

*I piccoli regali sono segno d'amicizia.  
I grandi d'amore.*

*Cage by Bucherer.*



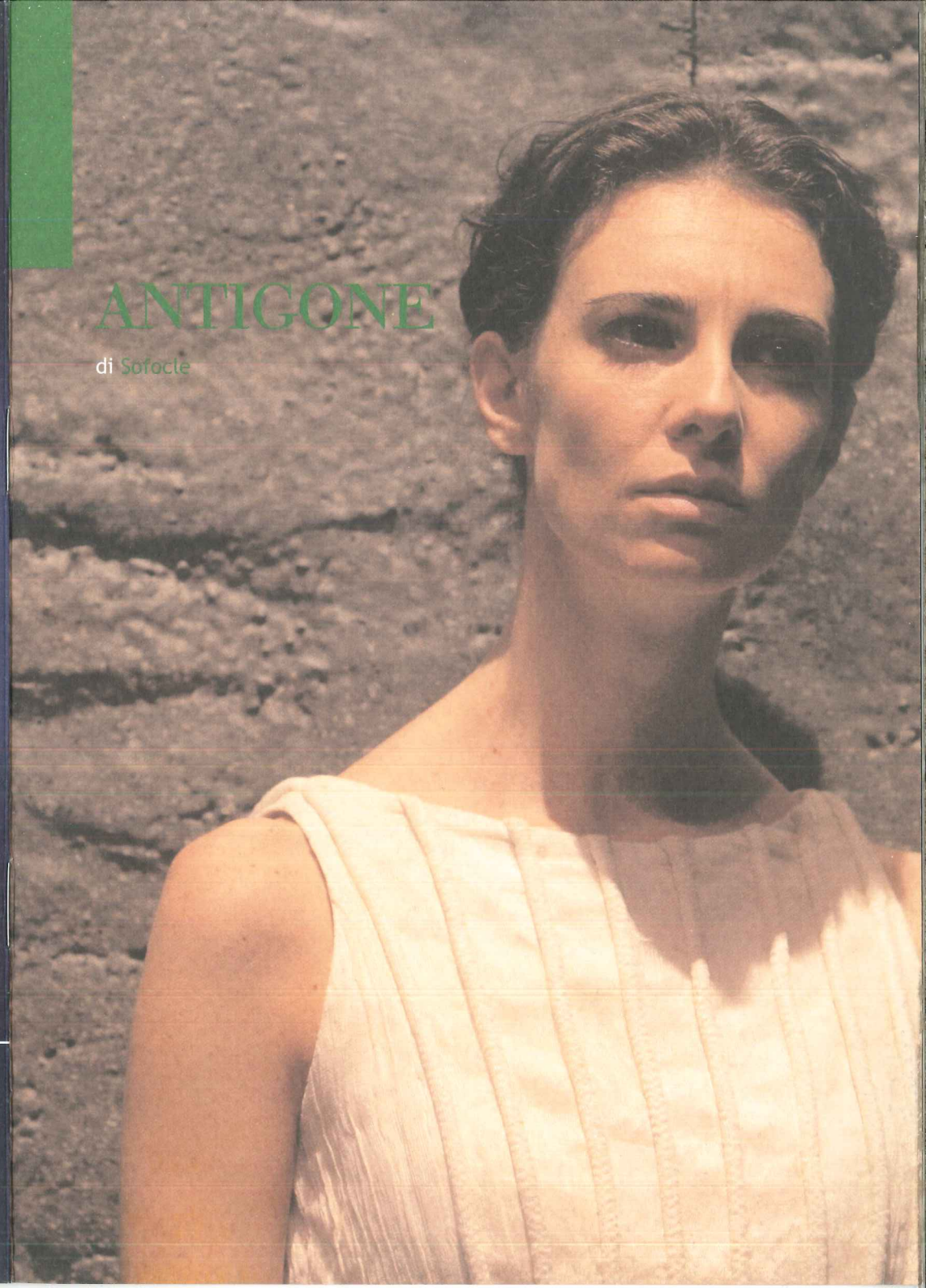
[www.bucherer.com](http://www.bucherer.com)

**BUCHERER**

Lugano, Via Nassa 56.

**ANTIGONE**

di Sofocle





una libreria a pieno servizio

# ubik

orario continuato  
aperta la domenica  
140.000 titoli in 24 ore  
ricerche bibliografiche  
ubik card con promozioni  
buoni regalo  
lista nozze

i possessori della tessera ubikcard hanno diritto allo sconto del 10%,  
per il titolare e per un accompagnatore, per spettacoli  
promossi dal Teatro Sociale di Como

libreria **ubik** piazza san fedele 32 como

La Stagione notte 2007/08  
è realizzata con il sostegno di

 Ministero per i Beni  
e le Attività Culturali

  
**Regione Lombardia**  
*Culture, Identità e Autonomie  
della Lombardia*

  
Provincia di Como  
Assessorato alla Cultura

  
Comune di Como

  
FONDAZIONE CARIPLO

si ringrazia

  
Società Palchettisti  
del Teatro Sociale

 **LeNORD**



PROSE giovedì 17 gennaio 2008 - ore 21.00  
Teatro Sociale venerdì, 18 gennaio 2008 - ore 21.00

**Prima**

# ANTIGONE

di Sofocle

*Creonte* Giovanni Battista Storti  
*Antigone* Paola De Crescenzo  
*Ismene* Franca Penone  
*Tiresia* Michele de' Marchi  
*Emonè* Alessandro Averone  
*Messaggero* Marco Toloni  
*Guardia* Nanni Tormen  
*Euridice* Maria Grazia Solano  
*Guida* Cecilia Miglietti  
*Corifeo* Francesco Acquaroli  
*Coro* Massimiliano Sbarsi  
Antonio Tintis  
Francesco Martino

*violino* Marina Martianova  
*violino* Elena Casottana  
*viola* Enzo Salzano  
*violoncello* Roberto Capellaro

*Traduzione* Massimo Cacciari  
*Direzione* Walter Le Moli  
*Scene* Tiziano Santi  
*Costumi* Vera Marzot  
*Musiche* Alessandro Nidi  
*Luci* Claudio Coloretto  
*Direttore assistente* Karina Arutyunyan

*Assistente alle scene*  
Monica Manganelli  
*Assistente ai costumi*  
Valentina Ricci  
*Direttore di scena*  
Francesco Russo  
*Macchinista*  
Sukni Kreshnik  
*Elettricista*  
Giovanna Piacquadio  
*Sarta*  
Silvia Mannarà

*Scene*  
Whatever, Guidonia (RM)  
*Costumi*  
GP 11 Sartoria Teatrale, Roma  
*Calzature*  
Pompei 2000, Roma  
*Elementi scenografici*  
Fondazione del Teatro Stabile di Torino

*Produzione*  
Fondazione Teatro Stabile di Torino  
Fondazione Teatro Due  
Teatro di Roma

di Alberto Longatti

Per riaccostarsi al capolavoro di Sofocle, celebrato in secoli di storia del teatro, occorre liberarsi di tutte le sovrastrutture ideologiche che l'hanno appesantito nel tempo; un'operazione di riordino nella quale si è impegnata ora la lucida traduzione di Massimo Cacciari. In sintesi, la trama è molto semplice, riassumibile nello scontro fra due protagonisti: Antigone, che vuole dare sepoltura ai resti del fratello Polinice, e Creonte, che nega questo gesto di pietà perché, da reggente il trono di Tebe, vuole dare esempio di giustizia. Il cadavere di Polinice, che ha assalito la città per impadronirsene, non ha lo stesso diritto di avere onori funebri quanto il fratello Eteocle, caduto nel difenderla. Il suo cadavere giaccia dunque allo scoperto, preda di uccelli rapaci e iene, come estremo monito a quanti osassero sfidare il potere costituito.

Nelle varie interpretazioni che si sono via via succedute, a partire dai dimenticati Garnier (1580) e Ballanche (1814), Antigone appare come un'eroina di edificante generosità, animata da spirito pseudocristiano, e di converso Creonte un cieco e crudele tiranno; oppure, e qui nell'Ottocento romantico e libertario si leva soprattutto alta la voce di Hegel, i due antagonisti hanno pari dignità, ciascuno con buone ragioni da sostenere, Antigone fiero emblema dell'autogestione individuale, Creonte custode inflessibile della legge vigente. «Antigone - dice Hegel - onora i vincoli del sangue, gli dei inferi, Creonte solo Zeus, il governo della vita pubblica e del bene comune». Una chiave di lettura, questa, che scavò un altro, più profondo fossato, fra le tesi contrapposte, quando l'Europa venne dominata dalle dittature: e allora la tunica di Antigone, nelle versioni sceniche di Cocteau, Anouilh, Brecht e altri, diventa la divisa dei combattenti per la libertà democratica, il suo gesto di ribellione è un esempio assoluto di anarchia individuale, di rivendicazione dell'autonomia dei singoli di fronte allo Stato oppressore. Hölderlin giunge a difendere la giovane donna quale archetipo della trasgressione, umanamente instabile, condannata per la sua fragilità ad essere vittima di martirio ed emarginazione; così ne parla George Steiner nella sua fondamentale ricognizione sui mille volti di colei che il D'Annunzio descrisse nell'*Alcione* come una creatura celestiale «dagli occhi di viola» e «dall'anima di luce».

Ma si tratta di immagini poco aderenti al testo originale. Nell'*Antigone* sofoclea la protagonista non si propone come vittima sacrificale dell'autonomia di comportamento. Anche lei ha una legge alla quale appellarsi, il diritto naturale, sancito dai legami famigliari: una legge sacra, con i propri déi tutori, i Lari e i Penati, che impone doveri e rivendica diritti ben precisi. I vincoli di sangue, trasmessi da ascendenti ad eredi, sono tali da superare anche gli altri vincoli determinati dalle scelte affettive della vita di ciascuno. Antigone lo dichiara esplicitamente a Creonte, quando viene condannata ad essere murata viva per espiare la sua colpa (ma la norma di legge avrebbe imposto addirittura la lapidazione): non mi sarei comportata nello stesso modo se avessi dovuto provvedere alla sepoltura di un marito e nemmeno di un

figlio, poiché mariti e figli si possono replicare, un fratello no. Per lui, considerato come un alter ego dalla condizione di fratellanza, gli stessi déi impongono un'attenzione, una cura del tutto esclusive. Ed è per questo che la ragion di Stato rivendicata da Creonte non è riconosciuta valida dal volere divino, nel caso specifico. Creonte dovrà subire il terribile castigo del suicidio della moglie Euridice e del figlio Emone, fidanzato di Antigone, una 'rovina', un fiume di sangue che gli cade sul capo, come gli aveva preconizzato il veggente Tiresia, da lui respinto come se fosse un disonesto, un prezzolato che lo voleva indurre a cambiare il suo verdetto mortifero.

Antigone, secondo la concezione che avevano gli antichi greci dei rapporti fra deità e uomini, si comporta correttamente, rifiutando le limitazioni e i divieti imposti dal codice giuridico per seguire ciò che considera il suo dovere. Sacrifica la sua vita, per compierlo, coinvolgendo nella sua fine tutte le persone che ama. Con lei, lo sa, scompare la dinastia dei Labdacidi, travolti da un destino funesto quasi per espiare l'atroce colpa della figura centrale del mito, quell'Edipo che, senza conoscere la verità se non quand'era troppo tardi per evitare il crimine, uccise il padre e si unì carnalmente con la madre, generando quattro figli: la sventurata progenie di cui fa parte la sorella di Polinice. Nell'*Edipo a Colono*, trentaquattro anni dopo l'*Antigone*, Sofocle racconta gli ultimi giorni dell'incestuoso parricida assistito con dolce sollecitudine proprio dalla fanciulla che sarà l'ultima a immolarsi per restare fedele alla sua stirpe maledetta. Sarà questa funzione di devota pietà filiale che ha fino a noi reso più ammirevole il sublime gesto della «divina Antigone» esaltata da Hegel quale «la più nobile figura mai apparsa sulla terra». Una nobiltà conquistata per un'intima, privata convizione etica, certo in antitesi con l'altro modello di eticità, impersonato da Creonte, che ha valore pubblico e formulazione legislativa. Nel loro intenso duello dialettico si misura l'eterna distanza fra calcolo razionale e educazione del cuore, due opposte filosofie esistenziali che sono inconciliabili.

Il teatro, inteso anche fisicamente come luogo dell'azione scenica, dotato per la tragedia sofoclea di uno scenario fisso, il palazzo reale di Tebe, è deputato a chiarire i concetti espressi dai personaggi e le giustificazioni del loro comportamento, commentando ciò che accade attraverso gli interventi del Coro, che poi fa eco ai sentimenti del pubblico. Nella prima parte, la fronte del palazzo è il simbolo della detenzione del potere, nella seconda parte è il piazzale antistante la reggia a prevalere, offrendo lo spettacolo non più dell'arroganza dominatrice ma della disperazione, del dolore, della sconfitta. Un ribaltamento di situazioni in un solo spazio, con gli stessi personaggi: e su di loro, l'ombra incombente dell'*anche* ellenica, la fatalità. Ineluttabile, come osservava Goethe, altrimenti la tragedia sarebbe privata del significato che costituisce la sua vera grandezza.





## Fuori scena *ANTIGONE* OVVERO FILOSOFIA, PROCESSO, ORACOLO

di Walter Le Moli

Con Sofocle ed *Antigone* ci troviamo davanti ad una civiltà che in qualche modo è più vicina alla nascita della città, di quella invenzione totalmente umana che è la *polis*. E se ne conoscevano i meccanismi. Attenzione: quelli erano cittadini 'liberi', che partecipavano attivamente alla vita della città. E questo fa riflettere, perché vuol dire che bisogna creare un sistema di funzionamento: e per questo occorre trovare le leggi, un sistema per farle rispettare, e inventare la politica. La politica esige uomini, strutture, pensiero, conoscenza, critica: tutto questo per potere intervenire, conoscere, rispettare... In *Antigone*, però, non si dà per scontato questo approccio, ed è qui la base della tragedia: nel momento in cui poni l'Altro, colui che non conosce la *polis*, rifletti sui 'perché', sulla regola, sui meccanismi, appunto... Potrebbe sembrare un discorso criptico, ma non dobbiamo dimenticare che nella struttura originaria della tragedia vi è una forte e costante riflessione sulla *polis*. Nella 'proto-tragedia' era demandato al coro il compito di raccontare la storia della 'proto-città'. Quelle tragedie erano 'dimostrazioni', scientifiche, di qualcosa: simulazioni di qualcosa. Nella complessità delle discipline, il teatro poteva e doveva essere un laboratorio dove 'simulare' sistemi.

E in *Antigone* la 'simulazione' è estrema: ci troviamo di fronte a due sistemi. Il primo pre-esistente, o pre-potente; l'altro esistente e potente nel momento. Antigone e Creonte. La città è uno spazio ricavato in uno spazio pre-esistente, recintato ed occupato. E all'interno di questa città tutto è regolato da leggi diverse da quelle valide al di fuori, che circondano la città. Allora, in questa logica, è inevitabile che gli Dei pre-potenti, esistenti prima - Ade, Crono, Eros - siano Dei in eterno e perenne conflitto con la città. Ed è altrettanto inevitabile che la città si debba proteggere da queste divinità. Così la *polis*, creandosi, crea anche i propri Dei: quegli Dei, come sostiene Cacciari, che possiamo definire 'dei vivi'. Divinità addomesticate, chiuse al sicuro nei templi all'interno della città. Dei riconoscibili e controllabili, anche loro rispondenti alle leggi della città. In *Antigone*, però, c'è un conflitto con l'Altro. Con colui, o colei che non riconosce le leggi della città. Il nodo tragico è che senza l'Altro la città non può esistere: la *polis* deve sopravvivere (ovvero 'vivere-sopra') al mondo dei morti, del precedente, della stirpe. Ed è ovvio che sia così: sono i morti che fanno la stirpe, non i vivi, che devono ancora divenire. Ma la città ragiona in un altro senso...

Il problema è porre il problema. Perché non c'è soluzione. Creonte, sin dall'inizio, sa che c'è un distacco tra gli Dei e la città: il terreno dell'inconciliabilità è proprio la *polis*, ormai regno dei sopra-viventi. Non so quanto questo possa servirci oggi: le regole della città, che il coro conosce - il coro vede: non prevede,

ma vede - sono che la città si ciba di carne umana. Il peccato della città è di essere nata contro le leggi pre-esistenti. E di cibarsi di carne umana. Allora, scatta uno strano meccanismo di identificazione: Crono, il Dio che i cittadini hanno cacciato, sono loro. E questo oggi è più che mai evidente: la città di oggi è più che mai carnivora... *Antigone* è un pensiero filosofico. È un sistema filosofico, un sistema binario matematico perfetto. Antigone e Creonte, estremamente coerenti, si comportano in modo antitetico. Ogni cosa è speculare all'altra: è una tragedia della razionalità assoluta, che non ha nulla di romantico o sentimentale...

Credo sia importante tentare di ridare alla parola la propria funzione di arma. Le parole descrivono il mondo. E lo descrivono come vogliono, e lo spettatore vede quello che le parole dicono. Questo vuol dire, tra l'altro, che noi abbiamo bisogno di rappresentare il mondo: la prima forma di rappresentazione è proprio la parola. E nella tragedia di Sofocle è evidente che ci troviamo di fronte a due rappresentazioni possibili: le parole di Antigone sono completamente diverse da quelle di Creonte. Creonte cerca di dialogare con Antigone, ma lei rifiuta il dialogo, perché il discorrere e l'ascoltare fanno parte del linguaggio della città. Antigone è estranea alla *polis*, alla politica che non fa parte del suo mondo. Lei è dell'altro mondo. Del mondo preesistente... In *Antigone* si parla di *polis* con un linguaggio quasi giuridico: la conduzione drammaturgica è tutta processuale. Abbiamo a che fare con un grande, doppio, processo. Quando Ismene viene accusata dello stesso crimine di Antigone, poi, si svolge un altro processo, parallelo, quasi un 'incidente probatorio' o qualcosa di simile. Antigone processa Ismene, e la esclude dalla famiglia. Ecco la specularità, il sistema binario: per aver commesso il fatto, Creonte condanna a morte Antigone; mentre per non aver commesso il fatto, Antigone condanna Ismene a vivere. Creonte è estremamente lucido: subisce il male, il dolore, però si autoprocessa e si condanna. Così chiama i servi perché lo portino via. Però una città senza il *Basileus* - e, si badi, non il *Tyrannus* - ovvero senza un legittimo re, senza qualcuno che la guidi, è a rischio di anarchia. E questo non è possibile. L'autofagia del potere non è consentita: quindi se ad Antigone è permesso uccidersi, Creonte non può fare altrettanto. Ecco, Creonte è condannato a vivere, fa parte dei sopra-viventi...

Il linguaggio di *Antigone* è oracolare, enigmatico per natura. Questo è il terzo elemento fondante: pensiero filosofico, drammaturgia giuridica, linguaggio oracolare. Ma è lo spettatore che decide: sei tu che decifri l'oracolo a seconda dello stato e del momento. Dipende in che momento vivi. Una frase di Creonte può avere un significato durante il nazismo ed oggi ne ha un altro. Lo stesso vale per quel che dice Antigone. Il problema è sempre quello del momento, dell'epoca in cui viviamo. Oggi pensiamo tutti di essere Antigone, in realtà siamo tutti Creonte. E mi sembra una prospettiva interessante per capire quanto abbiamo perso la bussola.



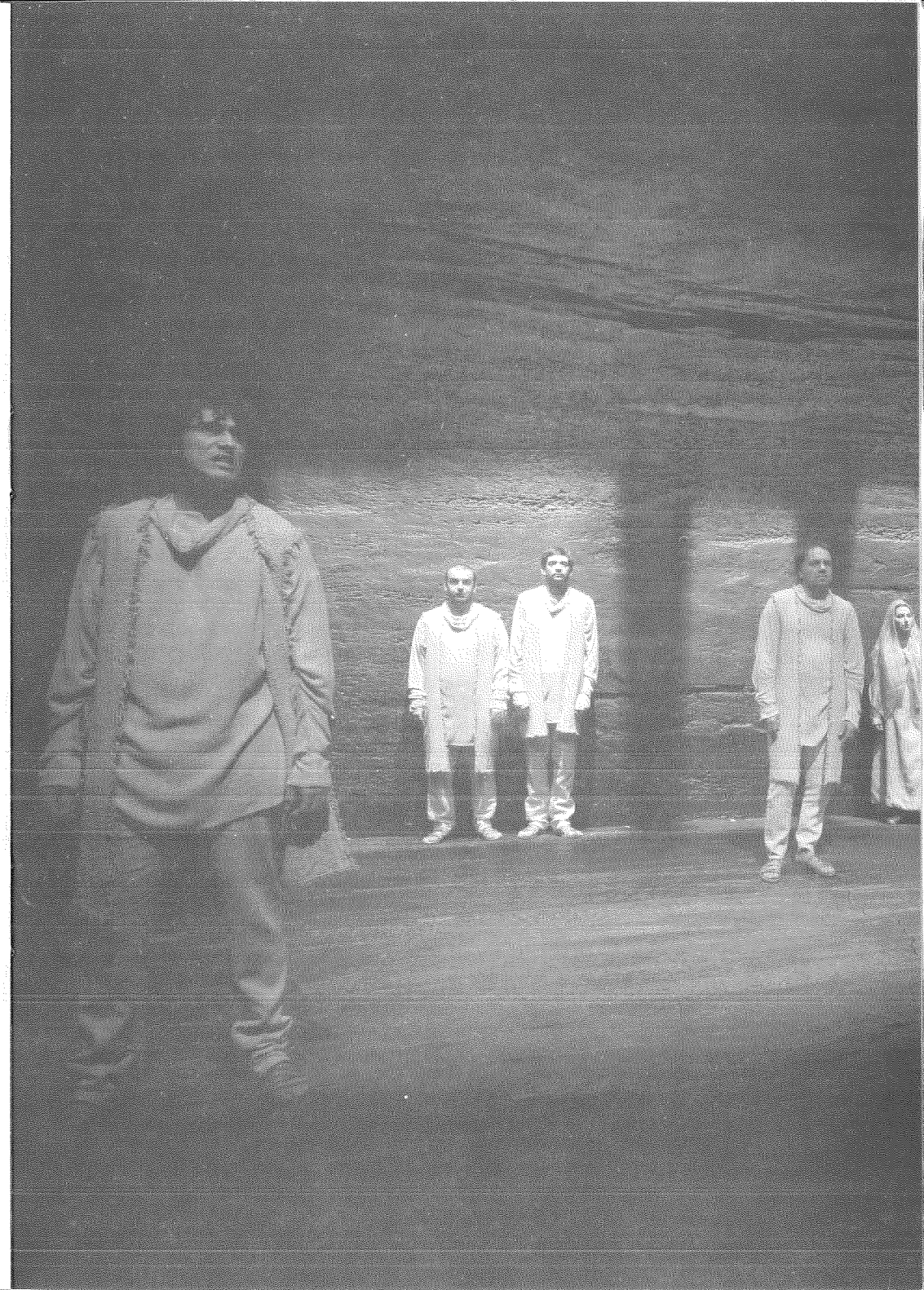
Nell'allestimento scenico, la prima suggestione è di immaginare che il muro della *skené* fosse avanzato attraverso l'orchestra, a ridosso del pubblico, schiacciando tutto e tutti. Non c'è più l'emiciclo, lo spazio del dibattito. Dietro questo muro c'è tutto il tempo e tutto lo spazio che ci separano dalla *polis* di allora; oltre c'è il pubblico ormai costretto davanti al muro, quasi senza scampo. I protagonisti, poi, quasi figure di un bassorilievo, si staccano dal muro e agiscono per quel poco che è consentito dal testo. Non possono fare azioni che non siano iscritte nella parola. Si sente già nel testo che non c'è il movimento che possiamo immaginare oggi, dopo tutte le avventure teatrali del Novecento. E non c'è nemmeno immedesimazione possibile: qui non c'è psicologia, né quarta parete.

Occorre scoprire di più i sentimenti e perdere il sentimentalismo. D'altronde perché non usare la filologia? Anche nel lavoro con Massimo Cacciari, attraversando la sua traduzione di Sofocle, abbiamo trovato indicazioni in questo senso. La sua è una traduzione asciutta, diretta, in cui la parola suona per quello che è il suo significato filosofico profondo. Ed è già un modo per tracciare una strada. D'altra parte, con *Antigone* il lavoro principale andava fatto a tavolino, con lucidità: ogni frase è così complessa che non si può sperare che si colga al primo istante.

La musica, eseguita dal vivo, ha un ruolo importante nell'allestimento: avevamo deciso, sin dall'inizio delle prove, che il coro dovesse essere su base musicale. Poi si può disquisire sul perché questa musica e non un'altra, ma abbiamo accettato le suggestioni che danno le parole. Però, sicuramente, c'è un contrasto tra musica e parole: la parola non va al servizio di questo tipo di musica, anzi reagisce. La musica dovrebbe dare un tipo di sentimento, e la parola un altro. Ma questo 'strabismo' è interessante: tutto teatrale.

Nel lavoro sugli attori, particolare importanza è data alla voce. Il corpo entra in gioco quando la parola non può esprimere. Se l'uno diventa didascalia dell'altra, o viceversa, si sprecano forze ed energia: allora, mi viene da dire, *less is more*. Si procede per sottrazione, per arrivare al punto di massima efficacia. Allora, parlare di 'direzione' va in questo senso, così come è inteso all'estero. Ma per far questo serve davvero che il gruppo di attori sia un'orchestra. *Antigone* va affrontato in senso politico alto, come si può immaginare avvenisse nell'Atene del V secolo. Se poi ci si sposta su altre fasce di teatro, su altre epoche, bisogna cambiare sistema: noi tendiamo a ridurre tutto all'ultimo periodo che conosciamo, e quindi leggiamo tutto in una logica novecentesca. Va benissimo, però mi piace sapere cosa avveniva...

Che speranza c'è? Il problema non è di sperare. O di-sperare...



di Massimo Cacciari

La sfida che mi aveva proposto Walter Le Moli era di tradurre questo testo che mi accompagna fin dai tempi dei banchi di scuola, come in genere tutta la tragedia greca... Sofocle è un uomo politico: quando scrive l'*Antigone* è uno stratego, uno di quelli che comandano Atene politicamente. Quindi il grande pericolo, quando non si vuole cadere nel letterario, è solitamente sfociare nell'aulicità. Allora, quell'elemento politico-culturale viene reso in termini aulici, ma anche questo è sbagliato: il linguaggio tragico non è un linguaggio aulico, è un linguaggio che dovevano capire tutti gli ateniesi. Nel tradurre bisogna quindi sfuggire al pericolo della letterarietà e a quello della aulicità. Eppure mantenere un certo ritmo perché questi erano versi, erano canti, e in quanto tali non possono essere 'prosa'. Ma è il ritmo che scandisce un discorso religioso e politico. Ed è difficilissimo avvicinarsi, secondo questa prospettiva alla tragedia; è molto più semplice rendere un *epos*. Come ho cercato di farlo? Mantenendomi il più possibile fedele, etimologicamente fedele al testo, cercando di ottenere il più possibile un effetto di straniamento, direi brechtianamente...

Ho affrontato la traduzione sempre tenendo presente che la tragedia è un genere con il quale, come ci hanno insegnato tutti i grandi classici della filosofia europea che hanno riscoperto il tragico greco, noi abbiamo probabilmente rotto i ponti... È inevitabile questi eroi tragici vengano letti, o comunque vissuti e partecipati da noi pubblico, che non siamo *theoroi* della tragedia, mentre lo spettatore tragico greco era un *theoros*, uno che guardava al senso della teoria: contemplava qualcosa che per lui davvero atteneva intimamente a una dimensione che riguardava i principi divini, le *timae* divine, i diversi domini e le diverse dimensioni in cui si articolava il divino. Ciò costituiva per lui un problema, lo inquietava, lo spingeva a interrogarsi... La tragedia di Sofocle richiede un linguaggio aspro, cattivo, perché, queste sono 'parole tragiche', come diceva Hölderlin: la parola tragica è una parola che uccide e questo bisogna sentirlo chiaramente dalla scena. Le parole uccidono: uccide la parola di Antigone, dal momento che le sue sono maledizioni; uccide la parola di Creonte; uccide la parola di Tiresia, alla fine: «Tu, Creonte, sei condannato a...». Sono parole che uccidono, parole dure. E questa durezza va sentita, va ascoltata, bisogna stare nella luce di questa durezza. Ezra Pound affermava che «bisogna stare nella dura luce di Sofocle e sopportarne le ferite». Questo è il linguaggio che bisogna cercare di rendere e non è semplice. Ripeto: non ha nulla di psicologico...».

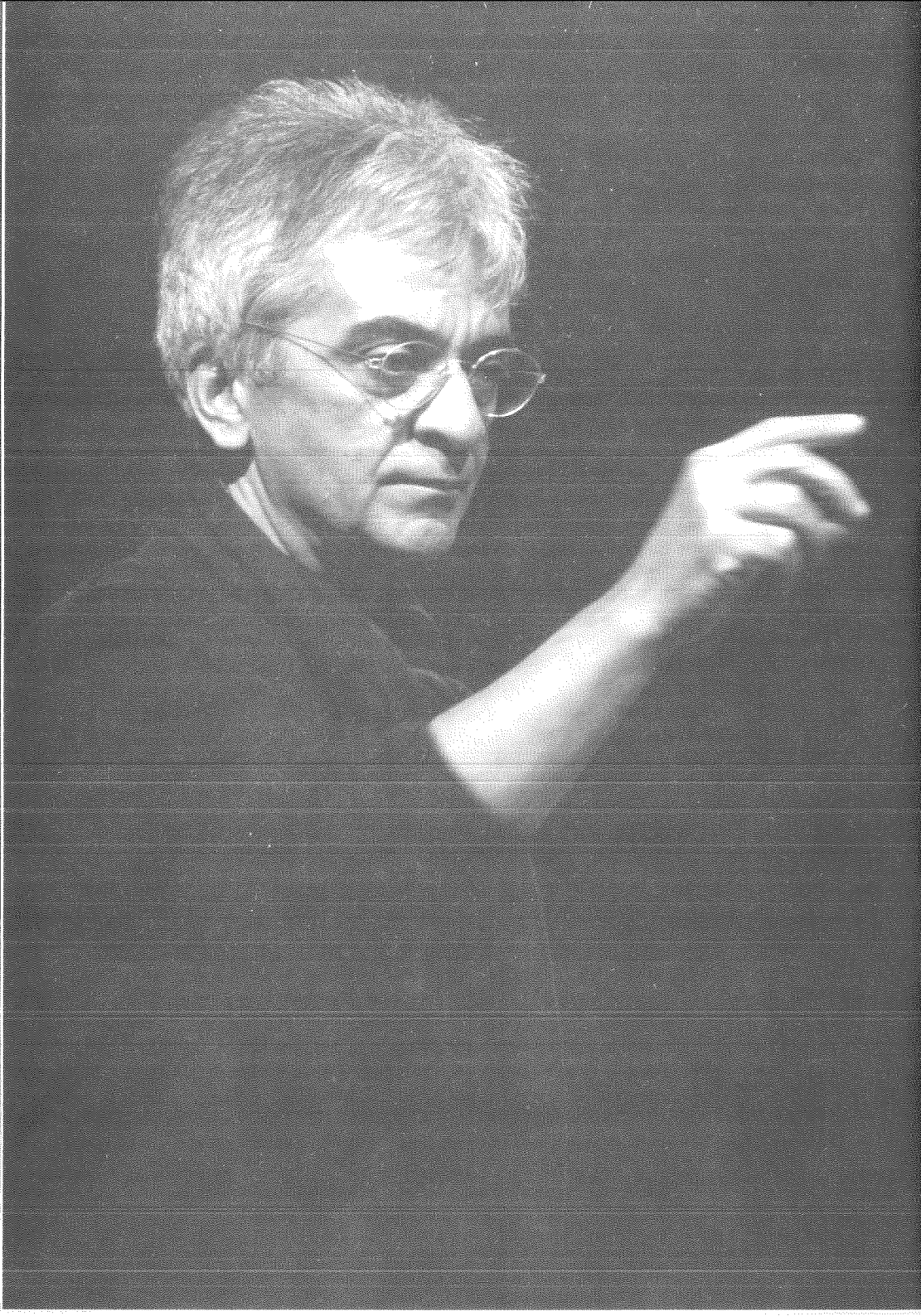
Creonte e Antigone sono due sistemi comunicabili e così vengono rappresentati: sviluppano il loro dio, il loro Zeus, in modo tale da rendere impossibile la mediazione. Non è che il coro indichi con chiarezza quale possa essere la mediazione, ma certo la cerca. Loro invece non la cercano, fino al disastro. Detto questo, è evidente che la colpa fondamentale che scatena la tragedia è quella di Creonte: tuttavia alla colpa di Creonte non corrisponde una proposta 'positiva' - riformista, riformatrice - da parte di Antigone. A lei non importa niente della dimensione politica, i suoi sono gli dei eterni, gli «dei di laggiù», e qua-

lunque sia l'ordinamento della *polis* lei rispetterà e obbedirà agli «dei di laggiù»... Cosa ha fatto Antigone? Ha obbedito al 'proprio' Zeus. Complementariamente, anche Creonte ha un linguaggio simile a quello di Antigone: «Io non obbedisco a Zeus, se Zeus secondo me contrasta con la salvezza della città e con la legge della città». Ognuno ha il proprio Zeus, questa è la tragedia. E al di là degli Zeus, del mio Zeus e del tuo, c'è un dio o ci sono soltanto i tanti nomi dei tanti dei? Questa è la tragedia, nulla di psicologico; l'eroe obbedisce al proprio dio fino al naufragio, consapevolmente. Sostiene il proprio destino, non lo patisce passivamente...

Se volessimo 'ricavare' la morale, a differenza che in Euripide - dove la morale indica che, pur percorrendo molte vie, nulla è più forte di Ananke o Tiche - qui prevale il *fronein* sofocleo. Di fronte a questo grande dissidio, a questa grande contesa, ciò che il coro avanza è l'imperativo categorico sofocleo di non cadere nella *hybris*, il comandamento delfico «nulla di troppo». Non bisogna mai cadere nella superbia: «Mai cadere nelle superbe parole che producono grandi mali e avere senno». Senno, ovvero *fronesis* non nel senso di una borghese *medietas* ma come capacità di commisurare il diritto della *polis*, il diritto positivo, le leggi della *polis* a Tiche. Bisogna vedere le leggi della *polis* 'alla Eraclito': vederle come un'immagine di Tiche, come una legge cosmica...

Creonte crede di essere, agire e pensare secondo i canoni di un realismo politico, in realtà non è un realista politico: un vero politico deve sapere che la *polis*, per salvarsi, deve mantenere la propria relazione con il divino, e il divino non può essere schiacciato sulla dimensione politica. Bisogna tuttavia rappresentare Creonte come qualcuno che pur detestando l'avversario - non facciamone un democratico! - vuole condurre la lotta in termini ragionevoli: non per ira, non per cieca violenza. Dice continuamente che il suo *kratos* è legittimo, non è *bia*, non è violenza, e nessuno glielo contesta. Nessuno: né il figlio, né il coro, né Tiresia. Il rapporto tra la *polis* e Creonte è messo in crisi per l'anarchia, la mancanza di comando. Questo è il peccato di Creonte agli occhi di Sofocle, del 'pio' Sofocle, l'amico degli dei. Questo è il suo peccato: aver dimenticato tutte le altre dimensioni del divino. Anche per Sofocle, stratego, la città è importantissima: ma non bisogna dimenticare che invita a combinare le leggi divine alla legge della città. Creonte, invece, lo dimentica e in questo consiste la sua rovina, non c'è dubbio... Incombe la città, incombe sempre la città: morto un Creonte, se ne deve fare un altro e così via. Non c'è mai nulla di stabile e duraturo. Tutto è incerto e la città vive in questo conflitto che non sarà mai perfettamente risanato, a cui il coro si appella invitando alla moderazione e al senno. Sofocle visse fino a novant'anni e questa tragedia appartiene alla sua piena maturità, anche per quanto riguarda la sua attività politica. Questo è il suo appello: che le diverse parti della città si ascoltino, che pensino l'una rispetto all'altra. Questo *logos* - nel senso etimologico del termine, come capacità di cogliere, raccogliere - è duro da far maturare nel conflitto politico, e forse impossibile - questa è la morale della tragedia...





## TEATRO STABILE DI TORINO

Il Teatro Stabile di Torino, nato nel 1955 come Piccolo Teatro della Città di Torino, divenuto Fondazione nel 2004, è uno dei teatri pubblici di prima grandezza in Italia. Dopo le due prime stagioni d'avvio, fu il regista Gianfranco De Bosio a guidare il teatro, imponendolo nel panorama nazionale. A lui si deve l'attenzione alla nuova drammaturgia di Ionesco e Beckett, ma anche di scrittori italiani come Primo Levi. La crisi del '68 diede vita per un triennio a una direzione collegiale che trasformò il TST in un fervido laboratorio in cui la Compagnia dei Giovani affiancava Pier Paolo Pasolini, mentre l'avanguardia di Carlo Quartucci e Jannis Kounellis decentrava il teatro nei quartieri operai. Dopo un anno con Franco Enriquez, dal 1972 il TST fu diretto da Aldo Trionfo il quale realizzò alcuni spettacoli fra cui della maturità fra cui uno spericolato *Faust-Marlowe* burlesque interpretato da Franco Branciaroli e Carmelo Bene.

Nel 1976 subentrò Mario Missiroli, poi affiancato da Giorgio Guazzotti, che guidò il teatro fino al 1984. A Ugo Gregoretti (1985-89) seguì Luca Ronconi (1989-1994) che ha segnato uno dei momenti più importanti della storia del TST: sono gli anni del titanico allestimento de *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus. Dopo le direzioni di Guido Davico Bonino, Gabriele Lavia e Massimo Castri, dal 2002, Walter Le Moli ha ristabilito il primato del TST inaugurando nuovi spazi teatrali, avviando il restauro del Teatro Carignano, aprendo agli scambi europei, sviluppando la produzione di spettacoli con una strategica predilezione per sinergie tra teatro e musica, fondando una struttura artistica di Attori Permanenti e affidando a Luca Ronconi la realizzazione degli spettacoli del progetto Domani in occasione delle Olimpiadi della Cultura e la messinscena di *Fahrenheit 451*. A partire dal dicembre 2007, Mario Martone è stato nominato direttore del TST.

Gli Attori Permanenti del TST sono un gruppo stabile di interpreti, registi che nella stagione 2007 ha realizzato quattro debutti - *Antigone*, *The Changeling*, *La folle giornata o il matrimonio di Figaro* e *Dossier Ifigenia* - con traduzioni realizzate per l'occasione da insigni personaggi del mondo della cultura contemporanea (Massimo Cacciari, Luca Fontana, Valerio Magrelli, Edoardo Gubini), diversi staff artistici e un incessante susseguirsi di prove e recite non stop. Il progetto di creare una base fissa di attori vede coinvolte tre importanti realtà italiane quali la Fondazione del Teatro Stabile di Torino, il Teatro di Roma e la Fondazione Teatro Due di Parma. La creazione di un nucleo stabile di attori si ispira alle modalità europee e alla necessità di uniformarsi alle caratteristiche dei principali teatri aderenti all'Union des Théâtres de l'Europe (UTE), per consentire un'attività produttiva e progettuale di ampio respiro, che si avvale anche della direzione di maestri europei.



# CALENDARIO STAGIONE 2007/08 NOTTE

12 e 14 ottobre, ore 20.30  
**LUCIA DI LAMMERMOOR**  
 di Gateano Donizetti  
 Direttore Manlio Benzi  
 Regia Dieter Kaegi  
 I Pomeriggi Musicali di Milano  
 Coro As.Li.Co.

19 e 21 ottobre, ore 20.30  
**THE TURN OF THE SCREW**  
 di Benjamin Britten  
 Direttore Jonathan Webb  
 Regia Elio De Capitani  
 Ensemble Circuito Lirico Lombardo

30 ottobre, ore 21.00  
**NEGRAMARO**  
 in La finestra tour a Teatro

8 e 10 novembre, ore 20.30  
**COSÌ FAN TUTTE**  
 di Wolfgang Amadeus Mozart  
 Direttore Diego Fasolis  
 Regia Mariano Dammacco  
 I Pomeriggi Musicali di Milano  
 Coro As.Li.Co.

16 novembre, ore 21.00  
**MISS UNIVERSO**  
 con Angela Finocchiaro

24 novembre, ore 21.00  
**WHY**  
 di Daniel Ezralow

29 novembre e 1 dicembre, ore 20.30  
**MADAMA BUTTERFLY**  
 di Giacomo Puccini  
 Direttore Pietro Mianiti  
 Regia Hiroki Ihara  
 I Pomeriggi Musicali di Milano  
 Coro As.Li.Co.

14 e 16 dicembre, ore 20.30  
**MACBETH**  
 di Giuseppe Verdi  
 Direttore Antonio Pirolli  
 Regia Andrea De Rosa  
 I Pomeriggi Musicali di Milano  
 Coro As.Li.Co.

18 dicembre, ore 21.00  
**JESUS CHRIST SUPERSTAR**  
 con La Compagnia della Rancia

9 gennaio, ore 21.00  
**GOMORRA**  
 di Mario Gelardi e Roberto Saviano

11 gennaio, ore 21.00 - Sala Bianca  
**LINATE 8 OTTOBRE 2001**  
**LA STRAGE**  
 di e con Giulio Cavalli

12 gennaio, ore 21.00  
**CIRCO IMMAGINARIO**  
 di e con Rossana Casale

14 gennaio, ore 21.00  
**GREASE**  
 con La Compagnia della Rancia

17 e 18 gennaio, ore 21.00  
**ANTIGONE**  
 di Sofocle  
 Traduzione Massimo Cacciari  
 Direzione Walter Le Moli

19 gennaio, ore 21.00  
**MARIA JOAO & MARIO LAGINHA DUO**

24 e 25 gennaio, ore 20.30  
**LA SERVA PADRONA**  
 di Giovanni Battista Pergolesi  
 Maestro concertatore Lisa Navach  
 Regia Stefano Andreoli  
 Orchestra 1813

27 gennaio, ore 21.00  
**TUTTA COLPA DI GARIBALDI**  
 con Gioele Dix

2 febbraio, ore 20.30  
**QUARTETTO DELLA SCALA**  
 Orchestra 1813  
 Musiche di Brahms, Verdi, Puccini

3 febbraio, ore 15.30  
**FINALE 59° CONCORSO ASLICO**

7 febbraio, ore 21.00  
**FAME - SARANNO FAMOSI**  
 da un'idea di David De Silvia

14 e 15 febbraio, ore 21.00  
**LA LOCANDIERA**  
 di Carlo Goldoni  
 Regia Iurij Ferrini

22 febbraio, ore 21.00 - Sala Bianca  
**LUOGO DI NIENTE**  
 Ideazione e regia Paolo Civati

8 marzo, ore 21.00 - Sala Bianca  
**DONNE CHE CORRONO CON I LUPI**  
 da un'idea di Maria Carpaneto  
 Drammaturgia e regia Angelo Ruta

8 marzo, ore 20.30  
 9 marzo, ore 16.00  
**COSÌ FAN TUTTE**

di Wolfgang Amadeus Mozart  
 Maestro concertatore  
 Massimiliano Toni  
 Regia Deda Cristina Colonna  
 Orchestra 1813  
 Opera Domani... XII edizione

14 e 15 marzo, ore 21.00  
**LE CIRQUE INVISIBLE**  
 di e con Jean B. Thierrée e  
 Victoria Chaplin

29 marzo, ore 21.00  
**RASHOMON. La tragedia è morta...**  
 Ideazione Mario Bianchi  
 Regia Jacopo Boschini

30 marzo, ore 20.30  
**NACHTMUSIK**  
 Orchestra 1813  
 Musiche di Mozart

4 e 5 aprile, ore 21.00  
**DONNE IN PARLAMENTO**  
 da Aristofane  
 Regia Serena Sinigaglia

10 aprile, ore 20.30  
**MISCHA MAISKY**  
 Violoncello solista Mischa Maisky  
 Orchestra 1813  
 Musiche di Boccherini, Haydn

12 aprile, ore 21.00  
**SI SDRAI PER FAVORE**  
 con Vladimir Luxuria

16 aprile, ore 21.00  
**ATLANTE URBANO OCCIDENTALE**  
 di e con Barbara Chinelli e  
 Franco Quartieri

19 aprile, ore 21.00  
**PIANOFORTE VENDESI**  
 di e con Antonio Ballerio  
 Testo Andrea Vitali  
 Musiche Semisuite

20 aprile, ore 20.30  
**LAS CUATRO ESTACIONES**  
**PORTENAS**  
 Violino solista Francesco Manara  
 Orchestra 1813  
 Musiche di Piazzolla

24 aprile, ore 21.00  
**MILLE E UN'ITALIA**  
 Storie dell'Italia che è stata  
 che è e che dovrà essere  
 Progetto Mario Bianchi

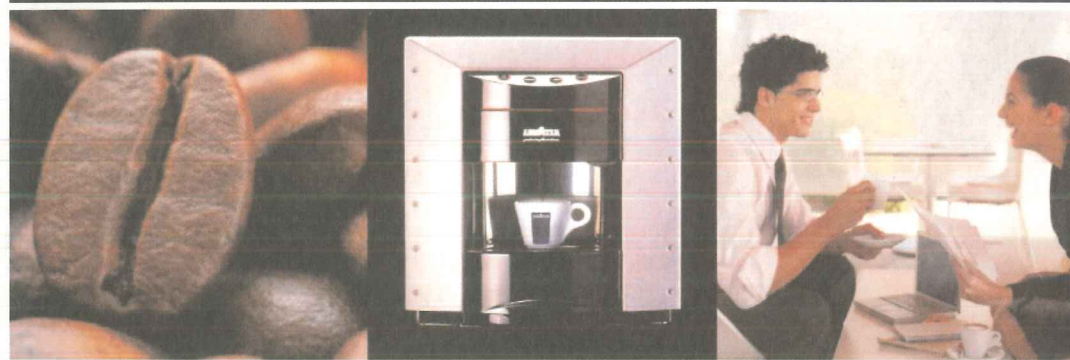
9 maggio, ore 20.30  
**F. J. THIOLLIER**  
 Pianoforte F. J. Thiollier  
 Orchestra 1813  
 Musiche di Mozart

13 e 14 maggio, ore 20.00  
**ANNA KARENINA**  
 di Lev Nikolaevic Tolstoj  
 Regia Eimuntas Nekrosius

21 maggio, ore 21.00  
**CASSANDRA**  
 di Christa Wolf  
 con Elisabetta Vergani

6 giugno, ore 20.30  
**MIDSUMMER NIGHT'S DREAM**  
 Coro di voci bianche  
 del Teatro Sociale di Como  
 Orchestra Conservatorio di Como  
 in collaborazione con  
 Orchestra 1813  
 Musiche di Grieg, Mahler  
 Mendelssohn

Foto Tommaso Le Pera - Stampa Sebina



22063 CANTU' (CO) \_ VIA GENOVA 13 D \_ TEL. 031.714466 r.a. \_ FAX 031.7091606 \_ Partita IVA 01909470138  
 info@lariomatic.it \_ www.lariomatic.it