



SERVIZIO STAMPA

Torino, 12 aprile 1994
Prot. 35/US/CG/93/94

**MARTEDI' 19 APRILE AL TEATRO CARIGNANO
DEBUTTERA' PORCILE DI PIER PAOLO PASOLINI
CON LA REGIA DI FEDERICO TIEZZI**

La Compagnia Teatrale I Magazzini di Firenze presentera' al Teatro Carignano, dal 19 al 23 aprile, **PORCILE** di Pier Paolo Pasolini con Sandro Lombardi, Olimpia Carlisi, Valter Malosti, Almerica Schiavo, Giampiero Ciccio', Bruno Bilotta, con la regia di Federico Tiezzi, le scene di Pier Paolo Bisleri, i costumi di Giovanna Buzzi e le luci di Juray Saleri. Lo spettacolo fa parte della Stagione in Abbonamento del Teatro Stabile di Torino.

Con l'allestimento di **PORCILE** di Pasolini Federico Tiezzi è alla seconda tappa di un percorso "tra le ombre dei padri", cui ha dato inizio mettendo in scena l'**EDIPUS** di Testori e che concluderà' affrontando l'**AMLETO** di Shakespeare.

Progetto non meno affascinante che rischioso, al quale il regista arriva nel pieno della sua maturità espressiva e del quale non possono sfuggire, accanto alle motivazioni estetiche, le implicazioni di carattere psicanalitico: tutti e tre i testi sono imperniati su un figlio in rivolta o in fuga (anzi, in fuga e in rivolta insieme) davanti all'incombere mortale dell'immagine paterna, e ogni volta la liberazione avviene solo con il consumarsi estremo dell'atto tragico.

Calendario : da martedì 19 a sabato 23 aprile

Orari : tutte le sere alle 20.45

Prezzi : platea e palchi L. 36.000; balconata L. 20.000

Prevendita : presso la biglietteria del Teatro Stabile di Torino, via Roma 49 (orario 12/18, lunedì riposo). Telefono 011/517.62.46 /54.45.62

OMBRE DEL PADRE (EDIPUS di Giovanni Testori, PORCILE di Pier Paolo Pasolini, AMLETO di William Shakespeare).

Progetto biennale per un teatro di poesia

NOTA INTRODUTTIVA di Federico Tiezzi.

C'è un' ombra dietro le nostre spalle: che continua ad avvertirci, ci parla di un futuro che abbiamo di fronte, ci mostra i pericoli e i trabocchetti le atrocità, personali e sociali, della storia.

Che quest'ombra sia quella di Sofocle, o di Pasolini o di Shakespeare, che essa sia quella di un figlio ritualmente agghiacciato dal suo incesto o di un figlio "né ubbidiente né disubbidiente", o di un figlio che non riesce ad accordare ragione e azione; che sia quella di Freud o di Marx; di un re assassinato o di un Dio spinoziano, tutte ci indicano una discesa nel profondo dell' essere, dell'uomo e, metaforicamente, dell'attore.

Questi tre testi sono legati dalla ricerca che la Ragione compie nell'ambito della Visione: ricerca la cui direzione non è la scoperta di un significato, ma di un senso (elemento più globale e misterioso).

I personaggi di questi tre testi ci parlano di un dissidio, un disequilibrio, una discrasia tra l'attività e la ragione.

Non è a caso che Edipus "rappresenti" sulla scena la commedia e il martirio della sua voce di figlio in disaccordo con l'ordine paterno: o che Julian, in PORCILE, non sapendo scegliere, si riduca all'immobilità; o che Amleto, infine, non riesca (come Julian) a scegliere tra un ordine passato e una resurrezione del presente.

Tutti e tre i personaggi utilizzano la ragione per dimostrare l'entità del proprio male: tre personaggi conflittuali attraverso i quali mostrare il rapporto che la Ragione mantiene con le Ombre, con i Padri, con le Visioni.

Nella continuazione del lavoro sul teatro di Poesia, che mi ha portato dalla messinscena della *Commedia dantesca* alla relizzazione di *Adelchi* di Manzoni e alle regie beckettiane, questo nuovo progetto compie un ulteriore passo verso la definizione di un teatro, la cui coscienza primaria sta nella lingua in cui è scritto, nei personaggi che si esprimono, nelle visioni poetiche che crea.

Legati da un nodo profondo che li accomuna, Testori, Pasolini e Shakespeare ci costringono a quelle riflessioni sul nostro passato che ci mette di fronte alla memoria, ed è tra Ragione e Storia che vedo proiettarsi l'essenza di questi personaggi e di questi testi: in cui il linguaggio e la scrittura ci spingono nella sfera dei fantasmi, delle ombre, la cui permanenza deve essere voltata al positivo e non essere intuita o sentita come presenza castrante per l'azione, ma motivo di resurrezione personale e sociale.



SERVIZIO STAMPA

Torino, 12 aprile 1994
Prot. n. 36/US/CG/93/94

**AL TEATRO CARIGNANO DA MARTEDI' 26 APRILE
ANDRA' IN SCENA IFIGENIA IN TAURIDE DI EURIPIDE
CON ANNAMARIA GUARNIERI, REGIA DI MASSIMO CASTRI**

Martedì 26 aprile, alle ore 20.45, al Teatro Carignano il Teatro Stabile dell' Umbria presenterà *IFIGENIA IN TAURIDE* di Euripide, nella traduzione di Umberto Albini, con Annamaria Guarnieri, Giulio Scarpati, Franco Mezzera, Antonio Latella, Tullio Sorrentino, Paolo Della Pasqua. La regia è di Massimo Castri, le scene e i costumi sono di Maurizio Balò, le luci di Sergio Rossi e le musiche di Arturo Anecchino. Lo spettacolo è inserito nella Stagione in Abbonamento del Teatro Stabile di Torino .

Massimo Castri in questa stagione ha progettato per il Teatro Stabile dell'Umbria la messa in scena di due tragedie di Euripide: *L'ELETTRA* che è stata presentata nel dicembre scorso al Teatro Caio Melisso di Spoleto e *IFIGENIA* che il 20 marzo ha debuttato al Teatro Morlacchi di Perugia.

Delle due tragedie Castri dice in una recente intervista: "L'ELETTRA ha un impianto formale tragico svuotato, una cattedrale che non ha più gli altari dentro né i turiboli, senza tetto. Con questi figli in rissa col passato tragico dei padri con cui non avrebbero niente a che fare e invece ci sono costretti. *IFIGENIA* è il punto terminale di questo percorso: oramai è fuori dalle forme e dalla cultura tragica, è una freccia puntata altrove. Verso il nostro Novecento, verso l'ultimo Shakespeare, verso il romanzo ellenistico. Comunque una cultura non più tragica, dove l'uomo è solo, non ha più dei, non ha più regole, è solo dentro a una condizione da reinventare completamente".

Calendario: da martedì 26 aprile a domenica 1 maggio.

Orari: dal martedì al sabato ore 20.45, domenica, ore 15.30.

Prezzi: platea e palchi L. 36.000; balconata L. 20.000.

Prevendita: presso la Biglietteria del Teatro Stabile di Torino, via Roma 49 (orario 12/18, lunedì riposo). Telefono 011/517.62.46 - 54.45.62.

MASSIMO CASTRI

Da ELETTRA ad IFIGENIA IN TAURIDE

Il percorso critico di Euripide attraverso la tragedia

Con ELETTRA Euripide svuota di senso la Tragedia, la fa "implodere": il guscio formale rimane intatto, ma dentro tutto è cambiato: gli eroi tragici, ricondotti a misura umana, agiscono ancora l'antico intreccio di colpa e di sangue, ma ne hanno perso il senso. Tutto in ELETTRA accade quasi per caso e motivi squisitamente "privati" sostituiscono le antiche motivazioni etiche e religiose.

Con ORESTE Euripide si spinge ancora oltre, fa "esplodere" l'intero impianto tematico e formale della Tragedia.

ORESTE è una tragedia in cui si mette radicalmente in discussione la tragedia attraverso un complesso gioco meta-teatrale e meta-tragico: alla fine rimangono soltanto grandi macerie formali e piccoli anti-eroi, che discendono dai "piccoli uomini" dell'ELETTRA e ci possono ricordare giovani terroristi disposti a tutto pur di salvarsi la pelle: la tragedia sfocia in una tragica farsa.

Con IFIGENIA IN TAURIDE il percorso di uscita (sia tematica sia formale) dal territorio culturale della Tragedia è già compiuto: siamo "altrove": un paesaggio sconosciuto dove tutto è da inventare sia per l'autore sia per il personaggio. I temi sono radicalmente mutati: ora al centro dell'azione drammatica non c'è più il "conflitto tragico" (la contraddizione irresolvibile ed enigmatica di Edipo o di Antigone) ma il più umano problema di "salvarsi la vita" per riprendere il cammino verso che cosa. Verso qualcosa che non si conosce, che non è più il passato, ma non è ancora un futuro riconoscibile: i piccoli e umanissimi anti-eroi di Euripide devono anche re-inventarsi la vita sulle macerie di una cultura e di una civiltà che stanno esplodendo.

Il percorso di critica e di trasformazione della "tragedia" iniziato con ELETTRA, qui in IFIGENIA è compiuto: siamo addirittura al rovesciamento: al centro dell'agire degli "eroi" ora sta la "furbizia" e l'arte difficile del sopravvivere (che non casualmente è l'arte dei servi della commedia).

IFIGENIA IN TAURIDE (insieme ad ELENA e IONE) si pone in questo confine estremo del percorso della scrittura innovativa di Euripide. Non è più "tragedia" ma non è nemmeno la "vecchia" o "nuova" commedia: anticipa il romanzo ellenistico, ma può ricordare gli ultimi grandi *romances* di Shakespeare o addirittura certe mitologie del nostro Novecento (Beckett?): spalanca territori di racconto e di scrittura del tutto inediti. E' infatti una scrittura che si confronta genialmente con una realtà in profondo e rapido mutamento: la *polis* armoniosa cui fa riferimento Eschilo si va decomponendo tra nuovi scontri di classe e guerre di espansione; gli dei sembrano giocare capricciosamente con i destini degli uomini, i quali cominciano a capire di essere soli sotto il cielo e privi di certezze. Di questa nuova umanità non-eroica Oreste è il campione: in conflitto con il proprio passato, impegnato a salvarsi la vita, in viaggio perenne verso un "altrove" e un futuro che devono ancora definirsi.

IFIGENIA IN TAURIDE potrebbe finire con questa sequenza cinematografica (possibilmente in Cinemascope e con gli stupendi colori degli anni Sessanta): una barchetta sul mare dentro un rosso tramonto: dentro la barca Oreste e Pilade che remano a tutta forza verso una salvezza imprecisata, ed Ifigenia che si tiene stretta la statua della divinità rubata, pegno di una salvezza promessa da un'altra divinità, che forse non manterrà la promessa.



SERVIZIO STAMPA

Torino, 27 aprile 1994
Prot.n. 37/US/CG/93/94

**AL TEATRO CARIGNANO, DAL 3 ALL'8 MAGGIO
IL TEATRO DI ROMA PRESENTERA'
AMINTA DI TORQUATO TASSO
CON LA REGIA DI LUCA RONCONI**

Martedì 3 maggio, alle ore 20.45, al Teatro Carignano, il Teatro di Roma presenterà l'*AMINTA* di Torquato Tasso, con la regia di Luca Ronconi, interpretato da: Delia Boccardo (Dafne), Sabrina Capucci (Venere), Silvia Iannazzo (Coro), Massimo Popolizio (Tirsi), Daniele Salvo (Amore), Jacopo Serafini (Ergasto), Edoardo Siravo (Satiro), Sandra Toffolatti (Silvia), Gabriella Zamparini (Nerina), Roberto Zibetti (Aminta) e con la partecipazione di Arnoldo Foà nel ruolo di Elpino; la scena è di Sergio d'Osimo, i costumi di Gabriele Mayer, le musiche a cura di Paolo Terni, le luci di Sergio Rossi e la regista assistente è Marise Flach.

Calendario: da martedì 3 a domenica 8 maggio 1994.

Orari: dal martedì al sabato, ore 20.45, domenica, ore 15.30.

Prezzi: platea e palchi L. 36.000, balconata L. 20.000.

Prevendita: presso la Biglietteria del Teatro Stabile di Torino, via Roma 49 (orario 12/18, lunedì riposo). Tel. 011/517.62.46/54.45.62.

A PROPOSITO DI POESIA. DIALOGO CON LUCA RONCONI.
(dal programma di sala dello spettacolo).

D - Nelle scelte che ha compiuto quest'anno, spicca l'attenzione che sembra aver dato al teatro in versi. Da un lato c'è la presenza del teatro pasoliniano, dall'altro un testo come *AMINTA* del Tasso. Vuol parlarci, intanto, di quest'ultima opera: come intende affrontarla, perché ne ha provato attrazione?

R - Pietro Carriglio mi aveva proposto di lavorare al *RE TORRISMONDO*. E', questa, tra le creazioni drammaturgiche tassiane, forse la più interessante: per temi e costruzione teatrale. Qui, tuttavia, la versificazione mi è sembrata meno risolta. Ciò mi ha portato a molte resistenze, fino a che ho chiesto di poter affrontare *AMINTA*. E' un'opera che, in qualche modo, mi appare più recitabile; in essa l'autore ci propone un verso importante, che meglio rappresenta le sue qualità. *AMINTA*, inoltre, mi rassicura perché appartiene alle mie personali memorie; la trovo un esempio mirabile di teatro in lingua italiana, nell'orizzonte di una nostra tradizione illustre. Non so dire se oggi vi sia una ripresa d'attenzione per la drammaturgia in versi, la quale, sicuramente, aveva subito una certa disattenzione da parte del pubblico. Con il tempo si è creata come una distanza verso il teatro di poesia: lo si è inteso come particolare, più difficile, fino a riconoscerlo soprattutto in quella "estraneità" alle regole comuni. Eppure non esiste parola, una volta proposta scenicamente, che non segua delle convenzioni, quelle che la rappresentazione pretende. La prima esperienza di teatro italiano in versi, per quanto mi riguarda, è relativa a *MIRRA* di Vittorio Alfieri. Non è stato l'aspetto formale della versificazione che ho sentito quale principale: piuttosto, oltre il verso medesimo, mi ha attratto la logica scenica, che ho seguito con

attenzione, e che ho tentato di rendere il più possibile esplicita. Il verso, insomma, non rappresenta né un ostacolo, né una felice "pretestualità" teatrale: è semplicemente un dato costitutivo di una certa espressività che va assecondata per quello che è. La rappresentazione, in qualsiasi caso, deve chiarire il mondo del testo, restituircelo nella verità. Non ho mai creduto a precise distinzioni tra un teatro in versi e uno in prosa; si tratta, a mio avviso, di classificazioni del tutto accademiche, che poco hanno a che vedere con la natura e qualità di un'opera. Basti pensare, per fare il primo esempio che mi viene in mente, che vi sono commedie goldoniane in prosa più ostiche di quelle in versi. Il verso, in poche parole, non aggiunge difficoltà; più spesso può portare a una sorta di semplificazione del messaggio.

D - Ma un teatro in versi non indica, normalmente, un teatro "più alto"?

R - L'ipotesi di un "teatro alto" si lega sia al verso che alla prosa. Ci sono autori contemporanei, penso a Koltès o Botho Strauss, che intendono l'*elevazione* come un processo squisitamente concettuale, legato all'anima e all'obiettivo drammaturgico. Koltès, ad esempio, fa ricorso al linguaggio "basso" come veicolo e come contrasto: lo strumentalizza, così, per raggiungere effetti raffinati anche sul piano dell'espressione letteraria. E' vero che in Italia, oggi, si sta assistendo ad una rinnovata attenzione per il teatro in versi. Penso anche ad autori giovani. Occorre distinguere, però. Nella drammaturgia c'è un verseggiare che è costituito dalla drammaturgia medesima. In questo caso, l'urgenza formale specifica fa parte del naturale corpo dell'ispirazione; e si fa quindi espressione logica, consequenziale. Ma c'è un verso che, spesso, viene usato come *corollario*, che sposta l'asse espressivo verso un facile manierismo o, semplicemente, verso l'estetismo. Non è certo la metrica usata, in poche parole, che offre delle garanzie, o che assolve a certe funzioni estetiche. Calderòn de la Barca, per esempio, ci insegna che la *ritmica* teatrale è il risultato della differenza dei "metri" usati nella scrittura: quindi è l'organizzazione dei versi che può offrire un rapporto particolare con certi temi, e poi anche coi tempi scenici. Calderòn ci dà la prova che la concezione di una drammaturgia in versi non può essere soltanto formale, anzi. Invece, nella nostra tradizione, la recitazione del verso è stata piuttosto legata al gesto declamatorio. Fuori dall'enfasi esteriore sembrava non avesse alcun senso. Così il suono, la musicalità, l'effetto hanno spesso costituito per alcuni il segno, o la finalità, nonché il contenuto medesimo del verso interpretato in palcoscenico. Un tale atteggiamento non è stato tipico solo dell'attore, o dei mattatori in genere; ha riguardato proprio un'idea, in generale, della drammaturgia versificata, della poesia recitata. Personalmente mi sono tenuto molto lontano dalla declamazione. Ho cercato nei versi, e mi rifaccio all'esempio di MIRRA, lo scavo psicologico, la natura profonda del personaggio, la sua necessità scenica. Quell'opera di Alfieri l'ho letta come un dramma familiare, coagulo di nodi patologici. Solo da questo, per me, poteva derivare l'attenzione a quel palcoscenico. La struttura metrica ha in Alfieri una forte funzione drammaturgica; il verso, individuato nel suo dato musicale, non offre altre indicazioni particolari, e non è eccezionale sul piano squisitamente letterario.

D - Potrebbe delineare, in due parole, il rapporto tra l'idea scenica, il verso e il testo teatrale in genere?

R - Il momento più interessante è costituito dalla relazione che si stabilisce con la voce. C'è una *recitatio* "piatta", tuttavia, cui ci ha abituato una certa tradizione. Lo accennavamo anche prima parlando del formalismo declamatorio. Alcuni invocano ancora oggi quella esteriorità che assolve tutto in se stessa: la dizione *bien faite*, la "bellezza" che vale nella sonorità, nell'effetto della dizione. Ma una lettura non è mai la registrazione fedele, mentale o emotiva, di quello che un autore ha scritto sulla pagina. La quale, dal canto suo, non è la "fotocopia" delle intenzioni del creatore: la lettura è sempre un'elaborazione. E tale elaborazione ha una sua ricchezza se restituisce sia la

volontà dell'autore, sia l'interpretazione che, di un verso o una pagina scritta, ha compiuto il pubblico. L'autore ha scritto pensando ai suoi contemporanei, non poteva prevedere l'evoluzione del suo "prodotto". Un'opera, così, muta in rapporto alla storia "interna" e a quella che noi vi costruiamo interpretando l'autore. Questi, d'altro canto, non è sempre fedele al messaggio che vuole trasmettere: per ragioni imponderabili quel messaggio può sfuggirgli. Un'opera, per quanto "mossa" da chi l'ha immaginata, una volta resa oggettiva segue il proprio destino. E quel destino deve essere accettato sia dall'autore che dal pubblico. La risposta teatrale sta sempre e comunque nell'*hic et nunc* della rappresentazione.

D - Passiamo direttamente ad AMINTA, per capire come vi si sia avvicinato.

R - Direi, molto banalmente, che non si può prescindere dai condizionamenti che Tasso, nella sua epoca, può aver avuto. Occorre capire, dunque, il senso di certe risposte che l'autore ha dovuto dare alla propria epoca. In generale, poi, sappiamo che un pò tutti i personaggi nascondono la presenza del poeta. Tirsi può essere quello che, più di altri, ne descrive esplicitamente certe intenzioni. Non arriverei a dire, come alcuni hanno scritto, che in Tirsi troviamo esattamente il Tasso. Mi sembra più interessante sottolineare la posizione conflittuale tra Aminta e Tirsi.

D - Alcuni sostengono che i personaggi, in AMINTA, sono piuttosto dei "raccontatori".

R - Mi pare, questa, una posizione un pò letteraria. Tutti, eccetto Silvia, "raccontano", è vero. E in qualche modo si tratta di personaggi a metà. Ma è anche vero che noi abbiamo un'idea del personaggio come figura a tutto tondo, *identica* dalla nascita alla morte. Abbiamo in testa quel tipo di personaggio, insomma, che ci viene da Ibsen o dalla Mirandolina goldoniana: figure sempre integre che mimano la persona umana. Esiste, però, anche una diversa concezione. E' quella, per esempio, che fa proprio della persona umana il personaggio teatrale: con quella possibilità di *esserci* o di *non esserci*, con la necessità di affermarsi e poi dissolversi. Non credo che "il personaggio Uomo" debba avere una storia continua, che sia la medesima nei gesti come nel modo di pensare. Ha una vita illusoria e una fittizia. La drammaticità non sta tanto nel suo mondo interiore, quanto nella continuità del racconto proprio di quel mondo interiore. Un personaggio non è tanto, o solamente, in quanto si caratterizza *nella* scena; è piuttosto in quell'insieme che deriva dalla successione delle vicende. C'è, ad esempio, più sincerità nel primo coro di AMINTA di quanta non ve ne sia nelle parole finali di Aminta medesimo. Nel testo di Torquato Tasso, credo si debba scavare nelle pieghe di verità che molto spesso non si caratterizzano nella situazione drammaturgica.

D - Quindi siamo di fronte ad un'opera teatrale che pretende distanza, o quanto meno impone una forte distinzione con la sensibilità di noi contemporanei.

R - Penso, come peraltro mi capita spesso, che l'ipotesi storica sia una funzione del giudizio necessaria, anche se non deve condizionare l'approccio ad un'opera teatrale. Della storia di un testo, delle condizioni in cui è nato, della cultura cui faceva riferimento, mi servo come "intermittenza". Mi spiego meglio: la ricostruzione filologica di un evento scenico ha una notevole importanza. Ma non credo che, in questo senso, riuscirei a fare un'operazione compiuta. Dalla conoscenza filologica, tuttavia, so di poter mutare una sorta di metodo critico: l'idea di un teatro di corte, il pubblico che quel teatro aveva, il particolare rapporto di complicità tra artista e fruitore nell'ambiente che il Tasso frequentava. Le persone che assistettero alla prima rappresentazione di AMINTA sapevano benissimo cosa stavano vedendo. Tutti capivano allusioni che oggi ci sfuggono, e possono essere recuperate soltanto con l'ausilio delle cronache del tempo. AMINTA, in qualche modo, prevedeva fin dal copione uno specifico rapporto tra pubblico e spettacolo, attori e spettatori. La lettura bucolica ammetteva il gusto del mascheramento, ninfe e pastori nascondevano persone

riconoscibili nella corte, in determinati gruppi sociali e culturali. Si tratta di un "mascheramento" tipico, certamente. Tuttavia non si deve prendere un costume come quello per qualcosa che non ci riguarda più. Anche oggi il pubblico ama riconoscere se stesso in un'opera. Certo, è un altro pubblico. Magari si porta dietro il problema della coppia, e nella *BISBETICA DOMATA* individua soprattutto le proprie liti coniugali. Per *AMINTA*, nella corte dell'epoca, sarà stato sicuramente il pettegolezzo uno degli elementi in cui la gente si ritrovava. Come riproporre la tensione che ci poteva essere in quel pubblico cortigiano? E' un dato che deve essere interpretato. Perché si tratta di un elemento che fa parte integrante della rappresentazione. C'è nell'opera del Tasso una bilocazione del personaggio, come c'è la necessità di renderlo godibile nei vari tipi di allusione. Si tratta di dare ragione, oggi, di una coordinata espressiva che partecipava di un altro modo di concepire e fare il teatro. L'operazione è di distanza, ma è anche di interpretazione profonda di quella medesima distanza.