

**SCOPRI
LA NUOVA
PASSIONE!**



UNO

Un fascino ineguagliabile, una personalità vincente: è Uno più che mai, una nuova irresistibile passione. Vieni a scoprirla.

Concessionari e Succursali Direzione Area **FIAT** Roma

STAGIONE 1990 - 91

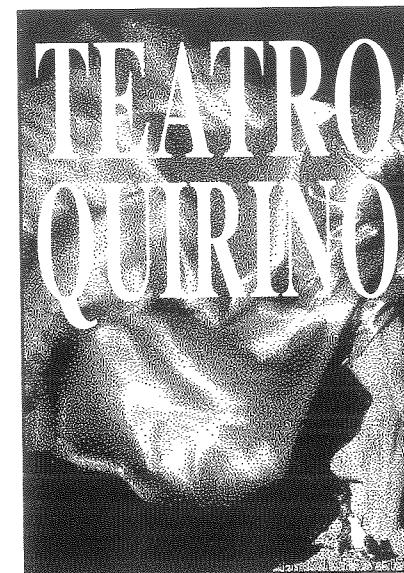
**TEATRO
QUIRINO**

eti

ente teatrale italiano

eti

STAGIONE 1990 - 91



DAL 4 APRILE

TEATRO STABILE TORINO

PRESENTA

L'UOMO DIFFICILE

DI HUGO VON HOFMANNSTHAL

REGIA DI LUCA RONCONI

EDIZIONI PUBLIECO - ROMA



INTRODUZIONE

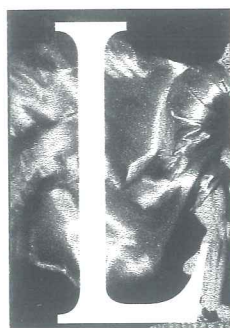
Apparentemente fragile ma indistruttibile, elegante e profonda, commedia di costumi e lezione suprema di buone maniere, *L'uomo difficile* di Hugo von Hofmannsthal appare come uno dei vertici della drammaturgia del Novecento europeo, "summa" ammiccante e stilizzatissima di una delle poetiche più seducenti tra quelle elaborate tra la fine di un secolo e l'inizio di un altro. Mai, forse, come in questo gioco squisito di contrasti e di conciliazioni Hofmannsthal ha espresso la sua concezione estetica di una morale; l'uomo, lo scrittore che affermava che *la parola è indecente* trovava nella stroia di Hans Karl Bühl, irconciliabile nemico della rivelazione di sé agli altri, il simbolo di quel chiuso mondo di perfezione morale nella quale ogni motivo ne implica un altro ed ogni elemento o punto rimanda a tutti gli infiniti altri.

La commedia, la cui azione si svolge nel 1918 ed è collocata nella Vienna del primo dopoguerra, è il ritratto, disincantato e lucido, di una società e di una cultura che l'autore sentiva destinate al dissolvimento, o quanto meno vedeva al tramonto: la commedia, tuttavia, non reca traccia di altra malinconia che non sia quella che si prova davanti all'insondabilità dei casi della vita e all'inaffidabile natura dei sentimenti e non si presenta per nulla come un quadro di una catastrofe né di una macerata, consapevole rovina. E' piuttosto, una riflessione aggraziata, dall'ampio respiro limpido, sull'inconsistenza dei *grands sentiments* e sulla loro inopportunità ai fini di una corretta, esem-

plare esistenza il cui obiettivo ultimo, o primo, intenda essere il rispetto di sé e degli altri.

Mettere in scena questa commedia, in Italia, significa anzitutto ricostruirla attendibilmente clima ed atmosfere entrambi ormai mitizzati dalle infinite riflessioni su quella Mitteleuropa vagheggiata come sogno comune da un'intellettualità sempre un poco troppo scontenta e irrimediabilmente blasé; significa riproporla in un contesto culturale che non ha mai prodotto nulla di simile e per il quale è necessario trovare codici di trasposizione adeguati: significa anche, riproporla come l'esemplare catalogo delle forme della sola possibile educazione alla vita, *galateo* di non eludibili convenienze. Soffusa di ironia penetrante che vala ogni battuta e momento dell'azione, *L'uomo difficile* richiede per altro una distribuzione ad alto livello, presentando una galleria di personaggi ognuno dei quali, nella sua dimensione, è tanto funzionale al tutto da avere risalto protagonista.

La compagnia che rappresenterà questa commedia è tutta formata di attori di primo piano della scena italiana, garanzia indispensabile per una corretta riproposta di questo testo esemplare.



L'UOMO DIFFICILE

L'UOMO DIFFICILE va in scena a Berlino, al Deutsche Theater, il 30 novembre 1921; Hofmannsthal lo aveva terminato nel 1918, anno conclusivo del primo grande conflitto mondiale, al quale aveva preso parte, ma la gestazione dell'opera era stata molto lunga e laboriosa, poiché ne abbiamo tracce fin dal 1908 - un lungo travaglio, dunque, che lo aveva condotto ad un'opera che riassumeva tanta parte della sua filosofia poetica e umana. Fin dalla prima lettura colpisce, in questo UOMO DIFFICILE un tono inconsueto, un accento nuovo, vi si avvertono colori e suoni inusuali nell'opera di Hofmannsthal: ed in effetti la commedia è singolare poiché è la sola, di tutto il teatro di Hofmannsthal, ad essere ambientata nell'epoca del suo autore, e profondamente significativo riesce il fatto che egli osservi la Vienna dei suoi tempi e la ritragga e scriva senza mediazioni di tradizioni come soleva fare, o senza apporti di citazioni metaforiche tolte alla cultura europea dei secoli passati (e non europea solamente). Per dieci anni Hofmannsthal lavora alla composizione della commedia e sono quelli nei quali egli si rivolge al teatro per sfuggire alla letteratura e cercare un contatto, diverso con la realtà, spinto dall'urgenza di lasciarsi alle spalle la totalizzante dimensione lirica per operare più concretamente nel mondo e tra gli uomini. Già nel 1902, nella LETTERA DI LORD CHANDOS Hofmannsthal aveva messo in discussione il senso della sua letteratura e della letteratura svincolata dal reale in genere: da allora la sua era stata

una ricerca assidua di nuove aperture e di nuovi significati per la sua poesia. Così nel 1911 era nato IL CAVALIERE DELLA ROSA, nel 1912 aveva scritto ARIANNA A NASSO e LA DONNA SENZ'OMBRA: tre mirabili libretti per Richard Strauss, all'origine di altrettanti capolavori musicali. Tra la concezione del 1908 della commedia che oggi conosciamo e la sua realizzazione passa dunque l'esperienza della guerra con le modificazioni psicologiche e sociali che essa portò con sé: Hofmannsthal accantona le favole rinascimentali, dimentica i fantasmi settecenteschi, abbandona i miti orientali e si avvicina ad un mondo più prossimo a lui. Non è che una pausa, del resto: Hofmannsthal tornerà presto a chiedere agli scrittori di altri secoli materiali fantastici da elaborare: a Molière, il diletteosissimo; a Calderon, ai greci, agli elisabettiani, instancabile rivisitatore e alchimista meraviglioso di materiali apparentemente inutilizzabili per eccesso di grandezza. Tanto più, quindi, questo accostarsi al presente si pone come segno di una nuova concezione del poetare e del vivere: che per altro in Hofmannsthal vanno insieme, secondo un galateo più morale che estetico, di cui aveva scritto sinteticamente nel LIBRO DEGLI AMICI: «Le norme del decoro, rettamente intese, sono guida anche del dominio spirituale». Nell'eroe de L'UOMO DIFFICILE, questo spesso imprevedibile Hans Karl Bühl, sarà certo dunque da vedere un personaggio in larga parte autobiografico (larga, certo, ma sotterranea) almeno nei limiti in cui esso esprime, e rappresenta, le convinzioni (e le reticenze) di Hofmannsthal stesso, *uomo difficile* anche lui, seduttore schivo, affasci-

nato in servizio permanente (a meno di vent'anni era famosissimo!), cauto valutatore di uomini e situazioni (*"La parola è indecente"*): anche questo gusto autobiografico, sebbene dichiarato a mezza voce, è sensazionale, nel teatro di Hofmannsthal, traccia chiarissima di una crisi, di un lavoro mentale e intellettuale bisognoso di nuove manifestazioni e di una nuova espressione. In effetti è proprio attraverso le maniere squisite della commedia (di questa commedia) che Hofmannsthal perviene alla individuazione di alcune delle categorie più operanti della sua poetica. Si rifletta, ad esempio, sulle sofisticate, sensibilissime, sempre ribadite considerazioni del protagonista sul concetto di *caso*, essenziale per capire il mondo di Hofmannsthal. Il caso è la rivelazione: è per caso che ci è dato capire il senso più riposto delle cose e degli accadimenti, è per caso che la verità ci appare nella sua luce inconfondibile e ci vengono comunicate certezze inquisite da tempo (*Le ore in cui fissiamo il chiaro azzurro del mare / e comprendiamo la morte*, - Sulla caducità): tutto ciò che, dell'abituale e del quotidiano si manifesta in noi e per noi, ci nasconde, sotto la sua piatta fenomenologia, la sua più recondita verità: ma ad essa ci conduce solamente un'illuminazione che, tuttavia, è elemento di un progetto più vasto, più grande, che non è nostro ma che ci riguarda ognuno di noi e ogni momento della nostra vita, tassello di un disegno all'interno del quale solamente ha significato. La vita ci chiede di essere capaci di affermare, di ogni suo momento, il valore più celato per innalzarlo «alla sfera di una consa-

pevolezza superiore». Così tutti gli istanti della vita sarebbero circondati di un alone, ciascuno di essi «splendente come rubino». Vivere, e saper vivere, significa questo; purtroppo è arte difficile, che si impara con lentezza e fatica e alla quale ci accostiamo più per intuizione che per altro. Il destino, ciò che chiamiamo «destino», affonda le radici in noi ed è la manifestazione di qualcosa che viene da molto lontano, l'espressione di infinite altre esistenze antecedenti la nostra ma che in noi sono confluite. (*Forse ora sta morendo il mio destino, l'altro destino /, quello grande, non vissuto, non quello che nasce solamente del caso - Ieri*). «Nella ricerca di un destino così inteso è infatti implicita la ricerca di ciò che è duraturo, di quanto a ciascuno appartiene e per lui è decisivo, e ad essa è legato il problema fondamentale: saper vivere la vita, così da penetrare fino al centro dell'essere»: così Maria Bellincioni nel suo saggio su Hofmannsthal *Carceri del pneuma*.



LA BIOGRAFIA

di Hugo von Hofmannsthal

Nasce a Vienna il 1 febbraio 1874. Frequenta il ginnasio liceo della sua città e da suo padre viene educato all'apprezzamento tanto del teatro quanto della musica (in gioventù, fece in tempo a sentire Clara Schumann, Liszt, Brahms). Precocissimo di ingegno, aveva già letto a 15 anni, e nelle lingue originali, Dante, Omero, Voltaire, Shakespeare, Byron e chissà quanti altri. Era ancora studente di liceo quando cominciò a pubblicare, sotto vari pseudonimi, articoli di critica e poesie quando si seppe che autore ne era un ragazzo nemmeno diciottenne, lettori e critici rimasero naturalmente sbalorditi. Iniziati gli studi di giurisprudenza, passò a quelli delle lingue neolatine e finì col laurearsi in filosofia. Intanto uscirono i piccoli *drammi* lirici: *Ieri*, *La morte di Tiziano*, *Il folle e la morte*, *Il ventaglio bianco*, *La donna sul balcone*, *L'imperatore e la strega*. E' del 1889 *L'avventuriero e la cantante* e del 1902 *La lettera di Lord Chandos*, uno dei testi fondamentali per la definizione della sua poetica. «Siamo di fronte alla rappresentazione - ha scritto Hermann Broch - di un giovane per il quale lo e Non-lo hanno perso ogni contatto poiché le catene dei simboli risultano spezzate già prima che venga forgiato il primo anello. In Chandos rimane soltanto la mera dissociazione di sé, sicché tutti i valori della vita si estinguono». Il poeta si rivolge a opere «più concrete»: è questa la stagione teatrale più largamente feconda di Hofmannsthal, che comprende i grandi libretti d'opera per Richard Strauss,

le traduzioni da Sofocle, le rielaborazioni di grandi classici barocchi (Calderon) e elisabettiani (Otway).

Con il regista Max Reinhardt, Hofmannsthal fonda il *festival di Salisburgo*, dove fu rappresentata la sua versione di una celebre leggenda medioevale *Ognuno ossia la morte dell'uomo ricco*.

Nel 1908 inizia il romanzo *Andrea o i ricongiunti* destinato a rimanere incompiuto. La prima rappresentazione de *Il cavaliere della rosa* avvenne nel 1911, nel 1919 quella de *La donna senz'ombra*. Hofmannsthal non può dirsi appartenesse ad alcuna scuola o corrente letteraria fra le molte che hanno caratterizzato la sua epoca, tra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento: in lui conversero molte tendenze, ma tutte elaborate nel crogiolo di un talento miracolosamente eclettico.

Una fede ebbe sempre grandissima: quella della missione civile e culturale dell'Austria: quando cadde l'impero austro-ungarico sentì il fatto come una vera catastrofe. Così come per lui fu intollerabile iattura la morte del figlio Franz nel 1929. Due giorni dopo la morte di lui, mentre si apprestava ad andare al funerale, Hugo von Hofmannsthal moriva di emorragia cerebrale.

Non grande, a tutt'oggi la fortuna teatrale di Hofmannsthal in Italia, migliore invece la sua sorte dal punto di vista editoriale.

La prima opera teatrale ad essere tradotta fu *Elettra*, uscita a Milano nel 1908, cui seguirono i *Piccoli drammi* tradotti da Ervino Pocar che comprendevano fra le altre opere *La morte di Tiziano*, *La Miniera di Falun* e quel *La donna alla finestra* che docu-

menta la grande fascinazione esercitata su Hofmannsthal da D'Annunzio.

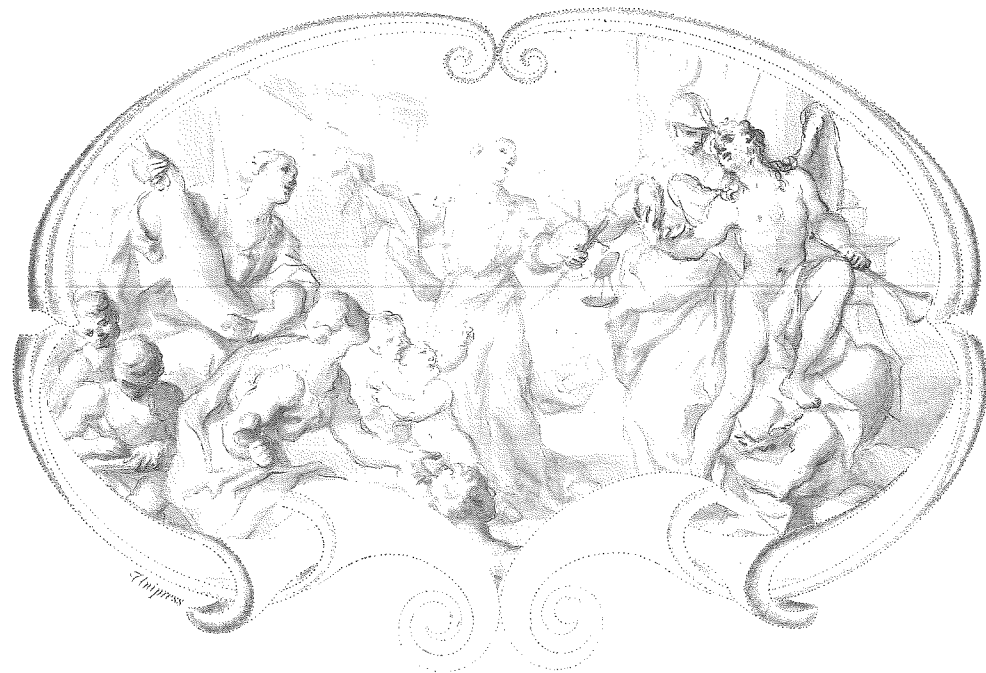
Seguirono ancora altre traduzioni come quelle di Leone Traverso, *Liriche e drammi* e quella di Giaime Pintor de *Il pazzo e la morte*.

L'opera teatrale più nota di Hofmannsthal (se i eccettuano i libretti scritti per Richard Strauss, conosciuti sull'onda della grande immediata affermazione del musicista in Italia) fu certamente *La leggenda di ognuno*, grazie anche, e soprattutto, all'interpretazione che ne diede tra di noi il grandissimo Alessandro Moissi.

Tradotti sono i diari, ovverossia *Il libro degli amici*, ristampato anche di recente e lo stupendo frammento del romanzo incompiuto *Andrea o i ricongiunti*, una delle opere fondamentali di questo scrittore. Inoltre: *La donna senz'ombra* e *La lettera di Lord Chandos*.

Attualmente la raccolta più esauriente e completa è quella pubblicata da Mondadori nella collana *I meridiani*.

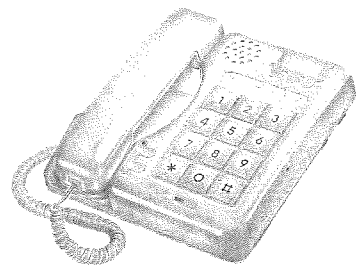
Segui la Tua Musa



*c'è un telefono esperto
che risponde per te*



Comunicare per telefono può esprimere in ogni momento il tuo 'senso dell'arte'. Anche se non ci sei o non vuoi rispondere subito, i telefoni risponditori della SIP — Elite, Linea 2 e Yuppie 2 —, inviando un messaggio registrato con la tua voce, ti consentono di non interrompere mai i contatti telefonici con i tuoi interlocutori. La rapidità con cui, azionando un unico tasto, puoi cambiare l'annuncio per adattarlo alle circostanze e il design accattivante rendono l'uso dei telefoni risponditori SIP particolarmente piacevole, sia in ambiente domestico che lavorativo. Con Elite, Linea 2 e Yuppie 2, grazie ad un costo assai contenuto per degli apparecchi di così elevata tecnologia, puoi con facilità trasferire nel quotidiano l'estro comunicativo proprio dell'arte.



LISAGGI

L'idea di Austria (1917)

LIl mondo in questi quattro anni ha visto procedere di qui una forza che si è fatta tangibile in sistemi sempre nuovi. Uno sforzo sempre rinnovantesi non può mai procedere da una massa inerte e si dovette a poco a poco guardare a questo *conglomerato*, a questo fascio di nazioni, sottoposto a una presunta tirannica sovranità, come alla manifestazione di una forza spirituale e di una necessità storica. Dietro all'ingenua e durevole dedizione di elementi tanto diversi ci doveva esser qualcosa che era dotato di un respiro più ampio e che non si poteva designare con i concreti di organizzazione e di apparato, né tanto meno con quelli contrapposti di inerzia e di forza dell'abitudine. Le affermazioni di stupita ammirazione in proposito che mi hanno accolto in Svizzera, Polonia, Scandinavia, dovunque, sono state molto istruttive. Si parlava di un'ammirevole rigenerazione ma è forse più esatto il concetto di un aggregato storico di forze che ha riacquistato tutto il suo peso naturale. Ci si affrettò a ricollegare la cosa agli usuali pregiudizi, invece di rinunciare a questi; ma si sarebbe forse dovuto pensare di più sin dall'inizio a quel che è spirituale, come si comincia a fare in effetti adesso, alla fine della guerra. Ci si ricorda ora che le leggi dell'essere si incrociano in molti modi e che i fenomeni storici non scapitano in nobiltà - anzi forse proprio per questo partecipano a un ordinamento

più alto delle cose - perché, in quanto prodotti da tale incroci, sono più oscuri di altri e non possono essere giudicati a prima vista. E si sarebbe dovuto scoprire che un ottimismo austriaco, emergente dal profondo, e palesemente inestirpabile e instancabile, si fondava su due fattori i quali, come tutto ciò che ci sta molto vicino, son facili a perdersi di vista, ed erano in realtà passati in secondo piano di fronte alle brillanti ideologie militanti che dominavano tutte le teste e tenevano occupate tutte le penne: la durata di questo Impero e la sua situazione geografica. Entrambe le cose, la venerabile età della monarchia e la sua posizione dominante a Sud-Est e sulle rive del massimo fiume che collega l'Europa all'Oriente, avrebbero dovuto essere tenute sempre in altissima considerazione: l'una e l'altra cosa sono state per così dire riabilite da questa guerra, che ha saggiato tutti i valori e li ha confermati nel loro vero ordinamento. La situazione geografica, una cosa che sembra in sé immutabile eppure soggiace a sempre nuove interpretazioni, e la vetustà, un fenomeno a cui si pensa poco, oppure solo con l'occasionale sprezzo di chi capisce solo a metà (quando non si sarebbe mai dovuto dimenticare quel passo di Machiavelli, chiaro e indistruttibile, come ogni frammento del suo pensiero politico: per ciò che riguarda lo stato la forma del governo importa assai poco, checché ne pensino gli incolti, il grande fine dell'arte del governo dev'essere la durata, che vale più di

tutto) - su entrambe le cose insieme si fonda in questo Impero il riacquistato sentimento della propria importanza, e quindi il coraggio di comprendere se stessi e di intendere le polarità che si fanno valere all'interno della nostra totalità come costellazioni che favoriscono la vita, e le nostre consuete tensioni e crisi interiori come anticipazioni di ciò che di più profondo sta alla base del conflitto europeo e che era già percepibile qui da noi quando il resto dell'Europa - irrigidito nell'ottusità di interessi esclusivamente materiali e in una precaria condizione di equilibrio - non aveva ancora il coraggio di guardare negli occhi il suo grande problema politico, vale a dire spirituale. Non è indifferente esser vecchi di un giorno soltanto o di mille e cento anni, in quanto marca del Sacro Romano Impero, o di duemila, in quanto colonia romana di confine, e derivare la propria idea in un caso dagli imperatori romani e nell'altro da Carlomagno, il loro successore nell'*Imperium*, e ciò in una forma per cui l'essenziale di questa idea non è mai venuto meno e si è conservato come qualcosa di indistruttibile nello scorrere di dieci e venti secoli. L'essenza di questa idea, ciò grazie a cui essa portava in sé la possibilità non solo di durare attraverso i secoli ma di rinascere con aspetto sempre ringiovanito dal caos e dai cataclismi della storia, risiede nella sua intima polarità, nell'antitesi che essa racchiude: nell'essere al tempo stesso marca di confine, baluardo di confine, delimitazione tra l'*imperium* europeo e una massa di popoli sempre in caotico movimento alle sue porte, mezzo Europa, mezzo Asia, e nell'essere confine fluttuante, punto di avvio

della colonizzazione, della penetrazione delle ondate di cultura che si trapiantano a Est, ricevendo certo - ed essendo sempre pronta a riceverla - l'ondata di riflusso che si slancia verso Occidente.

Reale fino alla perfezione e pertanto nelle sue ultime conseguenze sovrareale, sovrastante tutto ciò che è politica pratica così come tutti gli elementi della grande eredità politico-spirituale dei Romani, affine in ciò alla Chiesa cattolica, la grande continuatrice del carattere dell'*imperium* romano, questa idea nella sua ampiezza spirituale si lascia alle spalle tutto quel che le ideologie nazionali o economiche dei nostri tempi possono produrre. Essa sola ha reso possibile una storia austriaca, difficile da scrivere perché è una storia di confini fluttuanti, in cui le imprese dei margravi di Babenberg e quelle della dinastia asburgica, le imprese della spada e della difesa, della Chiesa e dell'espansione, della colonizzazione e della musica si collegano in un'altissima sintesi; una storia che, sebbene non scritta, non esercita per questo un'influenza meno grande: forte e costante nel corso dei secoli essa, come un vento che spirava sempre rinnovato, è entrata nei pori e nelle ossa dei popoli del Sud-Est.

La predisposizione primaria e fatale al confronto con l'Oriente, o per meglio dire, al confronto tra l'antico elemento europeo latino-germanico e il mondo slavo della nuova Europa, questa unica missione e ragione d'essere dell'Austria doveva andar soggetta a una sorta di oscuramento nei decenni 1848-1914. Mentre tutto il mondo si dedicava coerentemente al problema nazionale - che certo in Francia e parimenti in Inghil-

terra era un problema europeo e sovranazionale più che soltanto europeo, ma ingelosamente occultato fino all'autoinganno - negli eventi degli anni 1859-1866 noi dovevamo liquidare dapprima i resti di un'antica politica europea sovranazionale, ormai quasi incomprendibile al presente, e poi però nei decenni di una difficile evoluzione interna, per la quale il mondo non forniva nessuna chiave, svolgere il lavoro interiore di preparazione al momento attuale: tracciare le linee fondamentali di una nuova politica europea sovranazionale, che tenesse in piena considerazione e integrasse pienamente il problema nazionale.

La lingua dell'Austria era troppo grandiosa per l'età napoleonica; sono gli eventi di questi giorni parlano e insegnano di nuovo una lingua in cui possiamo parlarci senza costrizione. A ciò che ora deve accadere noi siamo preparati più a fondo di chiunque altro in Europa. Più forte di ciò che è ristretto nei limiti del partitico e dell'ideologico - considerati erroneamente le uniche forme di espressione del politico - è ciò che è stabilito dal destino, e che nel nostro caso ci porta a dare a quel che è europeo una veste tedesca, a equilibrare la germanicità non più acerbamente nazionale con il carattere slavo. Le idee della conciliazione, della sintesi, della tensione dei contrasti hanno una loro propria peculiare forza di continuità, una loro spontaneità; esse si nutrono di situazioni, non di parole d'ordine, siano queste nazionalistiche, socialistiche o parlamentaristiche.

Questa Europa che si deve formare di nuovo ha bisogno di un'Austria: di un'istituzione dall'elasticità non artificiosa, ma di un'isti-

tuzione, di un vero organismo, percorso da un'intima religione verso se stesso, senza la quale non sono possibile legami fra le potenze viventi; ne ha bisogno per abbracciare l'Oriente polimorfo. L'Europa Centrale è un concetto legato alla prassi e al quotidiano, ma nella sfera più alta l'Europa - se un'Europa deve sussistere - nella sfera dei supremi valori spirituali e delle decisioni sulla cultura dei millenni, non può fare a meno dell'Austria. Di qui la nostra consapevolezza, di qui il nostro profondo raccoglimento, la nostra quiete, mentre vedevamo un mondo in rivolta contro di noi.

Hugo von Hofmannsthal
«Neue Zürcher Zeitung», 2 dicembre 1917



UMBERTO ORSINI, MASSIMO POPOLIZIO



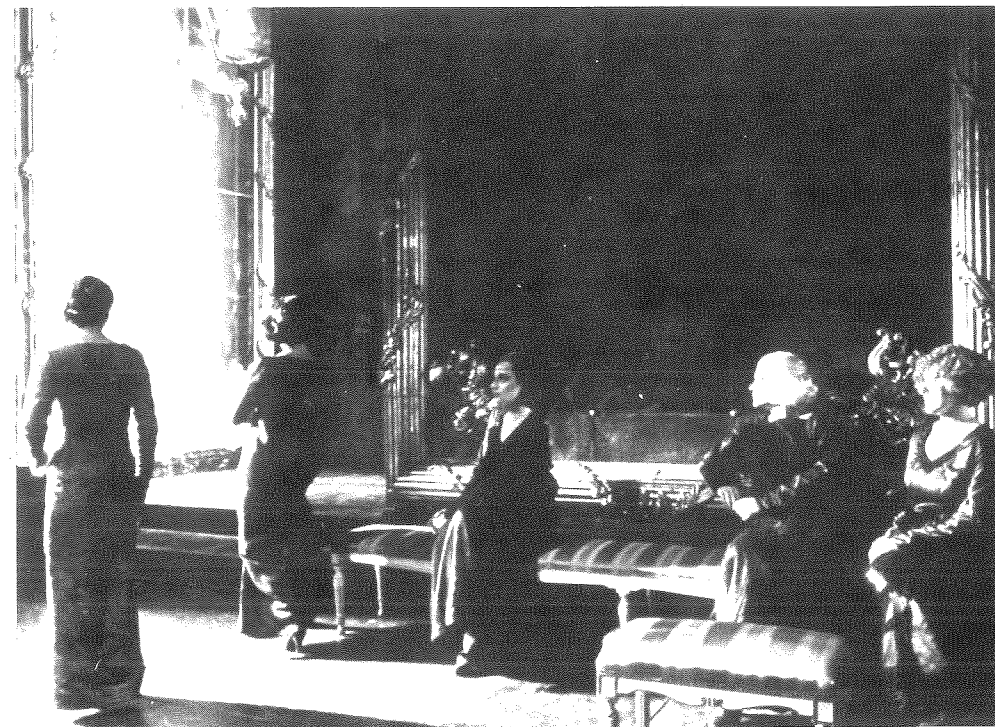
GALATEA RANZI e MASSIMO DE FRANCOVICH



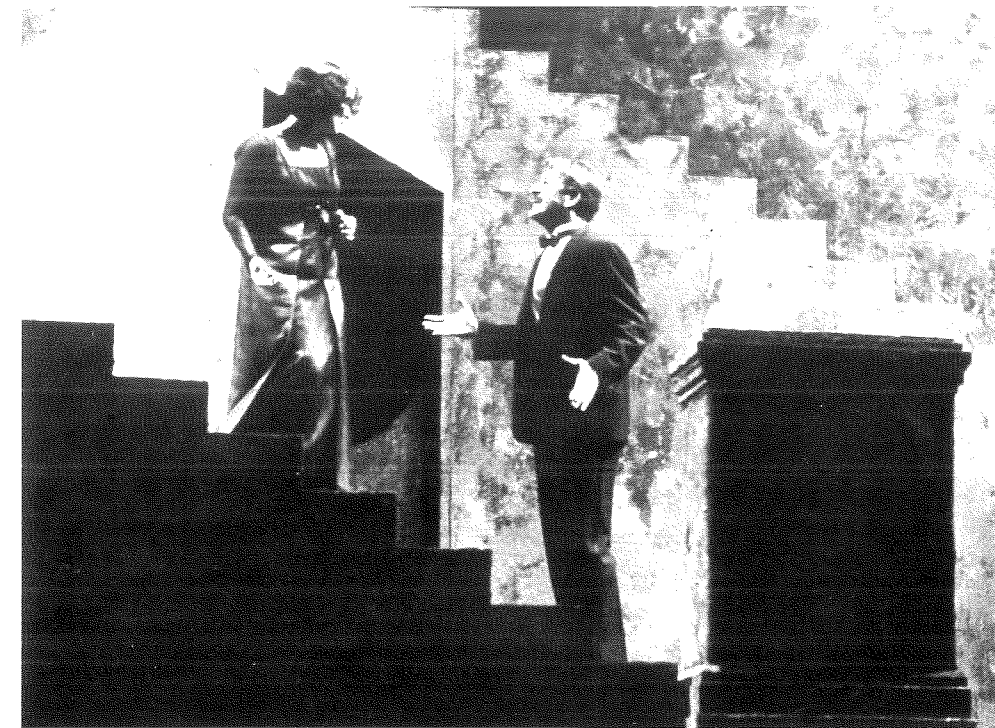
ANNAMARIA GUARNIERI e UMBERTO ORSINI



UMBERTO ORSINI, MARISA FABBRI



GALATEA RANZI, ANNAMARIA GUARNIERI, ALVIA REALE, PAOLA BACCI, PAOLA BIGATTO



ANNAMARIA GUARNIERI, LUCIANO VIRGILIO



Con la collaborazione del
COMUNE DI NOVARA

L'UOMO DIFFICILE

DI HUGO VON HOFMANNSTHAL

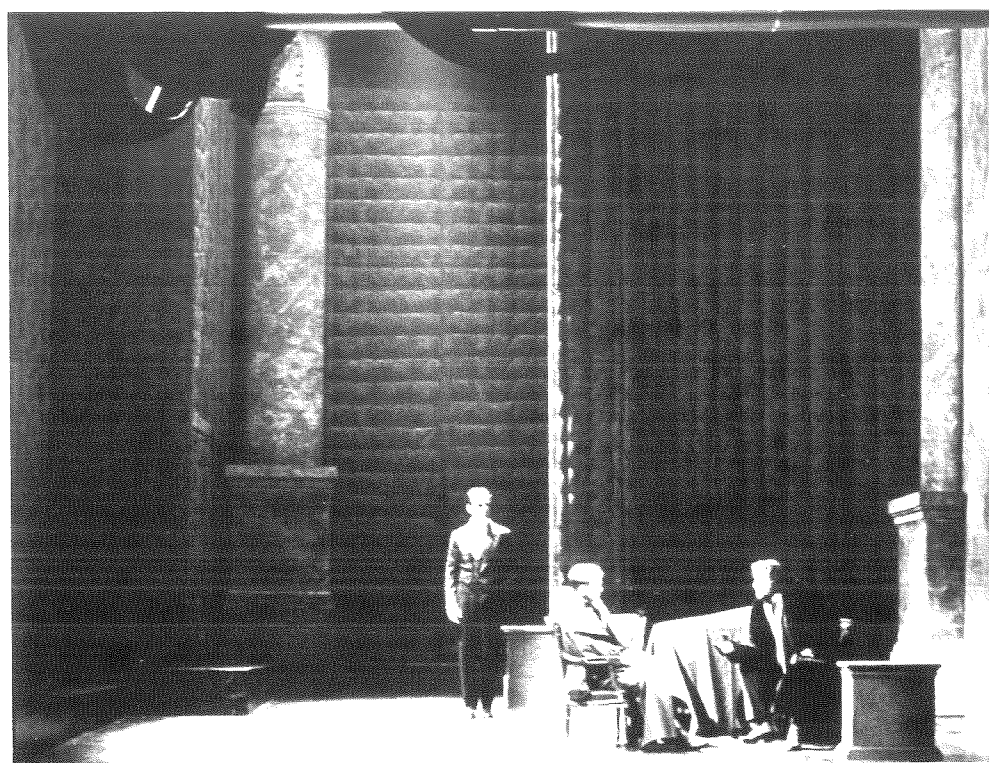
TRADUZIONE DI GABRIELLA BEMPORAD

HANS KARL BÜHL
CRESCENCE, sua sorella
STANI, figlio di Crescence
HELENE ALTENWYLL, (HELEN)
ALTENWYLL
ANTOINETTE HECHINGEN
HECHINGEN
NEUHOFF
EDINE, amica di Antoinette
NANNI, amica di Antoinette
HUBERTA, amica di Antoinette
AGATHE, cameriera
NEUGEBAUER, segretario
LUKAS, primo cameriere in casa Bühl
VINZENZ, un cameriere
UN UOMO CELEBRE
WENZEL, servitore di casa Altenwyl
Un altro servitore di casa Altenwyl

UMBERTO ORSINI
MARISA FABBRI
MASSIMO POPOLIZIO
GALATEA RANZI
CARLO MONTAGNA
ANNAMARIA GUARNIERI
LUCIANO VIRGILIO
MASSIMO DE FRANCOVICH
PAOLA BACCI
PAOLA BIGATTO
ALVIA REALE
GABRIELLA ZAMPARINI
RICCARDO BINI
PINO PATTI
MAURO AVOGADRO
FRANCO MEZZERA
ENRICO LONGO DORIA
NICOLA DONALISIO

LUCA RONCONI
Regia di
MARGHERITA PALLI
Scene di
VERA MARZOT
Costumi di
SERGIO ROSSI
Luci di
ANGELO CORTI
Regista collaboratore

Assistente di produzione: NUNZI GIOSEFFI - Responsabile degli allestimenti: CARMELO GIAMMELLO
Assistente alla regia: ALESSANDRA D'ALESSANDRO - Auto scenografo: EDOARDO SANCHI
Auto costumista: PATRIZIA GILLI
Responsabile costruzioni T.S.T.: ROMANO DAEDER - Allestimento luci: GIANCARLO SALVATORI
Allestimento fonico: BEPPE BONO - Collaboratore agli allestimenti: CLAUDIO CANTELE
Direttore di scena: COSIMO MOLITERNO - Capi macchinisti: GIANNI MURRU, ROBERTO LEANTI
Macchinisti: ANTOCO LUSCI, VINCENZO CUTRUPI, LORENZO PAVESI - Aiuti macchinisti: MARCO ANEDDA
MARIO BRUCATO - Elettricisti: SANDRO MARTINO, FRANCO GAYDOU, ROBERTO MUSURACA
Sarte: NIRVANA ANGIOLETTO, LAURA DAEDER
Capo attrezzista: MARIO FALCHI - Attrezzista: MARCO ALBERTANO
Segretario di compagnia: FIORENZO ANEDDA
Costruzioni scenografiche: SCENOTEK, Firenze, Laboratorio T.S.T. - Grafica marmozzata: GIORGIO VIGNA
Collaboratrice scenografica: Enrica Campi - Massimo Vighera - Costumi: TIBELLI, Roma
Parrucchiere: ROCCO PETTI, Roma - Calzature: L.C.P., Roma - Foto di scena: MARCELLO NORBERTH, Roma
Le pellicce di Annamaria Guarnieri, Galatea Ranzi, Marisa Fabbri sono di FENDI



MASSIMO POPOLIZIO, UMBERTO ORSINI, MASSIMO DE FRANCOVICH

I PERCORSI

Il Teatro Stabile di Torino nacque nel 1955, per iniziativa dell'allora Assessore per la Cultura Maria Tettamanti ed ebbe fra i fondatori l'attore Nico Pepe, recentemente scomparso.

A simiglianza del Teatro più celebre d'Italia, si chiamò Piccolo Teatro della Città di Torino: e cambiò nome solamente due anni dopo, assumendo quello che ha ancora oggi.

Spettacolo inaugurale fu *Gli Innamorati* di Carlo Goldoni, che sarebbe rimasto uno degli autori di elezione del Teatro negli anni a venire.

Alla direzione di Nico Pepe successe quella di Gianfranco De Bosio, che fu caratterizzata da una forte vena popolare e, soprattutto, dalla riproposta, equivalente ad una scoperta, almeno per il pubblico, del Ruzante: De Bosio portò i "suoi" Ruzante in tutta l'Europa, dalla Francia alla Russia, con esiti trionfali. Alla sua direzione dsi deve anche il primo Brecht prodotto dal Teatro Stabile di Torino: *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, che venne allestito nel 1961 in occasione delle celebrazioni del centenario dell'Unità d'Italia.

A De Bosio successe Franco Enriquez, allora all'apice di una fortunata carriera: a lui si devono alcuni spettacoli singolari nella storia del Teatro Stabile, primo fra tutti un'ancora assai famosa *Locandiera* (ancora Goldoni!) interpretata da una Valeria Moriconi al culmine del suo talento.

La direzione di Aldo Trionfo (presidenza Rolando Picchioni) fu caratterizzata da una ricerca accentuatamente polemica, che non

trovò sempre il pubblico consenziente, ma che non mancò di destare, con le polemiche, l'interesse. Dal *Gesù*, messa in scena della sceneggiatura di Dreyer per il suo film mai girato, al *Peer Gynt*, impasto luminoso di luci e colori; da *Il signor Puntilla e il suo servo Matti* di Bertolt Brecht fino all'avversato in parte ruscato *Ettore Fieramosca*, attraverso uno Shakespeare mai rappresentato (*Re Giovanni*) e una lettura certo non consueta dell'*Elettra* di Sofocle, Aldo Trionfo segnò un momento alquanto anomalo nella storia del Teatro Stabile di Torino.

Gli succedette Mario Missiroli, proveniente da una serie di sperimentazioni e dalla inquietante poetica teatrale.

Esordito che ebbe con una messinscena di grande successo presso il pubblico, quella di *Zio Vanja* di Cechov, Missiroli si accostò a drammaturgie inconsuete come quella di Strindberg di *Verso Damasco*, riduzione dell'intera trilogia, che ebbe un inatteso successo di pubblico o quella di Gênet (*Les bonnes*) e dando con la regia de *I giganti della montagna* di Luigi Pireandello una delle prove più alte della messinscena italiana di questi ultimi anni. Anche il Wedekind di *Musik* risultò artisticamente memorabile, anche se di minor accesso per il grande pubblico.

Ugo Gregoretti ha portato, nella sua direzione, la ricchezza e la varietà degli umori che allietano da sempre la sua musa teatrale: dopo un capriccioso *I figli di Jorio* che mescolava D'Annunzio a Scarpetta la sua storia continuava con l'inedito, per l'Italia, *Critico* di Sheridan, interpretato da Walter Chiari e con una contrastata, quanto vittoriosa, edizione de *Le miserie d'Monssù Tra-*

vet, nella quale ostentatamente aveva affidato i due ruoli principali ad attori non piemontesi.

Fu poi lui stesso protagonista dell'edizione di *Ubu re* dopo la defezione di Walter Chiari. Dal 2 aprile 1989, il Direttore del Teatro Stabile di Torino è Luca Ronconi.

La sua collaborazione con questo Teatro risale al tempo di *Riccardo III* di Shakespeare ed è continuata con la messa in scena di *Fedra* di Racine interpretata da Annamaria Guarnieri. Dopo l'esito straordinario di una *Mirra* di Alfieri, che rivelava il giovane talento di Galatea Ranzi, il lavoro di Luca Ronconi prosegue con le regie, per la Stagione 1989/90, di *Besucher* di Botho Strauss, *Strano interludio* di O'Neill e de *L'uomo difficile* di Hofmannsthal.

Nella Stagione 1990/91, Luca Ronconi per il Teatro Stabile di Torino mette in scena al Lingotto - Sala Presse *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus prodotto in collaborazione con Lingotto s.r.l. e la *Pazza di Chaillot* di Jean Giraudoux che ha debuttato al Teatro Carignano di Torino il 23 gennaio 1991; viene inoltre ripreso lo spettacolo *L'uomo difficile* di Hugo von Hofmannsthal.



LA RASSEGNA

"LA REPUBBLICA"

venerdì 25 maggio 1990

Al Carignano di Torino la commedia di Hofmannsthal con Annamaria Guarnieri e Galatea Ranzi

Umberto Orsini aristocratico Conte

Uomo difficile secondo Ronconi
di Franco Quadri

TORINO - «Com'è bello avere un programma, allora tutte le cose ingranneranno», dice nel secondo atto dell'*Uomo difficile* la sorella sfiduciosa del protagonista. Vorrei riferire la battuta alla creativa stagione del Teatro Stabile di Torino ora che, giungendo a conclusione, più nitidamente rivela le concatenazioni di una progressiva indagine nella drammaturgia di un secolo a caccia d'identità: a ritroso, toccando i problemi del comunicare e della realizzazione individuale, da una Berlino ancora divisa dal Muro, al sogno americano tormentato dai complessi di colpa di O'Neill, alla Vienna dell'impero in crisi, oggetto di questa puntata.

Nella sua grande commedia, all'insegna di una leggerezza che la fece scambiare in patria per un lavoro da boulevard e ritenere in passato irrepresentabile dallo stesso Ronconi che ora la allestisce, Hugo von Hofmannsthal mira a mettere a fuoco un personaggio - per quanto sia dato fissare un sintomo dell'inafferrabilità - il quale non costituisce solo un suo probabile ritratto, omologo a certe significative figure della letteratura di quel periodo, e magari somigliante a qualche nostro amico, ma è anche un prototipo teatrale, appunto per la volontà di sottrarsi a ogni possibilità di catalogazione. Appena rientrato dal fronte, nel '18, quando assieme a una guerra è finito un mondo, il conte Kari Bühl è un aristocratico che cerca di interpretare il senso della sua sopravvivenza: ma a 39 anni ancora non riesce

a definirsi, ex diplomatico parlamentare da sempre ostile a prendere la parola, bloccato dall'incubo di cristallizzarsi e di mostrare intenzioni che non padroneggia, insomma un'espressione di provvisorieta.

C'è un po' di Amleto, e anche di Faust in questa sfiga viennese che perde la testa per le esibizioni di un clown maldestro. Non destinato all'azione, né teso alle vertigini della conoscenza, anche se non lo affronta ha il problema del rapporto con la società in cui vive, che alla realtà non è rapportabile. Ma come arrivarci dopo essersi reso conto che «la parola è indecente»?

Il linguaggio è sempre relativo, anche nella traduzione di Gabriella Bemporad, ormai codificata coi suoi articoli determinati austro-lombardi davanti ai nomi propri. Ora questo qualcuno che si crede nessuno e per la sua società un perno e un simbolo. Tutti lo descrivono a modo loro e pretendono di detargli dei comportamenti, ma allo stesso tempo girando attorno al suo vuoto lo imitano, ne copiano l'atteggiarsi, aspirano a divenirne riproduzioni; e, sbagliando sempre, riducono una commedia di conversazione dove l'oggetto della conversazione e la conversazione a un'intricata vicenda di abbagli, di equivoci, di malintesi. E non arrivano neppure a chiedersi se l'indeterminatezza del loro modello derivi da coscienza dei propri limiti, paura di sbagliare, abulia, pudore, incapacità di grandi sentimenti.

Molto meglio continuare a ignorarne l'essenza, per scovarla magari in se stessi. La trova certamente Umberto Orsini, folgorato da uno di quegli incontri che segnano la carriera di un attore, tanto coinvolto nel profondo da recitare con le spalle, spesso rivolte al pubblico, col silenzio, coll'immobilità, pronto per altro a ogni minimale mutamento d'espressione, trascorrendo dal balbettio alla affannata accelerazione delle frasi, rivelando d'un tratto negli occhi una disponibilità infantile, lineare nel suo dire senza dire come nel suo

non dire dicendo, anche quando l'obliquità insistita di una posa o uno scarto della voce secca lo conducono fuori dalla sua stilizzata naturalezza, per esempio su un piedestallo da monumento. Forse la suggestione del testo contribuisce a rendere così ardua la ricerca delle parole per dar conto di un'interpretazione, ma la perfezione dello spettacolo è verificata dalla necessità di ricorrere per descriverlo alle battute a cui ogni suo dettaglio viene riferito, a partire dalla figuratività.

Ronconi ha chiesto a Margherita Palli un involucro che delinea l'epoca grazie a imponenti spazi dominati da alte colonne neoclassiche, come in *Ignorabimus*. Allo stesso tempo viene denunciato il simbolismo dei mascheramenti: così nel primo atto, puntato sul privato del protagonista e sull'invenzione di un rituale somministrato dall'andirivieni dei sottoposti, le pareti e i mobili sono nascosti da trapunte e federe azzurre; e nel secondo dedicato alla funzione mondana, in una sorta di slabbrato ridotto di teatro, specchi dorati e appannati duplicano come nel *Capriccio* di Strauss, il girovagare inquieto dei singoli nel chiaroscuro delle luci come nella *Commedia della seduzione* di Schnitzler.

La ricerca delle atmosfere impone alcuni bellissimi costumi di Zera Marzot, per esempio un cappotto militare con interno di pelliccia alla Stroheim o un vestito argenteo alla Klimt, o un duetto di abiti fucsia per la padroncina e la sua cameriera. Anche qui, come nei suoi drammi simbolisti, Hofmannsthal è ossessionato dal particolare. Difficile allora prescindere dai manierismi raffinati e dai tic dei personaggi più caratterizzati, maggiori o minori che siano, magistralmente resi da una compagnia tutta ad alto livello. Ed ecco spiccare gli slanci comici di una smaniosa Maria Fabbri in inedito parrucchino rosso, premiata da due fragorosi applausi a scena aperta, la esemplare precisione ironica di Gabriella Zamparini, il servitore «parvenu» di Mauro Avogadro, Paola Bacci nella parte di una collezionista di glorie effimere, con Franco Mezzera, esilarante uomo celebre, a farle da zimbello.

Nello spirito di una società aggrappata a uno stile, sfumature e apparenze importano anche più dei fatti, a maggior ragione se non succede praticamente nulla. Nel primo atto il Conte decide se recarsi o non a una di quelle *soirées* che lo terrorizzano; nel secondo ci va e pronuncia i suoi addii, per quel che c'è stato e per quel che non c'è stato, a una contessa e a una contessina; nel terzo, grazie all'accidentalità in cui crede, si ritrova fidanzato alla seconda delle due, la sola che è stata in grado di porgli delle domande dirette. Ma il drammatico lieto fine («il madornale equivoco») germina in una confusione generale per cui è stata concepita una scena di pesantezza wagneriana, con qualche sproporzione rispetto alla lievitazione degli eventi: una serie di ripidissime scale che, dietro un muro di pietra, si incrociano e si sovrappongono in una rappresentazione del caso pesantemente sottratta a Escher, con gli attori a percorrerle freneticamente, sollecitati a ritmi da vaudeville.

Dell'importante compagnia già s'è detto, ma non ancora delle due damine del Conte, splendidamente espresse da Annamaria Guarnieri, a mezza via tra la frivolezza e il patetismo, e Galatea Ranzi, che ostenta profili da cammeo, cantilene ammalianti e una sbalorditiva maturità d'interprete. Con gran divertimento ed esattezza mimetica, Massimo Popolizio costruisce la controfigura del Conte, un nipote sciocco che ne fraintende ogni gesto, mentre a fungere da antagonista vanesio al polo negativo della storia provvede Massimo De Francovich; e con lui distinguono il marito di Luciano Virgilio, il padre di Carlo Montagna, il segretario suscettibile di Riccardo Bini. Ma tra le partecipazioni straordinarie non va dimenticato il suggello affettuoso di Ronconi, che nella parte del servo Luca, custode dell'antico cerimoniale, è forse un po' troppo ronconiano, più regista che maggiordomo. **Serata bellissima con lunghi applausi alla fine e un entusiasmo capace di infrangere la barriera delle quattro ore.**

LANCIA THEMA

LANCIA THEMA LANCIA THEMA

Lancia Thema è la più alta espressione del nuovo stile automobilistico europeo. Un piacere di guida più completo e personalizzato. Fatto di performances e avanzatissimi contenuti tecnologici ed elettronici in una migliore e raffinata qualità dei materiali e dei particolari. Per un confort ed un'immagine esclusiva che diventano e trasmettono classe. Lancia Thema è la risposta di successo a questa tendenza. La risposta italiana, ma soprattutto Lancia. E l'Europa sta a guardare. Con ammirazione.



APPLAUSI A SCENA APERTA.



LANCIA THEMA VI ASPETTA DAI CONCESSIONARI LANCIA DI ROMA:

AUTOLIEGI
Via Liegi, 46

AUTO ROMA 2000
Via Val Maira, 95/101

C.A.R. 74
Via A.G. Barrilli, 50/G

GARAGNANI
Via Rieti, 16
Via F. Satolli, 35

L.A.M.I.
Via Stella Polare, 42/44 (Ostia Lido)

MARI SEVERINO
Via Flaminia Vecchia, 860
MASTER - Via Casilina, 257
Via Appia Nuova, 610/A
Via Appia Nuova, 1307

M.C. - Via Saturnia, 21/A
NUOVA CENTROMOTORI
Via Collatina, 114/A

ROSATI AUTO
Viale Mazzini, 5
Via Tuscolana, 160
P. Caduti della Montagnola, 30
Via XXI Aprile, 19
Via Trionfale, 7996

S.C.A. - Via Anastasio II, 81/89

SUCCURSALE LANCIA
Via Salaria, 665

"IL MESSAGGERO"

venerdì 25 maggio 1990

L'«Uomo difficile» di Hofmannsthal ha debuttato a Torino con la regia di Luca Ronconi

Le parole come inganni

Un ottimo cast di attori, protagonista Umberto Orsini di Renzo Tian

Nella Vienna decadente e raffinata del primo dopoguerra mondiale, Hans Karl Buhl è ossessionato dal «parlare»

Ronconi ci mostra come sia possibile, attraverso una perfetta combinazione di sogno e parodia, rappresentare il profondo.

TORINO - Scriveva cinquant'anni fa Emil Staiger, uno dei più fini esecutori di Hofmannsthal e del suo *Uomo difficile*, che il miglior modo per intendere quella ch'egli definiva la più bella commedia mai scritta in lingua tedesca, era la lettura piuttosto che la messa in scena. «Nessun regista infatti - diceva il critico - può rendere evidente questo ordito della fantasia più fine, né si troverà attore che possa interpretare il protagonista». Lo spettacolo dello Stabile torinese diretto da Luca Ronconi e interpretato da Umberto Orsini è una trionfale smentita alle affermazioni di Staiger, che pur avevano buon fondamento. Smentita vittoriosa: e inoltre clamorosa se pensiamo che il tema di fondo della commedia è proprio la sottile apologia

della sfera dell'indicibile, che non può esser reso con la parola scritta né parlata.

Nella Vienna decadente e raffinata del primo dopoguerra mondiale, Hans Karl Buhl detto Kari è un nobile la cui divisa potrebbe riassumersi in due frasi: la parola è indecente, l'intenzione è volgare. Indecente è la parola perché tremendamente inadeguata a esprimere la realtà profonda o anche superficiale. Volgare è l'intenzione, cioè la volontà programmata di azione, perché essa cancella la spontaneità e l'immediatezza della nostra vita interiore. Kari non fa della sua ossessione una bandiera: al contrario, si rinchioda in una inquietà, quasi immobile riservatezza e si sottrae ai pericoli di ogni contatto: una telefonata, una serata mondana, un di-

scorso da tenere in Parlamento.

Intorno a Kari i personaggi della sua famiglia e della sua cerchia compongono una sorta di balletto della vita apparente e posticcia. Fatuità, petulanza, sicumera, presunzione, insolenza e volgarità formano uno stolido ma solido muro di compattezza cui Kari non può contrapporre che il tenue velo della sua consapevolezza. Ma per Hofmannsthal la contrapposizione non ha valore morale: è semplicemente una riprova di quanto ci allontani dalla vera conoscenza di sé e degli altri la cieca fiducia riposta nella parola definitiva e nell'intenzione attiva. Così, tra un silenzio e una ritirata, il protagonista cerca di comunicare agli altri la sua ineffabile coscienza negativa col risultato di con-

fondere ancor più le cose. La situazione, alla fine, si capovolge per merito dell'unico personaggio estraneo dal balletto dei discendenti, la giovane Helen che egli ha segretamente e quasi inconsapevolmente amato e dalla quale, per coerenza, ha cercato di separare il proprio destino. Helen riesce a trarre l'«uomo difficile» dalla sua tana di isolamento, uscendo allo scoperto con una iniziativa che fa capire per la prima volta a Kari come un essere umano possa riconoscerne un altro superando lo schermo delle parole.

Questa è solo una piccola parte del sottile, delicatissimo ordito che Hofmannsthal tesse nella stupenda commedia degli inganni della parola e della persistenza dei sentimenti. Ronconi ci mostra fin dal principio come sia possibile, con una perfetta combinazione di sogno e parodia, rappresentare in scena assai più in profondo che nella pagina la parabola dell'«uomo difficile», manifestamente apparentato alla famiglia mitteleuropea degli «inetti» di Svevo o degli irrisolti di Schnitzler. A contrasto con la delicata, vacillante ed elegante discrezione di Kari espressa da Umberto Orsini con una straordinaria gamma di sfumature e vibrazioni recitative, si

agita il girotondo dei parolai e degli «attivi», rappresentato nel secondo atto con un impeccabile concertato di battute e messaggi incrociati.

Il lavoro di Ronconi,

qui giunto a un grande traguardo di lucidità ironica e comica festosità, è il pegno di una scommessa vinta.

Ma quel lavoro non sarebbe stato possibile senza la presenza del gruppo omogeneo di attori che ha stabilito comunanza e continuità di intenti e di scelte col regista, un «ensemble» dal quale c'è da attendersi sempre di più. Alla perfezione di Orsini (il termine non è eccessivo) bisogna aggiungere quella di una giovane coppia di attori maturati con Ronconi: Galatea Ranzi, dalla quale promana il fascino silenzioso e profondo dell'unica creatura capace di far uscire l'uomo difficile dai suoi fortificati, e Massimo Popolizio semplicemente strepitoso per l'intelligenza comica che riversa nel personaggio del giovane fatuo e determinato. Ma non sono da meno Marisa Fabbri, applaudita a scena aperta per lo slancio con cui dipingeva la stridula e svaporata invadenza della sorella di Kari; Anna Maria Guarnieri per il virtuoso esercizio di femminilità ondeggiante fra capricci e languori col quale delinea il personaggio di Toinette;

Massimo De Francovich che con rabbiosa eleganza impersonava l'antagonista giurato di Kari; Paola Bacci gustosa caricatura di una smaniosa intellettuale da salotto; Gabriella Zamparini irresistibile come cameriera confidenziale, Mauro Avogadro che era un cameriere arrogante e Luciano Virgilio un marito imperdonabilmente remissivo. Per non parlare di Ronconi stesso, presente anche in scena nell'emblematica discrezione del vecchio maggiordomo. Di grande suggestione fantastica le architetture sceniche di Margherita Palli e i richiami stilistici dei costumi di Vera Marzot. Fervida e festosa l'accoglienza del pubblico torinese, che ha chiamato un'infinità di volte gli attori, Ronconi, la scenografia e la costumista alla ribalta.

"IL CORRIERE DELLA SERA"

venerdì 25 maggio 1990

Successo della lunga commedia di Hofmannsthal (4 ore e mezzo) allestita da Ronconi al Carignano

Uomo difficile ma affascinante

Accorato e struggente necrologico di un'epoca al tramonto

Ben resa la miscela di gaiezza e gravità - Ottimo cast di attori che lascia intravedere la futura compagnia stabile del teatro torinese - Orsini impegnato in un personaggio quasi «insolubile» - Acclamazioni finali
di Giovanni Raboni

TORINO — «L'uomo difficile», che Hugo von Hofmannsthal scrisse (e la circostanza non è certo irrilevante) durante gli ultimi mesi della guerra del 15-18, non è soltanto una delle più belle commedie del '900; è anche, se mi si consente il povero gioco di parole, una commedia difficile.

Come rendere, infatti, l'eccitante, volatile miscela di galezza e gravità, allusività e reticenza, futilità e sgomento, che fa di questa partitura perfetta, scintillante e mondana una sorta di requiem, un accorato, struggente elogio funebre di un mondo e di un'epoca al tramonto? E, soprattutto, come dare una fisicità credibile, un volto e una voce adeguati al protagonista, il conte Hans Karl Bühl, gran signore tanto indeciso e maldestro quanto supremamente, ineffabilmente elegante e «charmeur»?

Su questi interrogativi ruotava, almeno per me, l'attesa dell'allestimento dell'«Uomo difficile» realizzato da Luca Ronconi per lo Stabile di Torino. Dico subito che lo spettacolo, presentato l'altra sera al Carignano, mi è apparso tutt'altro che deludente. Concertando da par suo un'ottima compagine di attori nella quale è davvero consolante poter intravedere la futura, progettata compagnia stabile del teatro torinese, Ronconi ha montato una macchina scenica che gira a pieno ritmo e che (cosa rarissima dalle nostre parti) non presenta vistosi squilibri di «classe» fra i numerosi elementi che la compongono.

Nello spazio funzionale e suggestivo creato dalle scene di Margherita Palli (la sorpresa, dopo il fasto discreto dei primi due atti, arriva nel terzo con una

grande scala che incombe imponendo all'azione un buffo e inquietante andamento verticale) la stupenda «chiacchiera», la conversazione implacabilmente e, se così si può dire, eroicamente frivola in cui il senso della commedia si manifesta e al tempo stesso si nega, si nasconde, hanno una continuità e una fluidità ammirevoli; e non c'è momento di comicità né squisitezza di linguaggio che (a dispetto della patina opaca stesa sull'originale dalla traduzione di Gabriella Bemporad) non siano tempestivamente e adeguatamente valorizzati.

Perché, allora, alla fine del non breve spettacolo (quasi 4 ore e mezzo compresi i due intervalli) mi è capitato di provare un senso di sottile insoddisfazione? Riflettendoci, credo di averne individuato il moti-

vo nel fatto che Ronconi non è riuscito a risolvere quello che, d'altronde, si poneva a priori come un problema quasi insolubile: «dimostrare» appunto il fascino di Hans Karl, per farci capire e sentire come convivano in lui, creandogli intorno l'alone di un misterioso carisma, leggiadria e goffaggine, l'impaccio dell'adolescente e la maestosa sicurezza dell'aristocratico, il disincanto di chi ha visto e vissuto tutto e l'ingenuo sentimentalismo di un «Cuore infranto».

Questa natura intimamente, incantevolmente ossimorica del personaggio mi sembra che Orsini, nonostante la sua bravura e il suo evidente impegno, non sia riuscito a coglierla, o che Ronconi non sia riuscito a imprimerla in lui con sufficiente forza; il suo è, tutto sommato, un Hans Karl quasi soltanto maldestro, quasi soltanto impacciato, quasi soltanto ingenuo, addirittura — verso la fine — una specie di macchietta di cui è francamente difficile credere che tutte le donne, e in qualche modo anche gli uomini, finiscano con l'innamorarsi.

Questo è, credo, il buco, il vuoto di senso, malauguratamente centrale, a causa del quale lo spettacolo non riesce a decollare del tutto e non appaga fino in fondo: il che, naturalmente, non impedisce di apprezzare l'elevata qualità dell'insieme e l'eccellente prestazione di alcuni degli

altri interpreti principali, fra i quali mi sono piaciuti in modo particolare Marisa Fabbri, davvero irresistibile nel ruolo della svagata e ingombrante sorella del conte, Massimo Popolizio assai preciso e gustoso in quello del nipote e Annamaria Guarnieri in perfetto equilibrio fra il tormento e la vuotaggine di Antoinette.

Bravi anche Gabriella Zamparini, Luciano Virgilio, Massimo De Franco, Paola Bacchi; né vorrei dimenticare lo stesso Ronconi, impeccabile nella parte minore ma imponente del maggiordomo Lukas.

Un po' inferiore all'attesa — forse (ma è solo un'ipotesi) per un eccesso di diligenza nel seguire alla lettera i precetti intonativi di Ronconi che i suoi interpreti più abituali e maturi sanno invece adattare al proprio personale temperamento — la sempre interessante Galatea Ranzi; variamente apprezzabili gli altri, da Carlo Montagna a Franco Mezzera, da Paola Bigatto e Alvia Reale a Riccardo Bini e Mauro Avogadro.

L'esito della serata è stato assai lieto, con qualche applauso a scena aperta (la maggior parte è toccata alla Fabbri) e insistenti acclamazioni finali.



ROSSIMO SPETTACOLO
AL TEATRO QUIRINO
DAL 23 APRILE AL 5 MAGGIO 1991

Comp. DOPPIO GIOCO TEATRO presenta
MARINA MALFATTI
in
LA LOCANDIERA
di Carlo Goldoni
con la partecipazione di
EMILIO BONUCCI e ANTONIO CASAGRANDE
e con
STEFANO LESCOVELLI
GIANNI FENZI
GEA MARTIRE
CETTI SOMMELLA
MARIO TRICAMO
SALVATORE FELACO
regia
LUIGI SQUARZINA
scene e costumi **GIOVANNI AGOSTINUCCI**
luci **SERGIO ROSSI**
musiche **MATTEO D'AMICO**

*Per il vostro
investimento pubblicitario
vi offriamo
la nostra competenza*



Publicità teatrale
cinematografica
turistica
radiotelevisiva
stampa nazionale ed estera

Studio grafico
per la realizzazione
di stampati
(manifesti, locandine,
depliant, cataloghi)

GESTIONE BUDGET

Publiche relazioni
ufficio stampa

Promozioni

**OLTRE CINQUE
LUSTRI DI ESPERIENZA**

PUBLIECO

Agenzia di pubblicità e marketing

Direzione generale 00179 ROMA, 18 via Mantellini - Tel. 7827494
Amministrazione 00179 ROMA, 18 via Mantellini - Tel 7857645 (anche Fax)



Associazione Via Borgognona
La strada romana della moda italiana e internazionale

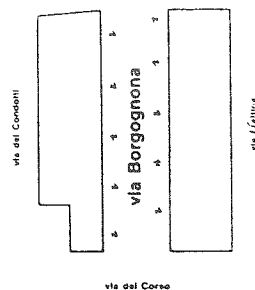


VIA BORGOGNONA
Is the high fashion

- 10 Alicia Rosas
- 35 Lionello Ajò
- 7-d Biblos
- 43 Laura Biagiotti
- 27 Brighenti Boutique
- 2 Andrea Carrano
- 4-h Celine
- 5 Crimson
- 4-m Tanino Crisci
- 4-i De Paola
- 5 Eleonora
- 39 Fendi
- 4-1 Fendissime
- 42 Gianfranco Ferrè
- 6 Gianfranco Ferrè - Uomo
- 7 Filippo
- 4-c Franco Maria Ricci
- 3 Galleria Il Millennio
- 21 Givenchy
- 32 Gris
- 33 Max
- 38 Maud Frizon
- 31 Moda
- 24 Eddy Monetti
- 7-c Morris Boutique
- 15 Nino
- 31 Orient
- 40-a Cesare Paciotti
- 34 Pancaldi & C.
- 7-e Carlo Palazzi
- 4 Polidori
- 5-b Rossetti F.lli
- 1-d Luigi Sutrinì
- 13 Testa
- 29 Versace Uomo



piazza di Spagna



COMUNICATO

La Società Publieco, editrice di questo programma, ha il piacere di portare a conoscenza di tutti i fruitori di spettacoli teatrali ed in particolare dei frequentatori dei Teatri ETI che sono disponibili *numeri arretrati*.

Certamente molti di coloro che abitualmente leggono i "Programmi di Sala" sapranno che la Società Publieco, da almeno 25 anni, cura editorialmente tutte le pubblicazioni dei programmi di sala, sottoponendosi ad uno sforzo di ricerca non indifferente, per rendere sempre più interessante il contenuto dei vari fascicoli legati di volta in volta e in modo autonomo alle singole Compagnie Teatrali che, nell'arco delle varie stagioni teatrali, si sono alternate nei vari Teatri del Circuito ETI.

Nei cinque lustri di intensa collaborazione con l'ETI, la Soc. PUBLIECO ha pubblicato importanti opere teatrali, nonché la STORIA DEI TEATRI "Quirino" e "Valle" di Roma, inserita nei programmi dei rispettivi Teatri, al fine di consentire a tutti coloro che si interessano di teatri e ne sono appassionati di effettuare una raccolta di inestimabile valore.

Chi desiderasse avere o completare la raccolta dei programmi o della storia dei due citati Teatri, può indirizzare la richiesta alla

EDIZIONE PUBLIECO

via Giuseppe Mantellini, 18
Roma cap. 00179
tel. 06/7827494.

Il costo di ogni fascicolo arretrato è di L. 10.000, più eventuali spese per la spedizione.

prezzo del programma £ 8000