



Per la Stagione del **TEATRO STABILE** di **TORINO**,
martedì 8 aprile 1997, debutta al teatro Carignano

MEDEA

di Euripide

interpretato da **FRANCO BRANCIAROLI**, con la regia di **LUCA RONCONI**

Il Teatro de Gli Incamminati, martedì 8 aprile, alle ore 20.45, al teatro Carignano, presenterà **Franco Branciaroli** in **Medea** di **Euripide**, nella traduzione di **Umberto Albini**, con la regia di **Luca Ronconi**, le scene di **Francesco Calcagnini**, i costumi di **Jacques Reynaud** e le luci di **Sergio Rossi**.

Gli interpreti della tragedia sono (in ordine di locandina): **Evelina Meghnagi** (nutrice), **Angelo Pireddu** (Pedagogo), **Franco Branciaroli** (Medea), **Paola Bigatto**, **Elisabetta Piccolomini** (Corifee), **Benedetta Cesqui**, **Barbara Gai Barbieri**, **Melania Giglio**, **Silvia Iannazzo**, **Valentina Martino Ghiglia**, **Silvana Morandi**, **Irene Noce** (Donne di Corinto), **Leonardo De Carmine** (Creonte), **Alfonso Veneroso** (Giasone), **Massimiliano Alocco** (Egeo), **Marco Toloni** (Nunzio), **Antonio Ruggiero**, **Jacopo Scappin** (Figli).

Lo spettacolo, che fa parte della Stagione in Abbonamento del Teatro Stabile di Torino, resterà in scena al Teatro Carignano fino a domenica 13 aprile.

Ha scritto di questa tragedia uno dei nostri più autorevoli grecisti, Raffaele Cantarella: "La tragedia è tutta dominata da Medea, una delle più grandi figure dell'arte di Euripide e della poesia di tutti i tempi.

Creatura di passioni e di istinti che si direbbero disumani se ella non fosse così potentemente e intimamente donna, quasi una forza di natura allo stato essenziale, che la ragione serve soltanto a rendere consapevolmente feroce, senza poter imporre alcun freno all'animo indomito.

Già prima, innamorata di Giasone, non ha esitato a uccidere, per lui, il proprio fratello. Gli stessi figli le sono cari non perché li abbia partoriti, ma perché sono frutto e pegno dall'amore di lui.

Ora, questa natura selvaggia è minacciata in qualche cosa che è più che l'amore, la sua vita stessa. Ciò che la sconvolge non è gelosia, pur furiosa, ma è l'istinto di conservazione: onde ella non si uccide né uccide Giasone, ma elimina tutto ciò che è di ostacolo fra di loro. E arriva all'ultimo delitto e più atroce quando i figli, da lei fatti inconsapevoli strumenti di vendetta, sono oramai condannati: ma li uccide appunto per colpire Giasone, nel modo più raffinato e più feroce..."

Nello spettacolo che vi proponiamo Medea sarà impersonata dall'attore Franco Branciaroli.

Calendario: da martedì 8 a domenica 13 aprile 1997.

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

Prezzo: Posto unico L. 38.000. Riduzione per gruppi organizzati L.26.000.

Biglietteria T.S.T.: via Roma 49 (orario 12/18 lunedì riposo), telefono 517.62.46.

Per gli incontri di **FOYER**

nella **Sala conferenze della Galleria Civica d'Arte Moderna**

giovedì 10 aprile 1997, alle ore 18,

si parlerà dello spettacolo **MEDEA** di Euripide

interverranno **Franco Branciaroli** e gli attori del Teatro de Gli Incamminati.

Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti in sala.

Per informazioni: Centro Studi del T.S.T. - telefono 011/51.69.405.

Conversazione con Luca Ronconi a cura di Claudio Longhi

Credo che oggi sia divenuto impossibile portare in scena una tragedia greca evitando di porsi delle domande circa l'attualità e la rappresentabilità dei capolavori del teatro classico. Come ha affrontato simili problemi accingendosi al suo lavoro su Medea?

Comincerei con l'osservare che attualità e rappresentabilità non sono due concetti che debbano andare necessariamente congiunti: un testo può essere attuale e irrepresentabile o, viceversa, rappresentabile ma senza alcun aggancio alla nostra attualità. La rappresentabilità di un dramma è legata alle convenzioni teatrali del tempo in cui esso è stato concepito. Nel momento in cui i canoni di rappresentazione di una data epoca vengono meno, la praticabilità scenica di un testo è messa necessariamente in discussione. Una volta che si sia prodotto un simile scollamento tra dramma e civiltà teatrale, risulta a mio giudizio impensabile orientare la messa in scena secondo i criteri dettati dalla pura volontà di ricostruire filologicamente usi teatrali ormai scomparsi. L'attualità di un testo è invece legata alla sua capacità di parlare ad un pubblico diverso da quello dell'epoca in cui esso è nato. L'interesse che da secoli accordiamo alla tragedia classica è forse il più macroscopico esempio della possibilità di cui può godere un'opera teatrale di "vivere" al di fuori del proprio tempo, possibilità che paradossalmente è tanto più forte quanto meno si tentano operazioni di attualizzazione. Quando mi sono trovato a lavorare sulla tragedia greca, ho sempre cercato di individuare non solo degli equivalenti tra i testi classici e il nostro presente, ma anche di ricostruire la relazione tra i testi classici e la storia che abbiamo alle spalle, ripercorrendo la strada che quelle parole hanno seguito per arrivare fino a noi. E' infatti in questo viaggio delle opere attraverso il tempo che possiamo trovare dei motivi di aggancio con l'attualità: noi stessi non nasciamo nell'oggi, ma abbiamo delle radici che affondano nel passato. Pure il personaggio di Medea va sottratto ad ogni tentativo di attualizzazione: immaginare l'eroina di Euripide come una donna dei nostri giorni mi sembra veramente impossibile.

Questa considerazione ha influito sulla scelta dell'ambientazione della sua Medea?

Sì, per l'impaginazione visiva dello spettacolo non ho cercato di adattare la tragedia alle nostre convenzioni rappresentative, ma ho lasciato che il mondo di Euripide e il nostro entrassero in conflitto nella loro incommensurabile distanza. Non credo sia opportuno parlare per questa *Medea* di una vera e propria ambientazione. Costumi, scenografia, attrezzeria...in una parola l'"ingombro" che noi vediamo in scena è ciò di cui noi non ci possiamo più liberare: è il "nostro" modo di vivere storicamente determinato e condizionato, è quella sorta di lente che filtra il nostro rapporto con la realtà. Oggetti e costumi sono il peso storicamente sedimentatosi sul nostro presente che blocca in modo disperante ogni slancio verso una sapienza o una coscienza ormai condannate ad apparirci solo in filigrana.

Una consolidata tradizione interpretativa fa di Medea uno dei miti centrali e fondanti della cultura declinata al femminile; perché allora affidare questo ruolo ad un uomo?

Le letture in chiave psicologica di Medea portano a considerare questo personaggio il prototipo dell'eroina combattuta tra il rancore per il proprio uomo e l'amore per i propri figli; d'altra parte le analisi sociologiche tendono a trasformare la principessa della Colchide in una sorta di precorritrice del movimento femminista. Se si cerca di restituire alla tragedia il suo autentico significato "politico", ci si accorge però che, per il pubblico ateniese dell'epoca di Euripide davanti al quale *Medea* fu rappresentata per la prima volta, lo snodo principale dell'azione doveva essere il dialogo tra Medea ed Egeo: in virtù dell'accordo stabilito tra i due personaggi, proprio Atene si prepara infatti a diventare teatro per la devastante passione di Medea, una volta che quest'ultima abbia portato a termine a Corinto il proprio disegno di vendetta. Al di fuori di ogni cedimento a suggestioni introspettive, totalmente estranee alla logica costruttiva della *dramatis personae* della tragedia classica, Medea tende dunque a presentarsi non tanto come una donna lacerata dall'amore o come una femminista *ante litteram*, quanto piuttosto come una "minaccia", e per di più come una "minaccia" che incombe imminente sul pubblico. Sin dalla prima lettura dell'opera risulta evidente che l'inganno è la principale arma della principessa barbara: ella non raggira soltanto Creonte, Giasone ed Egeo, ma cela i propri intenti anche al coro svelando solo all'ultimo il proprio segreto proposito di uccidere i figli avuti da Giasone. L'asse strutturale portante dell'architettura tragica - e cioè il rapporto tra coro ed "eroe" - è dunque inquinato sin dall'inizio da una perversa arte dissimulativa: Medea riesce a guadagnarsi la complicità delle "amiche" coreute occultando i propri reali progetti dietro le sue magniloquenti difese del sesso femminile. La scelta di un interprete maschile come Franco Branciaroli per il ruolo di Medea consente di tentare un'approssimazione all'oggettività della tragedia. Spostando il baricentro del dramma dal rapporto Medea-Giasone a quello Medea-coro e sottraendo parallelamente il testo alle interpretazioni "psicologiche" e socialmente "rivoluzionarie", Medea svela infatti la propria autentica identità di maschera impenetrabile, figura di un'irriducibile alterità pronta a pietrificare, come una nuova Medusa, chi cerchi di decifrare il suo segreto. Recuperando la prospettiva di Euripide, che sin dal titolo opta per il punto di vista della protagonista a scapito di quello del coro, l'ossimoro di una Medea-uomo traduce scenicamente l'ambiguo statuto del "personaggio": il pubblico vede l'enigma nefasto che al coro è nascosto. Sul piano della "ricostruzione" filologica occorre poi rilevare che, considerati in prospettiva storica, i valori sui quali Medea costruisce il proprio agire sono eminentemente maschili: nella cultura greca del V secolo avanti Cristo la "fama" che preoccupa l'eroina appartiene infatti all'universo etico dell'uomo. Nel contesto della civiltà spettacolare in cui nasce la tragedia, la credibilità di Medea era dunque intrinsecamente connessa al fatto che il personaggio fosse interpretato da un attore-uomo.

Quale rapporto si delinea tra uomo e donna in Medea specie in relazione al problema dei figli?

Non credo si possa parlare di Medea come di una tragedia tutta al femminile; ritengo per esempio che, nell'affrontare il testo di Euripide, sia necessario rapportarsi ad una concezione antropologica - comune nell'antica Grecia e attestata anche dall'*Oresteia* - secondo la quale il figlio è molto più legato al dominio paterno che non a quello materno. Se assumiamo la figura del figlio-vittima come centro, come punto di riferimento della *Medea* nell'ambito di una simile concezione culturale e drammaturgica, Medea non in quanto personaggio ma in quanto individuo partecipa della cultura della comunità in cui nacque la tragedia di Euripide, appare sotto una nuova luce; il conflitto dell'eroina cessa infatti di essere quello di una madre che si strazia perché deve uccidere i propri figli e la spietata vendetta della principessa perde in qualche modo i connotati di una ripicca femminile. In questa nuova prospettiva fra le tragedie che ci sono pervenute *Medea* sembra avere qualche somiglianza con l'*Aiace* di Sofocle: entrambi i drammi si reggono sul desiderio dei loro protagonisti di portare a compimento un'azione estrema ed eroica che segni un'uscita dalla sfera dell'umano. Medea è animata da una volontà di riaffermare le proprie origini divine in un mondo regolato da leggi, consuetudini e convenzioni "umane"; e i suoi figli sono dunque vittime sacrificali di questa volontà e di questo dovere che il personaggio si auto-impone e non meri strumenti di una rivincita passionale motivata da gelosia. In *Medea* la gelosia è la miccia che consente di appiccare il fuoco e non l'esplosivo della deflagrazione tragica. Anche in questa prospettiva l'assunzione del ruolo di Medea da parte di un uomo risulta perfettamente coerente alla struttura del testo.

Nell'immaginario culturale tradizionale la vicenda di Medea, oltre che presentarsi quale paradigma degli effetti distruttivi della passione amorosa, tende a diventare emblema del difficile rapporto con un sistema di valori "altro". La relazione tra "barbarie" e "greccità" che peso ha avuto nella sua messa in scena?

Il problema dello scontro tra culture differenti è molto forte in *Medea*; per risolverlo scenicamente ritengo però indispensabile chiarire quali caratteri rendono il mondo dal quale Medea proviene un mondo "altro" rispetto a quello della città di Corinto in cui si consuma l'azione. La principessa della Colchide arriva da una cultura nella quale per esempio esiste ancora un drago che custodisce il vello d'oro; Medea decide di bruciare le reliquie di quella cultura insieme alla sposa che le indosserà. L'alterità di Medea non è dunque puramente geografica, ma essenzialmente "storica": il personaggio nasce in un mondo ancora popolato da certi dei e si trova esiliato in una cultura nella quale vigono interessi e concezioni che hanno decretato il tramonto dei valori tradizionali. Il terribile stretto dell'Ellesponto che Medea ha superato a seguito degli Argonauti non è solo un luogo geografico, ma è una metafora di una frattura storica, di una svolta epocale. La percezione di un passaggio ad una cultura "geograficamente" diversa è molto più forte all'interno del dramma nei due personaggi che si fronteggiano della Nutrice e del Pedagogo: nella tragedia si parla in effetti molto dell'approdo ad un paese diverso dalla propria patria, ma questo problema è portato più dalle figure al seguito di Medea - Nutrice e Pedagogo appunto - che non dalla principessa. Medea avverte come una colpa l'aver abbandonato il paese dei padri e si sente l'artefice dello sterminio di alcuni valori antichi. Nel momento in cui dichiara al Sole che ucciderà i propri figli, l'eroina parla anche di una propria colpa: la sua presunta vendetta amorosa si converte così in sacrificio rituale. Con la perdita dei figli Giasone paga il prezzo non tanto per il tradimento amoroso da lui consumato ai danni di Medea, quanto per l'infrazione del giuramento che lo aveva legato alla principessa barbara; per Medea invece l'assassinio delle proprie creature è il sacrificio espiatorio per aver ucciso i valori antichi accettando di sposare un greco. Comunque lo si voglia vedere, il significato rituale del crimine di Medea riporta appieno la tragedia al suo ambito tragico.

Muovendo dalla strategia dissimulativa posta in essere da Medea nei confronti del coro, come ha costruito il rapporto tra le coreute e la protagonista della tragedia?

La relazione coro-personaggio pone il problema della definizione di diversi registri stilistici nell'impostazione della messa in scena. Spesso nelle tragedie di Euripide il coro viene visto come un elemento sostanzialmente esortativo, ma credo si tratti di un'interpretazione arbitraria. Quando si dice che Euripide segna l'uscita dall'universo "tragico" di Eschilo e di Sofocle è probabilmente più per qualcosa che a noi sfugge che per qualcosa che a noi rimane. Senz'altro se confrontati a quelli dell'*Oresteia* i cori delle tragedie di Euripide sembrano rispondere con minore coerenza a necessità di un ordine strutturale. Il valore ornamentale del coro euripideo è però il frutto di un'analisi comparativa: di fatto - anche se forse in rapporto alle opere di Eschilo e Sofocle è diverso il peso della musica e delle parti cantate - il coro è presente e centrale pure nelle tragedie di Euripide. In *Medea* non soltanto il coro svolge una funzione essenziale, ma il rapporto tra coro e personaggio appare orchestrato in modo estremamente raffinato. Medea può essere vista come figura essenzialmente monologante che si rivolge al coro per pura convenzione o può essere vista come personaggio che si rapporta dialetticamente al coro nell'ambito di un'economia di relazioni drammaturgiche più ricca e complessa. La prima soluzione ci porterebbe a dover sostenere la sostanziale sincerità di Medea nei confronti delle coreute perché la mistificazione non avrebbe senso nel monologo; la seconda soluzione ci permette invece di cogliere l'ombra della dissimulazione nel rapporto tra Medea e il coro. La dinamica occultamento-rivelazione che lega la protagonista alle proprie interlocutrici induce a propria volta una serie di modifiche nell'atteggiamento del coro verso la principessa. La tragedia di Euripide propone essenzialmente due immagini femminili: da una parte abbiamo Medea, votata ad una passione e tendente ad un'azione eroica culminante nell'apoteosi finale, dall'altra parte abbiamo

le coreute, pronte ad assecondare Medea nella messa in discussione delle leggi sociali, ma incapaci di seguirla sulla via dell'autentica trasgressione. Ecco perché nella nostra messa in scena, quando Medea arriva a realizzare la propria azione eroica, abbiamo deciso di far recitare le battute come se le coreute fossero cadute nel sonno: questo torpore è il segno di un riflusso, di una riassunzione da parte delle coreute del proprio ruolo e della propria identità primitiva. Nella prospettiva del coro Medea apre uno spiraglio che viene immediatamente richiuso non appena se ne avverte il pericolo.

Ritiene che l'approccio di Medea al coro sia di tipo sofisticato?

Sì, indubbiamente i modi in cui Medea organizza le proprie perorazioni sono sofisticati e anche questo mi ha portato verso la scelta di un attore-uomo per interpretare il ruolo della protagonista: nella cultura greca dell'epoca di Euripide il tipo di dialettica argomentativa utilizzato da Medea apparteneva infatti al mondo maschile e non a quello femminile. Indubbiamente la dialettica di Medea è usata a fini mistificatori; la costruzione della tragedia è da questo punto di vista quanto mai calibrata. Nel suo primo incontro con il coro Medea, attraverso un'identificazione simulata, riesce ad ottenere l'approvazione delle coreute per i propri disegni di vendetta contro il consorte traditore: dopo il primo monologo della protagonista la vendetta nei confronti dei soprusi maschili potrebbe infatti essere l'obiettivo perseguito da qualsiasi donna del coro. Il risultato così conseguito è però insufficiente per la passione da cui la principessa barbara è animata, passione che incita ad un'azione ben più estrema. Nel corso del successivo dialogo con Creonte, Medea riesce a coprire il sovrano di ridicolo agli occhi dei cittadini di Corinto; il coro arriva così a pronunciare una sentenza inappellabile nei confronti di Giasone.

Nello spettacolo il canto si inserisce a tratti nel parlato preponderante; da cosa dipende questa scelta e quali criteri si sono seguiti nel selezionare le tipologie musicali di tali interventi sonori?

I brani cantati sono essenzialmente di due tipi: le battute della nutrice sono a tratti contrappuntate da canti etnologici, alcune coreute cantano invece brani frammenti del loro testo utilizzando come base musicale la struttura ritmica e melodica di canzoni e canzonette più vicine a noi. Più che cantati questi segmenti del coro risultano volutamente "canticchiati", non per imperizia delle interpreti, ma perché gli inserti canori, lungi dal porsi come un tentativo di ricostruzione degli usi rappresentativi del teatro dell'antica Grecia, alludono all'impigliarsi della tragedia classica nelle maglie delle nostre convenzioni rappresentative.



Per la Stagione del **TEATRO STABILE di TORINO**,
martedì 8 aprile 1997, debutta al teatro Alfieri
IO (MOI)
di Eugène Labiche e Edouard Martin
con Eros Pagni, per la regia di Benno Besson

Il Teatro di Genova, martedì 8 aprile, alle ore 20.45, al teatro Alfieri, presenterà **IO (MOI)** di **Eugène Labiche e Edouard Martin**, nella traduzione di **Carlo Repetti e Marco Sciaccaluga**, con la regia di **Benno Besson**, le scene e i costumi di **Jean-Marc Stehlé**, le musiche di **Andrea Nicolini** e le luci di **Piero Niego**.

In questa edizione l'attrice **Laura Morante**, che sosteneva il ruolo di **Thérèse**, viene sostituita da **Laura Nardi**.

Gli interpreti della commedia sono (in ordine di locandina): **Eros Pagni** (Dutrécý), **Camillo Milli** (De La Porcheraie), **Marco Sciaccaluga** (Fourcinier), **Andrea Jublin** (Armand Bernier), **Franco Ravera** (Aubin), **Giovanni Calò** (Goerges Fromental), **Ugo Maria Morosi** (Fromental), **Jurij Ferrini** (Cyprien), **Marco Avogadro** (Germain), **Laura Nardi** (Thérèse), **Orietta Notari** (Madame de Verrières), **Lucia Chiarla** (Un giovane barista).

Lo spettacolo, che fa parte della Stagione in Abbonamento del Teatro Stabile di Torino, resterà in scena al Teatro Alfieri fino a domenica 13 aprile.

Di **IO (MOI)** di Eugène Labiche, considerato assieme a Feytaud il maggior rappresentante del teatro comico francese dell'800, Gustave Flaubert disse, dopo aver visto la commedia alla Comédie Française nel 1886: "Ma questo è Molière!". E in effetti **IO** (che Labiche scrisse insieme a Edouard Martin) ha in sé molte caratteristiche del grande teatro comico a cui Molière regalò pagine splendide: ha una trama che si sviluppa in maniera semplice, ma che è costellata di continue occasioni per ridere; ha un linguaggio immediato, non poetico come quello di Molière ma fresco, vivo, mai artificiale; e soprattutto, qualità della grande letteratura comica, non mette alla berlina i suoi personaggi facendoli inciampare o costringendoli ad aprire e chiudere delle porte, ma mettendoli sotto la sua lente di ingrandimento e rappresentando i loro difetti e le loro debolezze con tenerezza e simpatia, senza rinunciare a coprirli di ridicolo.

Protagonista della commedia di Labiche è la borghesia di metà Ottocento, immortalata in quello che è, per l'autore, il suo difetto più grande: l'egoismo. Tutti gli "eroi" di Labiche sono degli egoisti forsennati, incalliti, da Perrichon a Célimare, da Montandouin a Martin, ma il più divertente, il più rappresentativo di tutti è proprio il protagonista di **MOI**, il signor Dutrécý.

Questa irresistibile commedia però va oltre la presentazione di un "carattere": non solo costruisce l'impagabile, divertente ritratto di un egoista con la maschera di Dutrécý, ma lo circonda dei caratteri e degli intrighi concentrici degli altri egoisti, che sono altri esilaranti personaggi (De La Porcheraie e la nipote Thérèse fra tutti) e gli oppone la figura di due "altruisti" assoluti (Armand e Georges), tanto proverbiali da risultare improponibili.

Regista dello spettacolo è Benno Besson, al suo quarto impegno con il Teatro di Genova (dopo i felicissimi **Mille franchi di ricompensa**, **Tuttosà** e **Chebestia** e **Hamlet**), un artista che riesce a coniugare in modo molto naturale realtà e grottesco, concretezza e stilizzazione, verità e divertente paradosso.

Calendario: da martedì 8 a domenica 13 aprile 1997.

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

Prezzo: Posto unico L. 38.000. Riduzione per gruppi organizzati L.26.000.

Biglietteria T.S.T.: via Roma 49 (orario 12/18 lunedì riposo), telefono 517.62.46.

Spechione 30/4/97

comunicat?

RECCARDO II

IL PRINCE TRAVESTITO

UFFICIO STAMPA

CATEGORIA

MANSIONI

IMPORTANZA

① {
 US
 US
 US
 US
 CONSIGLIERE
 US
 US
 US

NOTIZIARIO
 NOTIZIARIO
 NOTIZIARIO
 NOTIZIARIO
 CONSIGLIERE
 NOTIZIARIO
 NOTIZIARIO
 NOTIZIARIO

DEFENDINI
 RADIO
 TV
 POLITICI
 TST
 A MANO
 FUORI TORINO
 REGIONALI

② {
 US
 US
 US
 US
 US
 US
 US
 US
 US

CS
 VARIE
 NOTIZIARIO
 RAI
 CRITICI
 QUOTIDIANI
 COMUNICATI
 COMUNICATI
 CS

ITALIA
 TORINO
 DIRETTORI
 RAI
 ITALIA
 ITALIA
 MENSILI
 SETTIMANALI
 CULTURA

UFFICIO
 US
 US
 US
 US
 US
 US
 US

STAMPA
 TEATRI STABILI
 TEATRI STABILI
 TEATRI STABILI
 UTIM
 ENTI
 ATTORI
 ATTORI

INVITI
 PRESIDENTI
 DIRETTORI
 PRIVATI
 CIRCUITI
 VARI
 TORINO
 PROVINCIA

US

INDIRIZZI

UNIVERSITA

US

SETTORE

RAGAZZI

DIREZIONE

INVITI

MILANO

US

AGENZIE

ESTERE