

Risveglio di primavera appartiene al ristrettissimo numero di opere teatrali che hanno conservato pressoché intatto il loro potere (o la loro possibilità) dirompente e scandaloso; quando apparve fu ovviamente aggredita come un'opera insultante e blasfema: anticipando quelli che sarebbero stati i temi fondamentali, per non dire esclusivi, del più tardo teatro espressionista, *Risveglio di primavera* rivelava i fantasmi torbidi e le rimozioni larvali che si annidavano nel fondo della coscienza tedesca e nei meandri della sua regolatissima pedagogia: ma anche oggi il dramma di Wendl e di Melchior e di Moritz pone integri i suoi interrogativi: nel senso che le ragioni dell'infelicità giovanile sono rimaste in gran parte quelle di quel tempo e che, magari, se ne è aggiunto qualcuna.

Il dramma ha un secolo sulle spalle: fu rappresentato, infatti, nel 1891. Eppure quello che si dicono i suoi giovani, disperati personaggi ha suono e accenti perfettamente riconoscibili.

Persiste in quest'opera l'urto della vita inquieta e dispersa che si muove nelle profonde catacombe dell'animo adolescenziale. È la tragedia dell'incomprensione e della trasandatezza dei padri, della falsità del pudore e dei sentimenti, della solitudine, insomma.

Un dramma ancora fortissimo, che le giovani generazioni possono tranquillamente rivendicare.



*Fuori abbonamento
al Teatro Carignano
dal 27 dicembre 1991 al 5 gennaio 1992*

I RAGAZZI IRRESISTIBILI

di Neil Simon

con Mario Scaccia, Fiorenzo Fiorentini,
Gianluca Farnese, Fiorella Buffa, Denny Cecchini,

Valeria Marini, Antonello Chiocci

regia di Marco Parodi

scene e costumi di Luigi Perego

musiche di Luciano Francisci

OSI 85 Produzioni Teatrali

Una coppia del vaudeville, Al Lewis e Willie Clark, malgrado abbiano recitato insieme per 43 anni, nutrono una naturale reciproca antipatia. (Willie non sopporta l'abitudine di Al di cacciargli un dito nello stomaco, oppure sputargli occasionalmente in faccia). Sono passati 11 anni da quando hanno recitato insieme l'ultima volta, quando arriva la C.S.B. TV che sta preparando una "storia revival" del vaudeville, uno special che dovrebbe naturalmente includere anche Willie e Al. La coppia "Lewis & Clark" di nuovo insieme. Nel frattempo, Willie ha fatto degli "spots" pubblicitari, come quello per la Schick (lamette da barba) o per la "fritto Lajs" (le patatine chips), di cui non ricorda mai il nome; Al invece è felicemente in pensione. La coppia si riunisce di nuovo, ma il risultato è che Al caccia di nuovo il dito nello stomaco di Willie ed accidentalmente gli sputa in faccia.

"La più deliziosa commedia che Simon ha scritto da diverse stagioni

che spiega perché sia l'incontrastato re della risata" (New York Post). "Nessuna delle commedie di Simon è stata scritta con maggiore amore e più profonda conoscenza della scena e del temperamento teatrale" (Time).

Questa magnifica commedia sembra voler raccontare semplicemente il declino di un celebre duo di comici, rievocando le loro gags. In realtà si trasforma in un'amara invettiva contro l'abbandono in cui sono lasciati gli anziani anche in una società evoluta come quella americana. E tutto questo senza che venga mai intaccata la natura comica della "pièce". Simon riesce così nell'impossibile impresa di trasformare un fatto drammatico in una fonte di riso: un esercizio di alta drammaturgia, che non gli ha finora impedito di essere relegato nel novero degli autori cosiddetti "commerciali".

Ed io continuo a chiedermi come questo possa avvenire: perché mai un testo di Tennessee Williams debba essere trattato dalla critica in maniera diversa da uno di Neil Simon; qual è il confine ideale che separa il "comico" dal "tragico", dal momento che è noto a tutti come lo scambio fra i generi sia continuo in Shakespeare come in Molière, in Pirandello come in Bertolt Brecht.

La verità è che parlando di "comico" si finisce inevitabilmente col far riferimento al varietà televisivo del sabato sera: e questa chiave di lettura del tutto superficiale finisce col mettere in ombra quanto di disperato e di tragico si annida anche in questo testo, in equilibrio continuo fra il "grottesco" e la "serietà". E il nostro allestimento de "I RAGAZZI IRRESISTIBILI" vuole essere un invito a rileggere con occhio completamente sgombro da pregiudizi le apparenti vacuità del dialogo di Neil Simon.

Marco Parodi



Al Teatro Carignano
dal 7 al 19 gennaio 1992

IL GIUOCO DELLE PARTI

di Luigi Pirandello
con Paolo Bonacelli, Carmen Scarpitta, Gianni Garko
regia di Beppe Navello
scene e costumi di Luigi Perego
musiche di Germano Mazzocchetti
Teatro di Sardegna

Recitata con entusiasmo da Ruggero Ruggeri nel dicembre del 1918, *Il giuoco delle parti* seguiva a breve distanza la meno fortunata *Ma non è una cosa seria*, interpretata invece da una Emma Gramatica assai poco convinta del suo ruolo. La commedia ebbe un grande successo: ma, stranamente, non appartiene al numero di quelle che riescono ad affermarsi nel tempo. È solamente con la celebre edizione di De Lullo (con un Valli in stato di grazia e una Rossella Falk al massimo delle sue capacità e del suo glamour) che *Il giuoco delle parti* ottiene, nel teatro pirandelliano, il posto che gli compete.

Commedia di intrigante *imperfezione*, *Il giuoco delle parti* si sviluppa nell'arco di tre atti dei quali il primo imposta una posciadistica situazione che non fa immaginare il tragico-grottesco risultato o esito finale. La commedia è molto amabilmente costruita su un'altalenante giuoco psicologico che vede protagonista Leone Gala, uno dei personaggi più rappresentativi di quel *grottesco* pirandelliano che porta alle estreme conseguenze la tendenza all'astrazione tipica dei personaggi del teatro detto appunto *del grottesco*, inappuntabili nel sottrarsi alle

imposizioni di una psicologia normale e mossi, al contrario, da una fisiologia del personaggio che li sottrae a qualunque classificazione logica.

E sì che Geone Gala è filosofo sottile e sagace: cita Bergson tra i suoi fornelli come se si trattasse di un condimento indispensabile al suo buon vivere, e senza il quale la sua quotidiana razione di cinica concretezza non avrebbe sapore.

Alla fonte della commedia, qui come quasi sempre, c'è una novella, non tra le più note: *Quando s'è capito il giuoco*: ed è però curioso, sempre riferendoci alla tendenza filosofeggiante di Leone Gala, notare come dalla novella alla commedia ci sia un passaggio sintomatico: la domestica della prima, personaggio trascurabile, viene sostituita dal cuoco che si chiama - nientemeno - Socrate e che è, tra i personaggi minori di Pirandello uno dei perfetti.

Colpisce ne *Il giuoco delle parti* una sorta di torvo sadismo non certo frequente nel teatro pirandelliano: Leone Gala vi appare come un individuo imperterrito davanti all'assassinio giudicato da lui, evidentemente, come una *delle arti belle*. Uno strisciante e sinistro refole di odio percorre l'atmosfera asfittica di una pièce noire tra le più improbabili del secolo: gli elementi della commedia *a tre* ci sono tutti, giocati coscienziosamente e spavalamente dall'autore che non nasconde di voler dare un quadro il più possibile preciso di una certa società e di un certo mondo alto borghese che evidentemente gli ripugna (il personaggio di Silia è fondamentale per capire questo elemento della commedia, personaggio a torto trascurato e considerato accessorio, mero motore di una storia, quando invece ne è l'elemento programmaticamente *attivo*): altro elemento contraddittorio di una commedia che, più di altre, sembra voler infrangere - come direbbe Eliot - *il giuoco del realismo per toccare direttamente il nocciolo della realtà*.



*Al Teatro Carignano
dal 21 gennaio al 2 febbraio 1992*

Marina Malfatti ne
LA LOCANDIERA

di Carlo Goldoni

con la partecipazione di Emilio Bonucci e Antonio Casagrande
e con Stefano Lescovelli e Gianni Fenzi

regia di Luigi Squarzina

scene e costumi di Giovanni Agostinucci

musiche originali di Matteo D'Amico

Doppio Gioco s.r.l.

Dire della *Locandiera* qualcosa che non sia stato detto ancora è impresa improbabile. La commedia considerata perfetta fra le massime goldoniane (in virtù, crediamo, di quel suo splendente equilibrio *apollineo* e della sua perfetta architettura drammatica: anche se noi le preferiamo le nevrosi de *Gl'innamorati* o la strenua coralità, l'inatteso rococò popolare de *Il campiello*...) ha fatto versare fiumi d'inchiostro e molti ancora ne farà versare: così vario e mutevole è il punto prospettico dal quale può essere osservata la storia di Mirandolina, esempio inesauribile di un femminile audace e costruttivo, prudente e, a modo suo, audace.

Certo le esperienze del nostro tempo ci permettono di osservare in questa figura femminile aspetti anticipatori che Goldoni sottintese o che, addirittura, sottendono il personaggio e ne reggono le fila delle azioni.

Mirandolina è stata vista, da lunga tradizione, come una abile civetta che fa funzionare la sua locanda utilizzando le arti di una seduzione alla buona (anche se autentica) e non andando al di là di certi limiti che il suo stato sociale e la sua educazione le impongono. Sa di fare

un mestiere difficile perché criticabilissimo (una donna che dirige una locanda, con tutto quell'andare e venire di clienti uomini e di donne che possono avere mille provenienze...) e perciò si regola di conseguenza: non mette il naso nelle faccende degli altri ma nemmeno consente che gli altri turbino il regolare scorrere della sua giornata.

È un'immagine che oggi si è sfocata: nel rigore di Mirandolina vediamo più facilmente una mente progettatrice e sagace, (e perché non scaltra?) di donna che difende, insieme con i suoi interessi, la sua condizione appunto di donna che deve vivere di un lavoro e di un'attività propria, che deve far fruttare un capitale che ha ereditato e che le garantisce l'indipendenza e che deve, in questa vita, dare agli affetti il posto che loro compete. Di qua il suo atteggiamento verso gli uomini, considerati sistematicamente pericolosi quando non molesti e fastidiosi: assai acuto è il modo col quale Goldoni disegna i due comportamenti di Mirandolina, quello con il cavaliere e quello con Fabrizio.

È il colpo geniale della commedia: col primo, Mirandolina si sente *dama* e perciò lo trasforma, quasi a insaputa di lui, in un suo cicisbeo; col secondo si sente donna che ha bisogno di protezione e stabilisce con lui un patto di mutuo soccorso, facendo un matrimonio di interesse, proprio come si facevano nell'alta società del tempo, nella quale il matrimonio era prima di tutto un affare e non se ne discuteva neppure... L'amore non ha posto in questa commedia nella quale, invece, domina il calcolo, domina il culto dell'interesse. Commedia assai più *dura* di quel che la sua levigatissima superficie lasci intravedere, *La locandiera* è ad ogni nuova proposta un testo nuovo e mai sentito; non occorre, naturalmente, insistere sulla precisione con la quale Goldoni ha ritratto i suoi personaggi, l'esattezza delle notazioni psicologiche e comportamentali, le finezze dei caratteri e la precisione del disegno comico. *La Locandiera* ha scatti, cadenze, cesure di assoluta perfezione teatrale e rimane un modello tra i più alti di progetto drammaturgico.



Al Teatro Carignano
dal 4 al 9 febbraio 1992

AMORETTO

di Arthur Schnitzler

con Maria Michela Ariis, Sara Bertelà, Mauro Malinverno,
Silvano Melia, Luciano Roman, Bruna Rossi, Alarico Salaroli
regia di Massimo Castri

scene e costumi di Maurizio Balò

musiche di Bruno De Franceschi

Ert-Emilia Romagna Teatro

Renate Möhrmann, esperta indagatrice dell'opera di Arthur Schnitzler ha fatto il conto dei personaggi femminili che, nel teatro e nella narrativa, compaiono a titolo di protagoniste o no: sono 288 personaggi, dice la Möhrmann, 185 nell'opera teatrale e 103 in quella narrativa. Un bel record, non c'è che dire: e nell'opera di uno scrittore che operava in una città che assegnava alle ragazze il compito di ballare il valzer rimanendo vergini, di sposarsi entro i venticinque anni e di non sapere sul sesso mai nulla, possibilmente *anche* dopo il matrimonio.

Il personaggio femminile acquista nell'opera di Schnitzler un peso dominante: glielo scriveva Lou Salome in una lettera del 1894: «È sorprendente come nelle Sue opere l'uomo se la cavi sempre male... è sempre il personaggio meno interessante...». L'espressione è decisamente inappropriata: ci sono personaggi maschili in Schnitzler di altissimo rilievo poetico; ma è vero che la presenza femminile è spesso determinante e anche, a volte, superiore nella portata drammaturgica e strut-

urale: quando, ad esempio, nel 1928 un teatro tedesco, volle rappresentare *La commedia della seduzione*, dovette rinunciare perché non gli fu possibile trovare attrici sufficienti a sostenere le grandi parti femminili richieste dalla commedia.

Amoretto (il titolo tedesco è ancor più celebre: *Liebebei*) fu rappresentata al Burgtheater di Vienna il 9 ottobre 1895: e venne accolta male dal pubblico. La storia è quella, piuttosto comune, di una ragazza del popolo che ama un ufficiale di carriera legato ad una signora dell'alta società viennese da una di quelle relazioni che appartenevano al costume dell'élite sociale della città e che venivano non solamente accettate, scandali a parte, ma anche confortate dall'approvazione delle madri di famiglia e dei colonnelli di reggimento.

Perché *Liebebei* non piacque ai Viennesi? Perché conteneva un motivo scandaloso? Perché Christine, la delicata eroina della commedia, sapeva (o ardiva?) prendere coscienza del proprio amore. Se si fosse limitata ad amareggiare col suo tenentino, nessuno avrebbe trovato niente da ridire: ad una ragazza del popolo era consentito dalla morale vigente darsi a un uomo di classe superiore - e poi, peggio per lei... Ma amarlo! Ma volerlo per sé! E, soprattutto, credere nella verità di quel che lui le diceva... C'era impudenza più grande?

Che poi il dramma venisse dato al Burgtheater aggiungeva scandalo a scandalo: quello era il Teatro nel quale la buona società viennese andava per tranquillizzarsi e sentirsi dire che tutto quello che pensava e che faceva era ben fatto. «*Il ceto sociale che dettava legge in società trovava i propri principi riconfermati sul palcoscenico e a sua volta il teatro influiva normativamente sulla società* (Möhrmann).

Oggi *Liebebei* è una amara storia d'amore: ma è anche, grazie a quel che di crudele Schnitzler vi immise, uno spaccato psicologico ancora sorprendente. Per non dire della struttura della pièce, così leggera, così delicata nel dire cose tremende e senza speranza.



Al Teatro Carignano
dall'11 al 23 febbraio 1992

Roberto Sturno in

RICCARDO II

di William Shakespeare

con Gianni Galavotti, Donatello Falchi, Ireneo Petrucci

regia di Glauco Mauri

scene di Paolo Bregni

costumi di Nanà Cecchi

musiche di Patrick Djivas

Compagnia Glauco Mauri / Teatro Stabile di Trieste

History fra le più problematiche e di più ardua collocazione critica, *Riccardo II* porta in sé sollecitazioni e fermenti tipicissimi, estranei alla più gran parte delle tragedie storiche di Shakespeare.

Ispirata a quell'*Holinshed* così fertile per l'immaginazione shakespeariana, *Riccardo II* trae alimento anche da cronache francesi e, probabilmente o soprattutto da una preesistente tragedia sullo stesso argomento che dovette essere ben nota a Shakespeare, *Woodstock*, giunta ci anonima e assai ricca sul piano drammatico.

Riccardo II è, per altro, tragedia anomala soprattutto dal punto di vista della costruzione drammatica: sulla scoperta del grande modello dell'*Edoardo II* marlowiano, campeggia per tutta la tragedia il personaggio di Riccardo, intorno al quale e sul quale poggia un'azione che Shakespeare audacemente *dissolve* in una sorta di monologare lirico ed altissimo, di singolare originalità.

La tragedia fu, al suo apparire, tra le più contestate. Che avesse al centro una deposizione di un re e la sua sostituzione con un altro poté sembrare, come in effetti sembrò, piuttosto imbarazzante sotto il regno di un'Elisabetta mai perfettamente sicura del trono su cui la sorte l'aveva posta e intorno alla quale i più cangianti machiavellismi si esercitavano quotidianamente tenendole trappole e lacci.

L'azione del *Riccardo II* è di esemplare concentrazione: la scansione dei momenti drammatici avviene grazie ad un'articolazione degli episodi chiara e lineare: pochi grandi momenti e un semplice, robusto conflitto tra Riccardo e Bolingbroke costituiscono l'ossatura del dramma. È vero che alcuni grandi, vaste radure aprono nel tessuto tragico per raccogliere l'ampia luce della meditazione del poeta (due per tutte: il grande monologo di Gaunt in lode dell'Inghilterra e la stupenda scena tra la regina e il vecchio giardiniere); ma la forza del dramma è raccolta nel personaggio di Riccardo, forse il più romantico fra quanti abbiano ispirato Shakespeare. L'elemento politico del dramma quasi scompare quando Riccardo, che pure è sempre e solo sulla sua condizione di re ora trionfante ora avvilito nella sconfitta che riflette, si scopre (o si riscopre) umano e solo.

*«Per amor di Dio, sediamo per terra a raccontare
tristi storie della morte dei re:
come alcuni furono deposti, alcuni trucidati in guerra,
altri ossessi dagli spettri di coloro che avevano depresso
altri avvelenati dalle mogli, altri uccisi nel sonno,
assassinati tutti...»*

«Quel che distingue Richard II da ogni altra tragedia o dramma storico del tempo è il modo in cui Shakespeare, all'interno di quello stile, ne varia il linguaggio grazie all'adozione di una struttura sapiente di immagini ricorrenti, ossia ad una tecnica linguistica mutuata non dal teatro ma dalla poesia lirica». (Melchiori)

Intorno a Riccardo, per altro, la schiera dei personaggi non ha una semplice funzione di sottolineatura: c'è nel ferrigno Bolingbroke una figurazione aspra e tortuosa di un politico che sa utilizzare il torto altrui per mascherare la propria ambizione e, soprattutto, il proprio torto.

Bolingbroke è personaggio che, strutturalmente, non cede a Riccardo: proprio da questo confronto nasce il grande fascino di questo dramma, nel quale, di scena in scena, l'eroe tragico acquista un'umanità dolorosa e limpida, conquista una serenità cristiana e impavida assurgendo ad un cielo trasfigurato nel quale sono rimessi tutti i peccati.



Al Teatro Carignano
dal 25 febbraio all'8 marzo 1992

CIRANO

di Edmond Rostand
con Franco Branciaroli
regia di Marco Sciaccaluga
Teatro de gli Incamminati

*Mascalzone, facchino, ridicolo, marrano!
Ah, sì? Ed io Cirano-Ercole-Saviniano
di Bergerac!*

oppure:

*Ma poi che cos'è un bacio? Un giuramento fatto
un poco più da presso, un più preciso patto,
una confessione che sigillar si vuole,
un apostrofo roseo messo tra le parole
t'amo...*

Così, nell'ineguagliata, ineguagliabile traduzione di Mario Giobbe è quel *Cirano de Bergerac* che Edmond Rostand fece rappresentare nel 1898 e che costituì uno dei più grandi trionfi della storia del teatro di ogni tempo. La commedia dilagò per tutto il mondo: e l'Italia dell'inizio del secolo la adorò. Capolavoro incontrastato e incontrastabile di un certo irresistibile *kitsch*, *Cirano de Bergerac* resiste alle intemperie del tempo, agli assalti della critica, alle tempeste del gusto e alle mutazioni genetiche degli spettatori. Forse perché si tratta di una storia bellissima...

Se si amano le storie a teatro, Cirano è in grado di offrirne una tra le

più ricche di suggestione e fascino. Forse, anche di emozioni: a patto di accontentarsi di quelle che vengono da sentimenti rappresentati con pulizia e proprietà e che tutto si propongono tranne che di inquietare. L'amore e l'amicizia, i sentimenti che attraversano i cinque atti di Rostand, vi sono rappresentati con colori ora tenui ora accesi: ma con una lucentezza da immagine d'Epinal, e vano sarebbe cercare profondità là dove si descrivono solamente superfici.

Con tutto ciò la favola è bella, popolata di personaggi, ricca di avventure e di pathos. Cirano commuove sempre. E certo è tratto geniale, sul piano del teatro, l'aver usato di un personaggio storico serio e accigliato come il vero Cirano (un dotto, signore mie, uno studioso, un pensatore e un commediografo coi fiocchi!) in una dimensione tragicomica (diremmo più tragica che comica) che però ha la capacità di rivestire ogni avvenimento di una chiara luce leggiadra.

La scena finale del *Cirano de Bergerac* è uno di quegli esempi di teatro alla grande che si amava tanto nel secolo dei *grands sentiments*, una delle *situazioni* teatrali più celebri (e giustamente celebri) del teatro moderno. Sarebbe la più bella scena dell'opera se non la precedesse quella del terzo atto, naturalmente: giocata ammirevolmente dal drammaturgo in una sorta di teatro nel teatro, con una sapienza di effetti e di affetti che denotano, ancora oggi, un senso dello spettacolo tra i più efficaci.

Non staremo a rievocarla qui, così famosa com'è; ci piace però sottolineare la brillantezza della parodia dei grandi giochi barocchi di parole, la serie sotterranea dei riferimenti alla più stravagante cultura poetica del secolo di Cirano, la felicità inventiva di un dialogo che continuamente si rispecchia in sé stesso e di sé stesso sorride.



*Al Teatro Carignano
dal 24 al 29 marzo 1992*

TI AMO MARIA

di Giuseppe Manfridi
con Carlo Delle Piane, Federica Granata
regia di Marco Sciaccaluga
scene di Alberto Andreis
musiche originali di Lino Patruno
Fox & Gould produzioni

Talento fra i più sicuri delle ultime leve drammaturgiche, scrittore ormai affermato e confermato da una lunga serie di successi, Giuseppe Manfridi ha scritto con *Ti amo Maria* (vincitrice anche di un Premio Riccione) una drammatica commedia d'amore. A due personaggi.

Vi fu un tempo in cui il dramma o la commedia a due soli attori era tipica di un teatro boulevardier e di trattenimento nel quale le occasioni erano principalmente interpretative e le commedie si costruivano in vista di questo o quell'attore, di questa o quella coppia. Due grandi successi in questa direzione, e che certo molti spettatori ricorderanno ancora, furono *Letto matrimoniale* e *Due sull'altalena*.

Ti amo Maria! di Manfridi è una serrata, concisa meditazione sull'amore e sulla solitudine che nasce dopo un abbandono, la vana ricerca di una riconquista fino alla più esasperata delle conclusioni. Nessun lenocinio sentimentale annebbia la lucentezza di un discorso teatrale che procede con calcolata gradualità di stile e di situazioni verso il raggiungimento di un climax insieme sorprendente e naturale.

Nella cangiante, varia produzione di Manfridi, *Ti amo Maria!* occupa una posizione assolutamente particolare: e non tanto in relazione alla consueta ispirazione dell'artista, quanto piuttosto nella sua collocazione all'interno di un panorama drammaturgico che vede sempre più disertata l'indagine sull'amore inteso come legame e scambio, e più volentieri orientata ad esplorare le situazioni abnormi o le passioni che condizionano o che folgorano. Anche l'amore di cui parla Manfridi nella sua commedia è distruttore: ma lo sconcerto e l'inquietudine nascono nello spettatore dalla rappresentazione di un sentimento che proprio nella normalità trova il suo dramma: l'impossibilità di rivivere quella normalità, la quotidianità del rapporto, degli atti e dei gesti, la perdita di un soccorso, meglio di una componente della vita, essenziale: la certezza dell'ovvio.

Commedia di sicura originalità, *Ti amo Maria!* è giunta al suo terzo anno di repliche e questo è segno di una vitalità eccezionale in un quadro come quello delle novità italiane, dove tutto dura *l'espace d'un matin*.



*Al Teatro Carignano
dal 28 aprile al 10 maggio 1992*

COME TU MI VUOI

di Luigi Pirandello
con Andrea Jonasson
regia di Giorgio Strehler
Piccolo di Milano

Andata in scena a Milano, al Teatro dei Filodrammatici, nel febbraio del 1930, protagonista Marta Abba, *Come tu mi vuoi* ha conosciuto subito una grande fortuna ed ha segnato una tappa d'obbligo per molte primedonne del teatro non solo europeo, specie per quelle che, con un termine ormai desueto, si chiamavano "fatali": prima fra tutte Greta Garbo che ne interpretò una versione filmata nel 1932 da George Fitzmaurice, avendo accanto, nel ruolo di Salter Erich Von Stroheim che Hollywood costrinse ad essere orrendamente tedesco.

Come tu mi vuoi è stato dunque un dramma al quale hanno prestato la loro attenzione attrici alla ricerca della grande parte. Ma, naturalmente, l'opera non è solo questo. Ci sono intanto, espressi più o meno chiaramente, i rapporti di Pirandello con la cultura tedesca che egli conobbe di prima mano, ci sono tracce marcatissime di espressionismo, tutti elementi che collegano *Come tu mi vuoi* non tanto a un costume teatrale quanto piuttosto a fondamentali episodi della cultura europea.

L'Ignota è un personaggio che oggi ci appare tanto più ricco quanto più ambiguo e che semplifica come pochi altri, attraverso la sua verbosità ossessiva, l'allucinata concettosità pirandelliana.

Come tu mi vuoi è il dramma dell'*Ignota*.

Nella tristezza tremenda di questa commedia c'è anche qualcosa di corrosivo, una vena di black comedy. È una moralità che va al di là della tristezza: come quando l'ignota proclama con orgoglio: «Essere? Essere è niente! Essere è farsi!».

«Non c'è la lotta di un eroe contro un nume o contro una folla; c'è – non massa, abbiamo detto, e neppur folla – c'è una quantità di uomini ognuno dei quali sentendosi solo si dispera, non già di non poter dominare sugli altri, ma di non potere essere veduto e conosciuto quale lui è. Allora lo prende il terrore che questo "quali lui è", non essendo conoscibile agli altri, non esista. Negatagli la inconfondibilità, lui si butta a capofitto nel confondimento, ha sete di mescolarsi più che mai, il terrore della solitudine diventa follia di comunione. Lui si spinge: ma di nuovo è respinto dal numero degli altri, ognuno dei quali ha battuto gli stessi ritmi. Quanto più è scarsa di vita tanto più la persona anela a vivere; non c'è mai la rassegnazione.

Comprendersi, ecco l'aspirazione immensa del groviglio».

(*Bontempelli*).



Al Teatro Alfieri
dal 5 al 17 novembre 1991

Aroldo Tieri, Giuliana Lojodice ne
LE BUGIE CON LE GAMBE LUNGHE
di Eduardo De Filippo
regia di Giancarlo Sepe
scene e costumi di Uberto Bertacca
musica a cura di Harmonia Team
La Comunità Teatrale Italiana

La tradizione popolare è sempre stata indicata come la grande nutrice del teatro di Eduardo, e in specie, ovviamente, quella napoletana. Sempre, parlando del suo teatro, ci si richiama a modelli spettacolari e a modelli antropologici particolari, circoscritti nello spazio e anche nel tempo e si afferma che riesce assai più facile capire l'opera di Eduardo col richiamarsi ad essi.

Oggi che il grande interprete non c'è più, che sostenere l'inscindibilità del personaggio e dell'attore è diventato impossibile, appare sempre più evidente che la ricchezza del mondo poetico e fantastico di Eduardo era davvero profonda e che i suoi eroi, piccoli o grandi che siano, non necessitano assolutamente dell'esclusività di uno sfondo e di una dimensione più o meno dialettale, più o meno espressamente napoletana.

Sono sempre di più le compagnie che si affidano ad Eduardo: il fatto, naturalmente, si spiega benissimo perché è venuto (purtroppo) a mancare un confronto che sarebbe potuto sembrare schiacciante; ma

anche è vero che - riletto in una dimensione non di straordinarietà - il teatro di Eduardo si dimostra essere quel che, in realtà, è sempre stato: capace di soddisfare le esigenze di qualunque pubblico e di qualsivoglia platea. Del suo successo all'estero non diremo: un esito alterno ha sempre accolto i suoi lavori e, per alcuni paesi di più ricca tradizione popolare (come la Russia) l'incontro è sempre stato fecondo, per altri (quelli anglosassoni) più controverso (il cattivo esito, ad esempio, di *Filumena Marturano* a New York). La forza di questo teatro sta essenzialmente, ci pare di capire ad ogni rilettura, in due elementi: la concisione e la forza delle storie e nella intensità dei personaggi che le popolano. Eduardo è un grande affabulatore. Nelle sue commedie si è sempre introdotti con l'immediatezza e la semplicità del *C'era una volta...* Da un inizio pacato, qualunque, in minore, si sviluppano naturalmente le sue storie esemplari. Ovviamente, la vera essenza del suo teatro va ricercata nella capacità di esprimere qualsiasi sentimento attraverso un linguaggio che aderisce perfettamente alle necessità della situazione e del momento.

Di qua, ad esempio, la eccezionale ricchezza delle parfi *minori* nel suo teatro, che finisce con l'assumere un carattere più o meno accentratamente corale: perché è tutto un mondo che brulica già all'interno di ogni personaggio quello che ci troviamo di fronte, ogni uomo e ogni donna di Eduardo essendo un microcosmo nel quale si riflettono gli elementi che costituiscono un universo.

Anche in questa *Bugie con le gambe lunghe*, ennesima apologia dell'arte di arrangiarsi, ennesima celebrazione della forza del male, ennesimo trionfo di un machiavvelismo spicciolo ma secolare, le virtù del drammaturgo si accampano con potenza e perentorietà.

Testo ancora poco frequentato, costituisce quindi un incontro certamente proficuo con l'arte e la poesia teatrale del grande Eduardo.



*Al Teatro Alfieri
dal 26 novembre all'8 dicembre 1991*

IL DIO BAMBINO

di Giorgio Gaber e Sandro Luporini
con Giorgio Gaber
regia di Giorgio Gaber
Go Igest srl

La ricerca di Gaber intorno a sé e al senso di una presenza nel mondo continua. Dopo *Il grigio*, che segnava un momento di riflessione di singolare intensità, questo *Dio bambino* propone non solo una nuova immagine dell'attore (il fatto, per quanto singolare nel nostro teatro, di un attore che cerca di *cambiare* non sarebbe ancora sbalorditivo) quanto piuttosto arricchisce di un nuovo capitolo una poetica del teatro tra le più originali dei nostri anni.

Il tema di questa accorata, intensa, ossessiva e ossessionante meditazione è insieme semplice e sfuggente; uno di quei motivi che, nella vita degli uomini, si intrecciano a una tale quantità di esperienze da diventare spesso di difficilissima, se non impossibile, individuazione.

Il fatto è che domandarsi *nel mezzo del cammin* di una vita, o forse anche un poco più in là, che cosa vuol dire essere un uomo - porsi, insomma, il problema della propria virilità, è tema non poco drammatico: tanto numerose sono le concomitanze, tanto frequenti gli intoppi e i rifiuti, tanto sono spiazzanti le interferenze che si verificano quando ci si prepara - o si è costretti - a bilanci di questa sorte.

Il dio bambino non si presenta come un testo facile, né come una proposta di trattenimento superficiale: il suo tema, lo abbiamo detto, è complesso e profondo, intimo e struggente. L'idea che lo domina è quella di un'incompletezza che bisogna colmare ad ogni costo, pena la perdita di una faticata e sempre più faticosa identità.

Gli elementi costitutivi di questa storia sono semplici, vorremmo dire elementari: l'amore, la paternità. Inconsueti in teatro, anche troppo. *Il dio bambino*, infatti, non si rifiuta nulla di ciò che costituisce la più ordinaria, quotidiana drammaticità, richiede da parte dello spettatore un'attenzione costante e confidente, una sorta di amorevolezza nei confronti del personaggio (a proposito: non ha nome...) nella quale gli si richiede di immettere molta parte di sé.

E, del resto, l'antica lezione gaberiana: l'aggressione nei confronti di uno spettatore al quale intende offrire la possibilità di testimoniare in qualche modo e in qualche misura, insieme con lui...

Questa volta gli chiede molto, ci sembra di capire dalla lettura di un testo che appare fortemente originale anche nella forma in cui è scritto.

Scavalcando o sottraendosi alle imposizioni dei generi e delle forme, Gaber (e Luporini con lui) ha elaborato un lungo monologo che fonde sapientemente le strutture del racconto con quelle del dramma. Si veda, esemplare sotto questo profilo, la prima parte: nella quale l'intrico delle vicende assume un andamento rapsodico nel quale sono avvertibili dei toni di ballata amorosa (in una delle più belle prose colloquiali che abbiamo letto in un testo teatrale in questi ultimi tempi) con i suoi refrain, i suoi ritorni di ritmo, le sue cadenze narrative... E si guardi, invece, alla seconda, pressoché tutta occupata dal bellissimo racconto di un parto (preceduto da un tentativo di suicidio) nella quale la voglia di una vita appagata e appagante si riversa, prepotente, da un dettato linguistico che accetta di sfidare vittoriosamente la più banale *poesia* del quotidiano.

«Personalmente sento che affrontare il mondo senza aver dentro il mistero del maschile e del femminile è come immergersi con impegno in un indaffaraticissimo nulla».

Quanti sono gli scrittori di teatro di oggi che hanno il coraggio di scrivere con questa semplicità?



*Al Teatro Alfieri
dal 10 al 22 dicembre 1991*

NOVECENTO NAPOLETANO *cantata d'ammore...*

ideato da Lello Scarano e Bruno Garofalo
con Marisa Laurito, Gigio Morra,
Valentina Stella, Lello Giulivo, Antonio Murro
regia di Bruno Garofalo
arrangiamenti e direzione d'orchestra di Tonino Esposito
scene di Bruno Garofalo
costumi di Silvia Polidori
Produzione Lello Scarano

Novecento napoletano si presenta come un tentativo, sorretto da un attento e lungo studio di ricerca e di preparazione teatrale, di riassumere le motivazioni più significative dello stupefacente fenomeno che è la Canzone napoletana: cantanti, attori, musicisti, danzatori sono stati chiamati a dare ognuno il contributo interpretativo per un affresco di grandi proporzioni e di commossa suggestione: che è incontro di cultura ma è squisitamente spettacolo: perché le mille sfumature, la ricchezza di motivi espressivi, la vastità della tematica – che tocca ogni aspetto della vita dell'uomo – compongono una serie infinita di atteggiamenti e di inflessioni, di linee melodiche e atmosfere di armonia, che una regia lieve e discreta, compiendo uno sforzo di sintesi, dispone in una trama che non lascia mai per un attimo la partecipazione dello spettatore, rendendolo protagonista della felicità e della “liberazione” che la Canzone napoletana sa donare alla gente attraverso un'immediata catarsi che è arricchimento dell'animo individuale e quasi una inseminazione di echi, riflessioni e incantamenti che resteranno per sempre nell'ascoltatore.

In ogni angolo del mondo si canta in napoletano; le cerimonie internazionali di sport, di cultura, di folklore si aprono con una Canzone napoletana; in Paesi lontani, se manca all'improvviso la partitura dell'Inno nazionale italiano, si ricorre al motivo di una Canzone napole-

tana; qualunque abitante della Terra, interrogato in una piazza di Mosca o in un fiordo o un'oasi del deserto o un fiume dell'Oriente, saprà accennare le prime battute di “O sole mio”. Il problema di “900” è stato, quindi, anzitutto l'individuazione della trama più significativa del fenomeno attraverso un repertorio immenso: e la ricerca delle linee interpretative più autentiche, componendole in un mosaico esemplare che legasse le proprie tessere senza estraneità di elementi teatrali ma solo utilizzando le connessioni, gli echi ed i riflessi delle canzoni stesse, i filamenti che ognuna porta con sé, e che costituiscono una straordinaria nebulosa, un “canto continuo” che circonda il mondo come un invisibile reticolo di emozioni.

Dopo mesi di lavoro, con la consulenza di studiosi e musicisti specializzati, è nato *Novecento Napoletano*: che ha un degno sottofondo culturale ma che è vero e proprio “teatro”. Un'attrice tutta “napoletana” come Marisa Laurito ne presenta le fasi, evocando volta per volta la Festa di Piedigrotta, i celebri Cantanti di ieri, le strade e il mare di Napoli, i gridi di passione e i quadretti ironici, le luci del Varietà, i posteggiatori ed i grandi tenori, le canzonettiste ed i comici, le eruzioni del Vesuvio e le tarantelle, il dramma degli emigranti e le scampagnate, le canzoni di guerra e le serenate, il cinema muto e i costumi popolari, i culti religiosi, i teatri e i balconi sotto la luna...

Dopo l'indimenticato *Carosello napoletano* di Ettore Giannini, questa *Cantata d'ammore* è forse il primo tentativo di articolare in un unitario discorso espressivo le infinite sfaccettature della Canzone napoletana, che resta il più straordinario fenomeno di canto popolare che un popolo abbia offerto, unico al mondo. Uno spettacolo, dunque, che si propone come responsabile operazione culturale – nelle forme proprie del teatro – al pubblico italiano e poi al pubblico internazionale, quale impegno non casuale di attori, cantanti, musicisti, danzatori di particolare professionalità e sensibilità, per realizzare quello che certamente non vuole essere e non è uno “spettacolo qualunque”: ma un momento conclusivo d'una storia sentimentale che l'arte irripetibile della Canzone napoletana riassume e ripete come storia intima di tutti gli uomini che al mondo abbiano ancora una scintilla di amore, e vogliano alitarvi sù per sentirla accrescere, al solo ricantare gli immortali accenti della Canzone napoletana, il più alto “Canto d'ammore” che si sia mai dispiegato nell'aria.

Lello Scarano



*Al Teatro Alfieri
dal 21 gennaio al 2 febbraio 1992*

Arturo Brachetti ne
I MASSIBILLI
di Marcel Aymé
con Mariangela D'Abbraccio, Pier Senarica
regia di Arturo Brachetti
scene di Stefano Pace
costumi di Patrizia Bongiovanni
musiche originali di Tiziano Popoli
Plexus T - organizzata da Lucio Ardenzi

La commedia, già rappresentata anni fa in Italia con l'interpretazione e la regia di Arnaldo Foà, è di quelle che sono giocate interamente sulla situazione più che canonica del "teatro nel teatro". Il gioco, a vero dire, non è spinto all'estremo, ed è piuttosto da individuare nella ridda sfrenata di travestimenti ai quali si sottopone l'attore che interpreta il ruolo di Bordeur.

Se di storia si deve parlare, essa è quella di una tipica, grande famiglia di industriali francesi, tenacemente provinciali e normalmente viziosi – le femmine, in particolare, hanno una singolare inclinazione per i peccati della carne. Vive accanto a loro un amico di infanzia, un ragazzo cresciuto con loro, povero e che è stato sistemato nella fabbrica con molti svariati incarichi e, naturalmente, con un bassissimo stipendio, perché tanto è povero e poi, si sa, succede nelle industrie in Francia come altrove, e come non soltanto nelle industrie, che i soldi giusti ci sono per pochi e quelli ingiusti per ancora meno.

La famiglia Donadieu è formata, come si è detto, di elementi variegati nel carattere e negli atteggiamenti: da qui una serie di avventure e di situazioni alcune delle quali, francamente, poco credibili: ma siamo nel regno della pochade, dove tutto passa, soprattutto l'improbabile.

L'attrattiva della commedia risiede tuttavia nell'attore che deve sostenere il ruolo (si fa per dire) di Bordeur. Abbiamo detto: si fa per dire, ed a ragion veduta, poiché l'attore si deve sottoporre ad un tour de force tra i più incredibili: trenta personaggi da rappresentare, alcuni dei quali a distanza di pochi secondi uno dall'altro.

È necessario, a questo punto, un attore capace di fregolismi inauditi. Chi, in Italia, e forse non solo in Italia, più adatto all'impresa di Arturo Brachetti, il trasformista oggi più celebre delle nostre scene e che coglie qui una delle sue maggiori affermazioni?



*Al Teatro Alfieri
dal 31 marzo al 12 aprile 1992*

Enrico Montesano ne
L'UOMO, LA BESTIA E LA VIRTÙ

di Luigi Pirandello

con Laura Marinoni, Pietro Biondi

regia di Gabriele Lavia

scene e costumi di Paolo Tommasi

musiche di Giorgio Carnini

Teatro Carcano Compagnia Lavia

Accolto malissimo al suo apparire, forse anche a causa di un Armando Falconi che davvero non ci riesce di immaginare nel ruolo del *trasparente* professor Paolino, *L'uomo, la bestia e la virtù* ebbe le recriminazioni di un pubblico ormai incapace di distinguere tra la farsaccia e il fescenino antico e soprattutto quelle di una critica che, per avvertita e colta che fosse, non cessava di essere bacchettona: Simoni in testa, tutti quanti videro nella commedia pirandelliana un affronto ai buoni costumi e un insulto alla decenza.

In effetti, e ci piace sottolinearlo, la commedia è indecente: in maniera clamorosa: una succulenta pernacchia al moralismo corrivo, e uno sfrontato peana in onore dell'imbroglio e dell'arte di arrangiarsi. Non che ci piaccia il professor Paolino, o che la signora Perella abbia sollecitazioni da eroina di storia gentile o galante; e certo non è il capitano Perella a cattivarsi le simpatie generali. Ma è sicuro che nella commedia pirandelliana si coglie uno spirito ilare e maligno che *Liola*, con tutti i suoi alibi mediterranei, è ben lontano dal possedere.

Siamo anche qui in una situazione nella quale imperversano fauni e Pan impazza: ma anziché in una campagna assolata (come in *Liola*) la storia viene collocata in due interni quieti e per bene (all'apparen-

za) nei quali le forme *devono* assolutamente essere rispettate e tutti gli onori salvaguardati. La trovata e la novità della commedia è proprio nella pressione di forze impossibili a contenersi chiuse in insufficienti a frenarle. Il perbenismo di tutti (compreso quello del violento Perella) è la cartina di tornasole con la quale Pirandello rivela prepotentemente e senza alcuna compassione i vizi (o, peggio, le miserabili *virtù*) dei suoi personaggi.

Anche qui abbiamo la rappresentazione calcolata e maliziosa di un ceto: quella piccola borghesia che sempre parve a Pirandello un serbatoio di nefandezze e di oltraggioso moralismo.

Richiamo al dovere, si chiama non per nulla, la novella da cui la commedia deriva (ed è anche, quel titolo, la cosa più bella del breve e non felicissimo racconto). Il dovere è l'ossessione di Paolino e della povera, indifesa, tremebonda signora Perella: ma per il primo è addirittura una sorta di feticcio al quale è doveroso sacrificare tutto. In realtà, alla base del calcolo di Paolino, c'è la convinzione della malvagità del capitano Perella, un uomo per il quale sarebbe addirittura criminoso provare rispetto e usargli dei riguardi.

È vero che Pirandello, con poco senso della sfumatura, rappresenta il capitano Perella con toni volgari e intollerabili; ma la sua commedia vuol avere anche il sapore, il gusto e la ficcanza di un apologo, e le necessita perciò una forza esemplificatrice categorica e assoluta.

Ne *L'uomo, la bestia e la virtù* non sono certo da cercare le sfumature e i mezzitoni, ma l'aggressività e la cattiveria di un irritante (e certo irritato) sberleffo.

Della commedia diremo ancora che, nonostante le prime cattive accoglienze, è diventata una delle più rappresentate, in tutto il mondo (è stata la prima commedia di Pirandello rappresentata in Estonia!), ha fatto il giro del mondo, imperterrita: e aggiungeremo che di tutti i paesi che la rappresentano, quelli che le decretano il maggior successo sono ancora oggi quelli nei quali un certo qual spirito di *pruderie* non si può dire del tutto scomparso....



**COMITATO AMMINISTRATIVO
TEATRO STABILE TORINO**

VICE SINDACO E ASSESSORE PER LA CULTURA DEL COMUNE DI TORINO
MARZIANO MARZANO

PRESIDENTE
GIORGIO MONDINO

VICE PRESIDENTE
PIETRO RAGIONIERI

DIRETTORE
LUCA RONCONI

DIRETTORE ESECUTIVO
DARIO BECCARIA

CONSIGLIERI
MASSIMO ARRI
PIER PAOLO BENEDETTO
SILVIO FRANCONI
ERNESTA GREGUOL VERLENGIA
MARIA LAURA MARCHIARO
ROBERTO MORANO
MICHELE MORETTI
NICO ORENGO
GIUSEPPE RIGHINI
NELLO STRERI

RAPPRESENTANZE SINDACALI
GIANCARLO BOARINO
CORRADO FERRO
BRUNO MANGHI

REVISORI DEI CONTI
Effettivi
ENNIO BAVA
UBALDO CERVI
MAURIZIO PUDDU

Supplenti
ARMANDO DAL ZOTTO

CONTROLLORE AMMINISTRATIVO
GIOVANNI BALDINI

SEGRETARIA COMITATO
AVE FONTANA



Al Teatro Carignano
dal 17 al 22 marzo 1991

IL LEGNO DEI VIOLINI
di Giorgio Barberio Corsetti

con Giorgio Barberio Corsetti, Alessandro Lanza, Federica Santoro

regia di Giorgio Barberio Corsetti
scene di Giorgio Barberio Corsetti e Mariano Lucci
costumi di Silvia Piva
musiche originali di Daniel Bacalov

Coproduzione: Compagnia di Giorgio Barberio Corsetti, T.E.E.
Teatro Europa Esperimenti, Hebbel Theater



CIRCUITO TEATRALE REGIONALE DEL TEATRO STABILE DI TORINO

L'attività del T.S.T. sul territorio regionale

Il concetto di "territorio" necessita di una chiarificazione.

Ancora corre la vecchia concezione del "decentramento" alla quale si rapporta l'attuale attività di organizzazione di distribuzione teatrale sul territorio regionale, limitatamente, occorre dirlo, ad alcuni centri.

Il decentramento (capostipite certo, dell'attuale attività sul territorio) risponde alla necessità di portare il teatro, nelle maniere e nella misura possibile, "ovunque" fosse possibile ospitare uno spettacolo: fu un periodo eroico e ricchissimo di meriti, ma certo non più rispondente al bisogno di teatro che hanno oggi molti centri.

Alcuni di questi centri dispongono ormai di strutture teatrali di prim'ordine e sono per lo più, teatri "storici" anche ammirevolmente ristrutturati nei quali è possibile far passare spettacoli di varia grandezza ed importanza. Non solo: ma essi sono tali per cui la comunità riconosce in essi un punto di riferimento culturale non certo occasionale (come poteva essere la recita organizzata un po' casualmente ai tempi del decentramento) per cui giustamente si afferma la necessità di una lunga azione nel tempo e di un costante impiego di essa struttura. Cosa per la quale sono indispensabili organizzazione e programmazione.

Agire sul territorio significa appunto questo: offrire ai comuni che lo vogliano e che ne sentano il bisogno il servizio necessario alla cultura del teatro.

Questo servizio può assumere forme ed aspetti diversi, per altro. Si va dalla gestione diretta della struttura da parte del Teatro Stabile (come, nella fattispecie, dei Teatri di Tortona e di Savigliano) coi quali sono state stipulate opportune convenzioni: e si provvede, in casi come questi, all'intera gestione, comprendente tanto i problemi amministrativi quanto quelli dell'organizzazione dei cartelloni, questi, per altro, sempre rigorosamente concordati con le Autorità preposte all'amministrazione dei Comuni.

Oppure si può, semplicemente, servire un Comune offrendogli l'organizzazione di una stagione teatrale in grado di coprire almeno la stagione invernale e primaverile.

E' chiaro che vi sono zone nelle quali l'attività è più ricca. Città che oltre alla stagione, richiedono "progetti speciali", magari, o quasi sempre, in relazione a qualche aspetto del cartellone - ma anche completamente autonomi rispetto ad essi.

L'attività del territorio è, pertanto, varia e complessa: ed ha uno scopo che intendiamo qui sottolineare: quello di preparare maestranze e tecnici sul luogo che sappiano, domani, procedere autonomamente a gestioni di teatro e provvedere a stagioni e iniziative di qualunque tipo.



CENTRO STUDI DEL TEATRO STABILE DI TORINO

Linee per l'attività della stagione 1991/92

Oltre alla consueta attività ordinaria di servizio al pubblico della biblioteca e degli annessi archivi di documentazione teatrale, il Centro Studi ha in cantiere le seguenti attività straordinarie:

Produzioni T.S.T. - Sono allo studio iniziative relative agli spettacoli di produzione del T.S.T. In particolare per la ripresa di "Strano interludio" si sta pensando ad una rassegna cinematografica (in occasione della messa in scena nella stagione 1989/90 si tenne un seminario di analisi dello spettacolo con l'ausilio della video registrazione e l'intervento di critici e studiosi). Per "Riunione di famiglia" di T.S. Eliot con la regia di Giorgio Marini si vuole intanto non perdere l'occasione per far conoscere meglio al nostro pubblico uno degli autori anglosassoni più alti del Novecento, presentando materiali e documentazione sulla sua contraddittoria vicenda biografica di grigio impiegato di banca e di poeta e drammaturgo notevole e originale.

Foyer/3. - Ritorna con qualche ritocco il cartellone di incontri con protagonisti di spettacoli in scena a Torino, scelti come al solito non solo dalle stagioni del T.S.T. ma anche da quelle di altri teatri cittadini.

Videoteatro - In collaborazione con il Centre Culturel Franco-Italien, il Goethe-Institut e i maggiori enti e festival internazionali una rassegna di video degli spettacoli più interessanti della scena straniera. Si tratterà di un servizio di documentazione sull'attività teatrale di primo piano, in linea con l'attività ordinaria di servizio al pubblico che è al centro degli interessi del Centro Studi.

Psicodramma - Si stanno completando proprio in questi giorni le riprese al carcere delle Vallette del programma "Da storia nasce storia" ideato e condotto da Ottavio Rosati, con la regia di Claudio Bondì, realizzato a Torino da Raitre con la nostra collaborazione e quella del Teatro Regio. L'andata in onda delle 8 puntate è prevista per i primi del 1992. Intanto si prevede di riprendere la collaborazione con Ottavio Rosati per realizzare a Novara, nel quadro delle attività del Territorio T.S.T., uno psicodramma su Pirandello con la partecipazione di critici e studiosi pirandelliani.

Economia dietro il sipario. - Un seminario interdisciplinare condotto dalla prof.ssa Milena Boni della Facoltà di Economia e Commercio e rivolto agli studenti delle facoltà umanistiche per indagare alcuni aspetti dell'impresa teatrale dal punto di vista economico. Il seminario dovrebbe alternare a un ciclo di lezioni teoriche, una serie parallela di incontri con ospiti operatori del settore. Nella sede del Centro Studi T.S.T.

Il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino



FESTA INTERNAZIONALE DI TEATRO RAGAZZI & GIOVANI

Teatro Stabile di Torino - Comune di Torino, Assessorato all'Istruzione -
Ente Teatrale Italiano - Ministero del Turismo e dello Spettacolo - RITEJ/
Théâtre des Jeunes Années - Provveditorato agli Studi di Torino.

A Torino, a partire dalla metà degli anni '70, si sono concentrate le principali iniziative rivolte ai ragazzi e ai giovani in campo teatrale, prendendo le mosse dall'attività di animazione e di sperimentazione promossa dal Comune e dal Teatro Stabile di Torino.

Nell'estate del 1978 nasce il Settore Scuola/Ragazzi del Teatro Stabile, che, in occasione dell'Anno Internazionale del Bambino, promuove la prima Festa. Per scelta dell'Amministrazione Comunale di Torino nell'anno successivo la Festa si trasforma in appuntamento periodico promosso dal Teatro Stabile di Torino, che ne è anche organizzatore, dal IV Dipartimento della Città di Torino, dal Ministero Turismo e Spettacolo, dall'ETI e dalla Regione Piemonte.

Nelle 12 Feste sono state ospitate 59 compagnie italiane e 65 straniere, per un totale di 170 spettacoli: sono stati organizzati 29 laboratori e seminari, 24 incontri e dibattiti, 14 mostre; sono state inoltre curate 8 pubblicazioni.

Durante la Festa oltre al confronto e all'incontro con le realtà straniere, si collocano anche momenti di analisi e riflessione non solo per gli addetti ai lavori, ma per tutte le istituzioni che si occupano di infanzia, scuola, teatro e cultura.

Proprio con il Théâtre des Jeunes Années (TJA) di Lione ed i suoi Rencontres Internationales Théâtre et Jeunes Spectateurs (RITEJ) si è sviluppato, più che con altri, un particolare rapporto di collaborazione, attraverso scambi ed incontri, grazie ad una ormai riconosciuta convergenza di intenti e di finalità.

Una tendenza precorritrice a possibili strategie comuni nella consapevolezza di appartenere alla medesima "Regione europea" ed in una "aspirazione comunitaria" del resto assai diffusa nel mondo europeo del Teatro Ragazzi e Giovani.

E' dunque in questo spirito e nella prospettiva di partecipare attivamente ai nuovi e più stretti rapporti di cooperazione tra le città di Lione e di Torino, che il Settore Ragazzi e Giovani del Teatro Stabile di Torino ed il Théâtre des Jeunes Années consolideranno la collaborazione già in atto, individuando ogni possibile meccanismo per renderla sempre più operativa e produttiva.

Un ulteriore "segno" di una rotta comune e parallela, pur nel doveroso rispetto delle singole individualità, autonomie e poetiche, è la decisione del Teatro Stabile e della Città di Torino di dare alla Festa Internazionale una cadenza biennale, a partire dal 1992. Come primo risultato, infatti, si otterrà di non sovrapporsi al pure biennale RITEJ, disponendo altresì di un ampio periodo di tempo per l'osservazione del panorama progettuale e produttivo del Teatro Ragazzi e Giovani, nazionale ed estero.

La specificità della Festa, come si è andata delineando negli ultimi anni, è stata quella di ospitare spettacoli d'attore scelti fra le produzioni giudicate qualitativamente superiori nel panorama del teatro professionale per ragazzi e giovani, cercando anche e soprattutto di individuare nuove formazioni di particolare interesse; inoltre la Festa si porrà come punto di incontro, di scambio e di dibattito, organizzando convegni, mostre, seminari su problematiche collegate alla manifestazione.



Comune di Torino
Assessorato
Per la Cultura

Abbiamo il piacere di invitare la S.V. alla conferenza stampa di presentazione della Stagione 1991/92 del Teatro Stabile di Torino.

Interverranno: il Vice Presidente del Teatro Stabile di Torino *Pietro Ragonieri*, l'Assessore alla Cultura e Istruzione della Regione Piemonte *Giuseppe Fulcheri* e l'Assessore alla Cultura della Provincia di Torino *Livio Besso Cordero*.

Saranno presenti: il Presidente della Giunta Regionale *Gian Paolo Brizio*, il Presidente del Consiglio Regionale *Carla Spagnuolo* e l'Assessore all'Istruzione del Comune di Torino *Giuseppe Bracco*.

Durante la conferenza stampa verrà presentato un frammento dell'edizione televisiva de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, con la regia di Luca Ronconi, realizzata da Raidue.

Giorgio Mondino
Presidente del Teatro Stabile di Torino

Luca Ronconi
Direttore del Teatro Stabile di Torino

Marziano Marzano
Vice Sindaco e Assessore per la Cultura del Comune di Torino

Teatro Carignano - Piazza Carignano 6 - Torino

Giovedì 18 Luglio 1991 - ore 11.30



Scheda Tecnica

"**Gli ultimi giorni dell'umanita**" è stato realizzato dal Centro di Produzione di Torino per la Seconda Rete TV e la Terza Rete Radio.

Il programma radiofonico, la cui regia è stata curata da Sergio Ariotti e Renato Zanetto, è andato in onda il 10 marzo '91 nell'arco di 6 ore.

Il programma TV andrà in onda lunedì 23 settembre per il ciclo "Palcoscenico" di Raidue e dura circa 2h e 40'.

Le riprese, iniziate al Lingotto l'11 dicembre, sono terminate il 23 dicembre dell'anno scorso. Il montaggio, iniziato nel mese di gennaio, è proseguito in vari periodi ed è terminato pochi giorni fa.

In totale, tra pre-montaggio, montaggio ed edizione, sono stati utilizzati oltre 80 turni di lavorazione.

Riprese

Le riprese, coordinate da Manuela Crivelli, sono state effettuate al Lingotto in diretta nel corso degli spettacoli con il pubblico.

E' stato necessario potenziare il già imponente impianto luci ed audio predisposto dal Teatro Stabile, ma questi nuovi impianti sono stati realizzati in modo da non turbare la normale fruizione del pubblico.

Sono state utilizzate 8 telecamere (due squadre del Centro di Torino), di cui una Steadicam ed una montata su una gru con braccio di nove metri.

La registrazione è stata effettuata con sei videoregistratori, di cui due digitali.

L'impianto audio, per cui era stata costituita una apposita regia, si è avvalso di oltre 60 radiomicrofoni. La registrazione è stata effettuata su nastri a 24 piste, per poter registrare su piste diverse i dialoghi simultanei che si svolgevano nelle varie parti della Sala Presse.

La parte audio è stata curata dal settore radiofonia del Centro di Torino.

Per il montaggio video, e la post-produzione è stata predisposta una apposita saletta per poter utilizzare il gran numero di segnali registrati.

Le lavorazioni sono avvenute totalmente presso il Centro di Produzione di Torino.

L'utilizzo delle risorse interne ha permesso di contenere i costi, che grazie anche ai contribuenti del Ministero del Turismo e di Raisat non superano di molto il costo delle altre produzioni dello stesso ciclo, malgrado l'importanza dell'impegno produttivo.

(Scheda a cura del Centro di Produzione TV di Torino)