

TEATRONAZIONALE

TEATRO  
STABILE  
TORINO



Fondazione  
CRT

# RUMORI FUORI SCENA

Teatro Carignano | 7 - 27 Ottobre 2019 Torino | Prima Nazionale



## RETROSCENA

Mercoledì 9 ottobre 2019, ore 17,30 - Teatro Gobetti

**Valerio Binasco** e gli attori della compagnia dialogano con **Armando Petri** (DAMS / Università di Torino) su **RUMORI FUORI SCENA** di Michael Frayn.  
Un progetto realizzato con l'Università degli Studi di Torino / Dams Università degli Studi di Torino / CRAD.  
Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti in sala.

# RUMORI FUORI SCENA

DI **MICHAEL FRAYN**  
TRADUZIONE **FILIPPO OTTONI**

**MILVIA MARIGLIANO**  
**ANDREA DI CASA**  
**FRANCESCA AGOSTINI**  
**NICOLA PANNELLI**  
**ELENA GIGLIOTTI**  
**FABRIZIO CONTRI**  
**VALERIO BINASCO**  
**IVAN ZERBINATI**  
**GIORDANA FAGGIANO**

**DOTTY OTLEY/SIGNORA CLACKETT**  
**GARRY LEJEUNE/ROGER TRAMPLEMAIN**  
**BROOKE ASHTON/VICKI**  
**FREDERICK FELLOWES/PHILIP BRENT/UNO SCEICCO**  
**BELINDA BLAIR/FLAVIA BRENT**  
**SELSDON MOWBRAY/UNO SCASSINATORE**  
**LLOYD DALLAS, REGISTA**  
**TIM ALLGOOD, DIRETTORE DI SCENA**  
**POPPY NORTON TAYLOR, ASSISTENTE**

REGIA **VALERIO BINASCO**

SCENE **MARGHERITA PALLI**  
COSTUMI **SANDRA CARDINI**  
LUCI **PASQUALE MARI**

REGISTA ASSISTENTE **ROBERTO TURCHETTA**  
ASSISTENTE REGIA **BENEDETTA PARISI**  
ASSISTENTE SCENE **MARCO CRISTINI**  
ASSISTENTE COSTUMI **ALICE RINALDI**

TIROCINANTE DELL'UNIVERSITÀ DI TORINO/DAMS **MARIANNA SICA**

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO **BARBARA FERRATO**  
RESPONSABILE AREA PRODUZIONE **SALVO CALDARELLA**  
RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI **MARCO ALBERTANO**

DIRETTORE DI SCENA **MARCO ANEDDA**, CAPO MACCHINISTA **ADRIANO MARAFFINO**, MACCHINISTA **KRESHNIK SUKNI**, CAPO ELETTRICISTA **DANIELE COLOMBATTO**, ELETTRICISTA/FONICO **GIACOMO EMANUELE GALLO**, FONICI **CLAUDIO TORTORICI** E **ADRIANO CAPORASO**, ATTREZZISTA **MARCO FILIPOZZI**, CAPO SARTA **MICHELA PAGANO**, TRUCCO E PARRUCCO **BRUNA CALVARESI**, SEGRETARIA DI COMPAGNIA **ALICE AVALDI**, SCENOGRFO REALIZZATORE **ERMES PANCALDI**, COSTRUZIONE SCENE **SILVANO SANTINELLI SCENOGRAFIE - PESARO\_URBINO**, IN COLLABORAZIONE CON IL **LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO** - TEATRO NAZIONALE CAPO MACCHINISTA **ANTIOCO LUSCI**, MACCHINISTA **ANDREA CHIEBAO**, FOTO DI SCENA **GIAMPIERO ASSUMMA**

**TEATRO STABILE TORINO - TEATRO NAZIONALE**  
**CON IL SOSTEGNO DI FONDAZIONE CRT**

**DURATA SPETTACOLO:** I ATTO 55 MINUTI; INTERVALLO; II ATTO 45 MINUTI; INTERVALLO; III ATTO 30 MINUTI

**Teatro Carignano | 7 - 27 Ottobre 2019 Torino | Prima Nazionale**



## Chi non ha niente da fare non faccia niente

Conversazione con Valerio Binasco  
di Stefano Della Casa

SDC «Quando non si ha niente da fare non si deve fare niente». È curioso sentire risuonare questa indicazione sul palcoscenico che ospita le prove di *Rumori fuori scena*, la commedia di Michael Frayn che apre la stagione dello Stabile. Eppure Valerio Binasco, che non si risparmia certo dal punto di vista fisico e interpreta la regia come una sorta di adesione anche corporea al testo e alla fatica fisica degli attori, lo ripete più volte: «Quando non si ha niente da fare non si deve fare niente»: Apparentemente è una contraddizione, perché stiamo parlando di una commedia *screwball* dove la velocità dei cambi, l'intensità dei dialoghi e la molteplicità di situazioni che si manifestano in contemporanea è un po' la ragione sociale del genere teatrale più amato da Broadway.

VB «E infatti io interpreto il testo di Frayn come una sorta di sabotaggio nei confronti di una commedia, *Nothing On*, che forse mi interessa anche di più del testo di Frayn. Intendiamoci: Frayn è un autore inglese, vuole prendere in giro la commedia tipica di Broadway, a lui interessa quello che avviene dentro la compagnia, gli odi che affiorano, le stupidaggini pronunciate dal regista...

A me interessa anche la commedia broadwaiana che sta sullo sfondo della vicenda, e questo forse è dovuto al mio lungo soggiorno in Australia. Lì, guardando la televisione e andando a teatro, ho capito che noi non sappiamo niente del teatro di Broadway, e non capiamo quanto sia stato fondamentale per proporre un genere televisivo, la *situation comedy*. Perciò noi facciamo il passaggio al contrario: mentre gli americani hanno

inventato le sitcom, che in qualche modo citano l'esperienza teatrale, noi facciamo alla rovescia, prendendo dalla televisione qualcosa da riportare dentro il teatro».

SDC E quindi le risate registrate che fai sentire agli attori, le indicazioni di «far sentire il rumore dei pugni come quelli che si sentono nella sitcom Benny Hill» fanno parte di questa rilettura del teatro di Broadway come brodo di cultura della sitcom?

VB «Per adesso sono solo suggerimenti per gli attori, per dare loro dei tempi che non siano quelli del teatro comico tradizionale italiano. È una questione di ritmo, che è fondamentale in questo tipo di teatro. Ma produrre un effetto comico non vuol dire per forza adattarsi a un ritmo indiatolato, al tamburo battente di situazioni e battute che si inseguono a ritmo crescente. Questo si nota tantissimo nelle sitcom, perché ci sono continue frenate di ritmo proprio grazie alle risate registrate. Penso che quando in scena c'è grande comicità il ritmo si plachi, non acceleri. Io non credo che terrò le risate nello spettacolo, sarebbe troppo sperimentale, forse cervellotico. Però con questo spettacolo intendo lavorare sul concetto di ritmo, perché è importante e non è un sinonimo di concitazione. Ne sa qualcosa Peter Bogdanovich, che ha tratto dalla commedia di Frayn un film interpretato da Michael Caine che è carente proprio da questo punto di vista... Un errore anche se lo si deve gestire con calma, dovuto credo al fatto che Bogdanovich da cinefilo e amante del cinema classico vedeva il testo di Frayn come uno spunto per proporre una parodia del teatro di Broadway. Penso sia giusto che il ritmo sia percepito come concitato in questo tipo di commedie: e questo anche se gli attori hanno grandi difficoltà perché invece tendono ad accelerare, a fare mille cose. Per questo ripeto che quando il personaggio non ha niente da fare non si deve fare niente, proprio niente».

SDC A Bogdanovich interessava la possibilità di lavorare su un testo da commedia sofisticata, quelli che lui amava tanto da esperto del cinema classico americano. Le commedie con Cary Grant e Katharine Hepburn...

VB «Il problema è che quelle commedie avevano dialoghi fantastici, penso a *Bringing Up Baby* (Susanna) di Howard Hawks dove i protagonisti sono proprio Hepburn e Grant. Qui i dialoghi sono semplicemente funzionali a quello che deve accadere in scena. Il tributo Frayn non lo paga a Broadway, lo paga a Feydeau, è una pochade borghese. Sì, una comicità borghese esiste, una comicità che non ha intendimenti sociali, una sorta di superficie vertiginosa»

SDC Questo fa pensare che tu abbia voluto confrontarti con un mondo nuovo per te.

VB «Un mondo assai diverso da quello abituale ma anche diverso dallo stato d'animo che vivo in questo periodo. Sarei infatti più propenso ai toni cupi, dovrei complimentarmi con me stesso per la mia sfacciataggine. Nella mia carriera i toni cupi hanno sempre prevalso. Anche quando mi sono confrontato con testi teatrali che rimandano alla leggerezza ho sempre cercato il lato oscuro dei personaggi che portavo in scena. Anche con Goldoni, il dark side di ciascuno è forse l'aspetto che mi affascina di più. Forse anche per questo nel cinema ho avuto spesso ruoli molto tormentati. Ma in questo caso, nella commedia di Frayn, ho scelto per me un ruolo da figlio di puttana che però non ha alcun senso di colpa, non prevede nessuna ricaduta morale. È un figlio di puttana e basta. Non aderisce al club, al quale siamo tutti iscritti, di coloro che vivono il senso di colpa. Non sa neanche cosa sia, il senso di colpa. Questo personaggio permette delle sovrapposizioni divertenti. A un certo punto nel primo atto lui dà indicazioni agli attori, e



cerco davvero di sovrapporre attore e personaggio: è lui che dà indicazioni agli attori in scena o è Valerio Binasco che spiega ruoli e tempi ai suoi attori? E tutto questo con Feydeau sullo sfondo. È Feydeau che ha inventato qualcosa che non c'era prima, uno scandalo: il fatto che la borghesia potesse essere portatrice di comicità. Non di derisione, di comicità. Ecco un altro motivo che mi ha spinto ad avvicinare questo testo di Frayn e a portarlo in scena».

SDC Ogni tanto fa capolino il cinema, nella conversazione. Vedendo le prove si ha l'impressione che i tempi cinematografici non ti siano affatto estranei, anzi che tu li conosca davvero bene... VB «Ho un rapporto molto libidico con il cinema, ho iniziato a farlo piuttosto tardi però è una componente importante della mia cultura. Ho letto molto (mi ha colpito soprattutto un testo di Deleuze, *L'immagine-movimento*) e ho visto molto. Adoro Ingmar Bergman mi piace da morire Aki Kaurismäki. E poi Charlie Chaplin: tra me e me mi considero chapliniano. Quanto dicevamo prima sulla borghesia e la comicità, Chaplin cerca di realizzarlo con il suo ultimo film, *La contessa di Hong Kong*, solo che in quella occasione sbaglia completamente il cast, Brando e la Loren non c'entrano niente con quel film».

SDC Al di là dei gusti, stai pensando a una regia per il cinema? Vedendo il modo in cui fai entrare e uscire gli attori in scena non si può non pensare al fatto che i tempi sono gli stessi che sarebbero necessari se ci fosse una cinepresa...

VB «Sinceramente credo di aver capito gli elementi fondamentali della grammatica del cinema. Penso di aver compreso il ruolo del montaggio, l'importanza della profondità di campo, come va usato il primo piano. Da me forse ci si spetterebbe un film sul teatro, e forse lo potrei anche fare un film di ambientazione teatrale. Ma non mettendo la cinepresa dentro uno spazio chiuso. Che so, mi piacerebbe seguire gli attori durante delle prove e poi a casa loro. Odio gli spazi chiusi, le storie che vorrei raccontare per immagini hanno bisogno di aria, di spazio, pensare al teatro come se fosse un film mi mette a mio agio, mentre spesso di fronte alla macchina da presa come attore mi sono sentito a disagio, non saprei dire perché».

SDC Non posso esimermi dal chiederti i tuoi gusti cinematografici per quanto riguarda il rapporto cinema-teatro, visto che comunque è in quell'ambito che vedi un tuo possibile futuro dietro la macchina da presa.

VB «Contrariamente a quanto ci si può aspettare, non ho mai amato molto Fassbinder. Penso che sia un grande autore, ma nel mio percorso io devo ancora incontrarlo e forse capirlo. Prima ho citato Ingmar Bergman, ho una predilezione particolare per il bianco e nero dei suoi film degli anni Cinquanta, ma quando vedi un capolavoro come *Fanny e Alexander* non puoi fare a meno di inchinarti di fronte a un modo così originale di affrontare il rapporto tra cinema, teatro e televisione. Quando ho visto *Addio, mia concubina* di Chen Kaige dentro di me è scattato qualcosa, cosa che invece non è avvenuta per *Mephisto* di István Szabó e nemmeno per gli ultimi lavori di Pedro Almodóvar. Però ho anche io il mio film sul teatro che mi ha dato una grandissima emozione. Sto parlando di *Shakespeare Wallah* di James Ivory, un film degli

anni Sessanta. L'India non è più una colonia, e una compagnia teatrale è rimasta lì rappresentando Shakespeare e cercando in questo modo di raggranellare il necessario per poter tornare in Gran Bretagna. C'è tutto, il teatro, la storia, una società che cambia, niente che sarà più come prima. C'è il teatro ma c'è anche il viaggio, ci sono gli spazi. E nel mio modo di fare regia teatrale credo ci sia davvero tanto, tanto cinema: forse conosco il cinema meglio del teatro, e forse quando faccio teatro è come se facessi cinema (e probabilmente per questo mi sono dato da fare così poco per lavorare nel cinema...)».



Francesca Agostini, Valerio Binasco, Giordana Faggiano



Nicola Pannelli, Elena Gigliotti

## Mettere ordine nel caos

di Monica Capuani

Michael Frayn ha raccontato in un'intervista che il padre era un commesso viaggiatore e vendeva materiali ignifughi per isolare i tetti. A un certo punto della sua vita, una patologia ereditaria lo aveva reso quasi completamente sordo. Così, per evitare le domande degli architetti che avrebbero smascherato il suo handicap, aveva imparato a stordirli a suon di barzellette. Forse quel talento, coltivato per necessità, si è impresso nel DNA di famiglia e si è trasmesso al figlio. *Noises Off, Rumori fuori scena* nella traduzione italiana, è senza dubbio una delle commedie più esilaranti, esplosive e vitali del teatro contemporaneo, inglese e non. L'idea del dietro le quinte come un mondo opposto e speculare (*Alice attraverso lo specchio*) è una nozione filosofica. Il fatto che qualcosa che va storto in uno spettacolo dal vivo inneschi una serie ininterrotta di meccanismi comici ha fatto scuola, come dimostrano gli epigoni (superficiali) di testi di enorme recente successo commerciale come *The Play That Goes Wrong*, e le sue infinite varianti.

Michael Frayn, nato a Londra l'8 settembre 1933, è un uomo estremamente modesto e dotato di grande ironia. Ha raccontato che a una delle prime previews della produzione originale un gruppetto di spettatori ritardatari si sedette davanti a lui rumorosamente mentre si alzava il sipario. Uno di loro, scrutando il programma di sala, esclamò: «Oh no, pensavo fosse una commedia di Alan Ayckbourn!». Da quel momento, Frayn ne ha viste e sentite di tutti i colori assistendo alle varie produzioni del testo.

Come una volta a Praga, dove, dopo cinque tentativi di sviarlo dal vedere la messa in scena, scopri che avevano tagliato completamente il terzo atto. La prima produzione di *Noises Off* andò in scena nel 1982 al Lyric Theatre di Londra, ebbe un immediato successo e si trasferì nel West End, dove rimase in scena per cinque anni, con cinque cast consecutivi, mentre nel 1983 un'altra produzione debuttava a Broadway, per un totale record di 553 repliche. I premi fioccarono e il testo ebbe una fortuna internazionale ininterrotta che sarebbe troppo lungo raccontare. Mentre scrivo questa presentazione, l'ultima produzione londinese del Lyric Hammersmith sta per trasferirsi nel West End e chissà quanto ci rimarrà. Nonostante il successo, il drammaturgo ha sempre continuato a fare significative modifiche, a testimonianza del fatto che un testo teatrale è un organismo vivo che non si cristallizza mai completamente. Michael Frayn è arrivato tardissimo al teatro, a 38 anni, e ha dovuto aspettare i 49 perché *Noises Off* gli tributasse il suo primo grande riconoscimento. Con il suo adorabile sense of humour, Frayn dice che in teatro gli insuccessi si dimenticano presto perché gli spettatori che vedono uno spettacolo non riuscito sono pochi e presto smettono di parlarne. Lui non fa mistero di aver inanellato una serie di flop a teatro, fin da quando all'Emmanuel College di Cambridge, dove ha frequentato la facoltà di Filosofia, aveva scritto un testo teatrale che era stato l'unico di una lunga tradizione a non essere rappresentato a Londra perché giudicato pessimo. Una ferita che gli aveva fatto detestare quella forma di scrittura. Il suo apprendistato è cominciato come giornalista al "Manchester Guardian", dove gli fu affidata una rubrica fissa in cui raccontare tre giorni alla settimana le personalità della cultura di passaggio in città. Il problema era che non ne

passavano abbastanza e il giornalista in erba presto fu costretto a inventare personaggi fittizi, cercando di rendere gli articoli arguti e accattivanti. La lezione che ha imparato dal giornalismo, dice, è l'attacco folgorante, l'inizio che invoglia il lettore a leggere tutto l'articolo. Il passaggio al romanzo fu abbastanza naturale, sulle orme di un giornalista della stessa testata che aveva scritto un best seller e si vantava che dopo la prima frase il resto era seguito in maniera facile e naturale. Il giovane Michael scrisse il suo primo romanzo e si trovò un agente al quale lo inviò appena terminato. La risposta fu che le prime trenta pagine gli erano piaciute moltissimo ma le successive trecento erano da buttare. Michael imparò che scrivere non è poi così facile come millantano alcuni, e mise quel primo tentativo nel cassetto. Il romanzo successivo, *The Tin Men*, del 1965, gli valse un anno dopo il Somerset Maugham Award e inaugurò una carriera di romanziere di tutto rispetto che non si è mai interrotta, neanche dopo l'inebriante scoperta molti anni dopo del suo talento di drammaturgo. Quando Frayn deve dare un consiglio ai giovani scrittori dice loro di scrivere sempre la stessa cosa, con lievi variazioni, in modo tale che il pubblico si abitui a un certo prodotto e ogni volta possa accogliere con soddisfazione qualcosa che riconosce. La sua carriera, però, testimonia l'esatto contrario. Non solo si è mosso e continua a navigare con grande agio tra il giornalismo, il romanzo e il teatro, ma anche all'interno di ognuno di questi generi ha continuato a sperimentare temi e toni molto diversi, atmosfere e strutture narrative agli antipodi. *Headlong*, un romanzo del 1999, per esempio, inventa un plot sul ritrovamento del dipinto perduto della serie delle Stagioni o dei Mesi di Bruegel, ispirato dalla visita al Kunsthistorisches Museum di Vienna insieme alla moglie biografa Claire Tomalin. *Spies*, del 2002, è una vicenda tratta dalla





Francesca Agostini, Nicola Pannelli, Ivan Zerbinati, Milvia Marigliano, Andrea Di Casa

sua infanzia durante la Seconda Guerra Mondiale. *Skios*, il suo lavoro più recente, del 2012, è un romanzo comico sul caso di uno scambio di identità. Anche nel teatro, il successo di *Noises Off* avrebbe fatto prevedere che Frayn drammaturgo proseguisse sulla via lastricata d'oro della commedia, ma *Copenhagen*, il suo successivo grande successo teatrale, che debuttò al National Theatre nel 1998 e rimase in scena a Londra per più di 1000 repliche e per 336 a New York, è un testo filosofico che si interroga sul perché dopo l'inizio della Seconda Guerra Mondiale, nel 1941, il fisico tedesco Werner Heisenberg andò a trovare in Danimarca il maestro e mentore Niels Bohr e sua moglie. Heisenberg era a caccia di informazioni o cercava un'assoluzione? Stava tentando di reclutare il fisico danese nel team di scienziati del programma tedesco per lo studio della bomba atomica o cercava di metterlo in guardia su di esso? Il dilemma era l'uso dell'energia nucleare a fini bellici, ma quello che davvero interessa a Frayn è indagare le ragioni profonde delle motivazioni umane e il mistero infinito di un universo che cerchiamo invano di decifrare. Il titolo originario infatti era *But Why? Copenhagen* vinse l'Evening Standard Award in Inghilterra e il Tony Award in America come miglior testo teatrale.

Durante due anni di servizio militare in Russia, Frayn aveva imparato il russo e questo gli ha consentito una grande frequentazione di Čechov, di cui ha tradotto vari testi e con cui condivide la doppia natura di narratore e drammaturgo. Spesso ha detto che il tema su cui continua a tornare è il tentativo vano e spesso ridicolo dell'uomo di mettere ordine nel caos sempre più imperante. Il suo primo testo teatrale di una certa rilevanza, *Alphabetical Order*, del 1976, è ambientato nell'archivio di un quotidiano di provincia i cui impiegati tentano in maniera comica e disperata di classificare il flusso ininterrotto di informazioni in arrivo. *Noises Off* ha trasformato cecovianamente questa lotta impari dell'uomo contro il Caos, che è uno dei temi esistenziali più angoscianti per l'umanità, in un'irresistibile farsa.



Fabrizio Contri, Giordana Faggiano

## Alto e basso nella comicità di *Rumori fuori scena*

di Valerio Binasco

*Rumori fuori scena* è un testo che appartiene al cento per cento al genere comico, così come le tragedie di Racine sono tragiche al cento per cento, e *Rio Bravo* è al cento per cento un western. Giusto che provochi qualche diffidenza. Siamo diffidenti infatti sia verso Racine, che nei confronti del Western.

Il "comico" è un genere che obbedisce a regole strette e piuttosto antiche. Ovviamente all'interno di un genere ci sono molte sfumature, che corrispondono ad altrettante libertà che uno si può prendere in rapporto alle regole. Esistono poi almeno due mondi differenti, con due tipi di comicità differente. Questi mondi sono quello borghese e quello antiborghese. Direi che l'antiborghese è quello dei clown e dei fool (Totò e Charlie Chaplin).

Anche un autore può essere un fool: Aristofane, per esempio. Quello borghese, invece, che è più recente (come la classe sociale da cui deriva la sua definizione) si manifesta attraverso dei medium meno evidenti a prima vista: non è un comico che sovverte le regole sociali o logiche (come invece fanno i clown, i fool e le maschere). Qui i personaggi sono ben integrati nella società e nella logica. Tuttavia succede loro qualcosa che li libera da ogni costrizione logica o sociale, come se il contesto si facesse improvvisamente di sostanza leggerissima, e i personaggi - a volte loro malgrado - non potessero far altro che lasciarsi trasportare nella superficie, a riparo da ogni pericolo, da ogni minacciosa

profondità, da ogni peccato. Si può dire che segua le regole dell'incubo alla rovescia. Cioè un incubo con tutte le stazioni, ma che non fa paura. La prima cosa che appare in Feydeau, per esempio, è la totale mancanza di una cosa che siamo tristemente abituati a considerare il nostro consueto fardello nella vita "normale": il senso di colpa. Aggiungo anche che si rileva la mancanza di un altro fardello: il senso di responsabilità. Borghesi che sognano se stessi in un contesto morale privo di peso. Se nel comico popolare il fulcro di tutto è la caratterizzazione dei personaggi, in un tipo di comico che trae origine da Feydeau è normale che gli elementi principali siano il contesto e la rapidità del meccanismo drammatico. La rapidità serve a spegnere ogni possibilità di riflessione sulle azioni commesse e sulle parole dette. Il contesto, invece, costituisce un richiamo alla normalità, apparentemente minacciata da qualche stravaganza in arrivo. Il comico borghese ha personaggi animati da pensieri e desideri comuni, che abitano case normali e sono soggetti a tutti i condizionamenti sociali (famiglia, amicizia, lavoro, denaro...) ma vi si sono assoggettati di buon grado. Se nel comico antiborghese c'è qualcosa di diabolico in agguato (vedi la maschera di Arlecchino, oppure le passioni smodate che tormentano i protagonisti di Molière) nel comico borghese non c'è traccia di diabolico. In agguato non vi è nulla. Le passioni stesse, che in qualsiasi altro "genere" sono le protagoniste vere di ogni storia, dove il loro fascino sta proprio nel loro farsi "smodate" e pericolose, nel comico borghese sono assenti. A proposito della "pericolosità" delle passioni e del contesto, vorrei osservare che generalmente quando il pericolo è scampato, il risultato è la Commedia, oppure la Tragedia se il pericolo si palesa

e diviene catastrofe. Ma in questo genere non c'è nessun pericolo. C'è un filo che tiene insieme Feydeau, Frayn e *Friends*? Credo di sì. Tra l'uno e l'altro capo del filo ci sono molte altre manifestazioni del comico borghese, ovvero del comico integrato. Integrato socialmente. Una delle leggi che li accomuna è la totale assenza di un messaggio malinconico, nemmeno ben nascosto tra le righe, come invece si può trovare in tutte le commedie di Goldoni il quale, pur essendo accusato di essere il capostipite del teatro borghese, non è tuttavia responsabile della nascita del "comico borghese". Cercare una qualsiasi malinconia nel genere comico borghese sarebbe come cercare erotismo in un fumetto di Paperino. Devo ricordare qui che quando ero ragazzo circolavano dei porno che avevano come protagonisti i paperi di Disney, ma al di là dell'iconoclastia un po' punk, non ricordo che si ricavesse qualche emozione erotica da quella lettura. Woody Allen è attraversato da malinconia. Non a caso nella fase matura della sua arte, i suoi film, che pure fanno ridere, sono prevalentemente malinconici e riflessivi. Billy Wilder ha come autore, e ne hanno altrettanto i suoi personaggi, un'estrema consapevolezza: brilla di intelligenza, una intelligenza che proviene da disperazione e coscienza. Paradossalmente si capisce meglio il *Lubitsch touch* in Wilder che nello stesso Lubitsch, ma sono come padre e figlio... Tale consapevolezza e tale intelligenza sono del tutto estranee ai personaggi del comico borghese. I grandi campioni mondiali della comicità (da Totò a Chaplin, passando per Stan and Ollie, e arrivando a Mr. Bean, Monty Python) sono fool and clown. Alberto Sordi, che pure in apparenza si avvicinerebbe al genere, ne resta tutta via lontano, per via della satira sociale e del "senso di colpa" su cui i suoi personaggi fanno leva.



Nicola Pannelli, Elena Gigliotti, Milvia Marigliano



Nicola Pannelli, Giordana Faggiano, Francesca Agostini, Andrea Di Casa, Elena Gigliotti

Se Sordi “elimina” dai suoi personaggi il senso di colpa grazie a una rimozione comica, nel comico borghese alla Feydeau il senso di colpa è del tutto assente, come se non avesse mai fatto parte della vita degli esseri umani.

I personaggi del comico borghese non devono neppure essere stravaganti (come in molte sitcom anglosassoni del tipo *Are you Been Served?*) o citrulli in modo straordinario. Sono integrati e quindi citrulli in modo ordinario: sono perfettamente a loro agio nel mondo, fanno un lavoro, hanno una psiche normale, e un normale senso della logica, appartengono alle classi agiate.

Anzi: è proprio questo loro appartenere alle classi agiate che gli dà quel “quid” comico in più, sostanzialmente condiviso con la massa del loro pubblico, così come in passato era l'appartenere alle classi miserabili il “quid” comico necessario.

È superfluo ricordare che la “fame” di Arlecchino, come espediente comico, è rimasta invariata almeno fino a Charlie Chaplin ed è ancora ben presente nei film di Totò. Peppino De Filippo diceva che: «La miseria è il vero copione della comicità: è già tragedia, perciò si ride». Una parola sulla rivoluzione. Se è vero, e credo che in linea di massima lo sia, che nel genere comico c'è sempre qualcosa che inneggia alla rivoluzione, nel “sottogenere comico borghese” quel qualcosa pare del tutto assente.

Tuttavia non è del tutto vero. E qui il discorso si fa difficile.

Proverò a renderlo facile, restringendo il campo di osservazione.

Mi concentro sul tema più grande che ci sia, al quale è dovuta una gran parte delle attività intellettuali e artistiche umane (dovuta per contrasto, naturalmente). Parlo del senso di colpa, sia quello biblico che ci contagia tutti come genere umano, originato dai due primi colpevoli del paradiso perduto, sia come “sottogenere”, ovvero quello di individui singoli qualsiasi, esposti ai misteri della vita

psichica e alle traversie dei rapporti personali. Il senso di colpa, che attraversa come un fiume le nostre esistenze, talvolta silenzioso, talvolta in piena. Tra i fardelli che il viver nostro prevede insieme alla forza di gravità che ci reclama verso la terra e anche più sotto, c'è anche il senso di colpa. E nel teatro comico borghese esso è piacevolmente assente. Anzi: sembra che sia proprio questa la funzione "poetica" di questo genere: quella di liberarci dal senso di colpa, dal senso di responsabilità, e dal peso dell'empatia. Sembra che la missione poetica del teatro comico borghese sia quella di dare vita a un mondo "normale" del tutto simile al nostro, ma dove il male e il peccato non appartengono al diavolo, bensì agli uomini. Questi essendo spiriti ingenui votati alla libertà, e infantili votati all'indulgenza, possono comportarsi in modo ingenuo e libero, seguendo i loro impulsi più "normali" senza mai incorrere nel pericolo di incontrare la loro "coscienza", di soffrire per il giudizio altrui, o dover reggere il peso delle conseguenze dei propri atti. Atti che, va sottolineato, non hanno mai nulla di straordinario. La comicità borghese ricalca perfettamente il modello di mediocrità cui la borghesia si ispira e a cui aspira. In questa totale cancellazione di ogni profondità, che ha per conseguenza l'eliminazione del senso di colpa e, se si vuole, perfino del peccato originale, io vedo una missione che ha qualcosa di più dell'intrattenimento e apre una strada insolita verso una specie di rivolta. Contro cosa? Contro la pesantezza comune del vivere. In ordine di importanza non è al primo posto nella classifica delle rivolte, ma non è cosa da poco, comunque.





## Ridere la vita

di Osho

Perfino la risata è un gioco d'affari; perfino la risata nasconde interessi economici e politici. Perfino la risata non è una semplice risata: ogni purezza va perduta. Non puoi neppure ridere in modo puro, in modo semplice, come un bambino. E se non sei in grado di ridere in modo puro, perdi qualcosa di incredibile valore: perdi la tua verginità, la tua purezza, la tua innocenza. Osserva un bambino, osserva la sua risata: come è profonda, scaturisce dal suo centro. Quando un bambino nasce, la prima attività sociale che apprende - ma forse non è giusto dire che l'apprende, perché la porta con sé - è sorridere. È la prima attività sociale: sorridendo entra a far parte della società. Sembra del tutto naturale, è spontaneo. Le altre cose seguiranno, ma con quel sorriso egli dà il primo segnale di essere parte del mondo. Quando una madre vede il figlio sorridere, diventa incredibilmente felice, perché quel sorriso rivela salute, dimostra intelligenza, è un segno che il bambino non è stupido, non è ritardato mentalmente. Quel sorriso rivela che il bambino vivrà, amerà, sarà felice. Sorridere è la prima attività sociale, e dovrebbe restare l'attività sociale fondamentale. Si dovrebbe continuare a ridere per tutta la vita. Se sei in grado di ridere di qualsiasi situazione ti si presenti, acquisterai la capacità di affrontare tutte le sfide della vita, e quei confronti ti daranno maturità. Non sto dicendo di non piangere. In realtà, se non sei in grado di ridere, non puoi piangere. Le due cose si accompagnano, sono parti di uno stesso fenomeno: il tuo essere vero e autentico. Esistono milioni di persone le cui lacrime si sono inaridite; i loro occhi hanno perso lucentezza e profondità, non sono più acquosi, poiché non sono in grado

di piangere, non possono piangere: in loro le lacrime non possono fluire naturalmente. Se la risata viene storpiata, anche le lacrime lo saranno. Solo una persona che ride di cuore può piangere sinceramente. E se puoi piangere e ridere naturalmente, sei vivo. Un morto non può ridere e non può piangere: può solo essere serio. Osserva, va a vedere un cadavere: un morto può essere serio molto meglio di quanto non possa fare tu. Solo un uomo vivo può ridere, piangere e disperarsi. Questi sono stati d'animo del tuo essere interiore, si tratta di atmosfere che ti arricchiscono. Ma con il tempo tutti se ne dimenticano; ciò che era naturale all'inizio, diventa innaturale. Hai bisogno che qualcuno ti provochi la risata, ti stimoli a ridere, solo in quel caso ridi.

Quando ridi di cuore, in quei brevi istanti sei in un profondo stato di meditazione. Il pensiero si arresta: è impossibile ridere e pensare allo stesso tempo. Sono cose diametralmente opposte: o puoi ridere o puoi pensare. Se ridi veramente, il pensiero si arresta. Se stai ancora pensando, la tua risata sarà stentata, sarà qualcosa di stentoreo, di trattenuto. Sarà una risata deforme. Quando ridi veramente, all'improvviso la mente scompare. La risata può essere una bellissima introduzione a uno stato di non pensiero. E la bellezza è questa...

Osho, *Ridere la vita*, Stampa alternativa, 2013

## Preoccupazioni commerciali

di Michael Frayn

Per tutto il tempo a teatro uno aspetta sbigottito che si verifichi qualche imbarazzante disastro. Ogni volta che c'è una pausa, si inizia a pregare che gli attori non dimentichino le battute o si facciano male in scena. È come attraversare un campo minato. Spesso sui giornali si legge di attori che hanno attacchi di cuore nel mezzo dello spettacolo, si rompono una gamba, si spaccano la testa in una mischia, volano fuori scena, e generalmente si rendono ridicoli. In qualsiasi momento, uno teme che ci possa essere una scenata. L'inquietudine del pubblico raggiunge l'apice, come fanno tutti i registi sado-masochisti, ogni volta che il cast si concede uno di quei giochetti che dipendono dalla destrezza fisica o dal funzionamento di una macchina notoriamente fallibile. Il cuore mi salta in gola quando qualcuno si offre di accendere la sigaretta di qualcun altro con un accendino. Click - non si accende! Click - e di nuovo non si accende! Click - concentrati sul soffitto, pensa a qualcos'altro. ...Click - si arrenderà dopo dieci movimenti a vuoto? Dopo cento? Click - grazie al cielo, c'è una fiamma! Ma ora tremano entrambi così forte che non riescono a far incontrare fiamma e sigaretta! Sì! No! Sì, ce l'hanno fatta! "Ah, va meglio", sospira contenta l'attrice, soffiando una nuvola di fumo pensierosa. Ma - da uscire di testa - non c'è fumo!



La sigaretta è di nuovo spenta! Il sudore dei palmi delle mani... Certo, uno continua a dirsi che non ha davvero importanza, perché al giorno d'oggi nessuno si aspetta un ingenuo realismo in teatro. Si percepisce la figura sul palco sia come attore, sia come personaggio. In un certo senso, ovviamente, la consapevolezza di questa preziosa dualità è qualcosa che si intensifica quando una o due piccole cose vanno leggermente storte... Oh Dio, non ha intenzione di gettarle la pistola! Ma sì, hanno provato per settimane... L'ha lasciata cadere. Ora l'ha raccolta - sta andando avanti coraggiosamente. Non devi sentirti coraggiosa per me, cara. Onestamente, non mi sono imbarazzato. No, avevo gli occhi chiusi. Voglio dire, so di aver trattenuto il respiro quando ha lanciato la pistola, ma... suppongo che tu non possa avermi sentito riprendere fiato, vero? Voglio dire, non è stato il mio trattenere il respiro che ti ha fatto...? Oh Dio!

*Business Worries*, comparso su "The Observer" (1964)







Fabrizio Contri, Milvia Marigliano, Nicola Pannelli, Ivan Zerbinati, Francesca Agostini



Ivan Zerbinati



Andrea Di Casa, Nicola Pannelli, Elena Gigliotti, Milvia Marigliano



Andrea Di Casa



Fabrizio Contri



Francesca Agostini, Nicola Pannelli, Ivan Zerbinati, Giordana Faggiano, Andrea Di Casa, Milvia Marigliano



Andrea Di Casa



Elena Gigliotti



Milvia Marigliano, Andrea Di Casa, Nicola Pannelli



Valerio Binasco, Francesca Agostini



Elena Gigliotti, Milvia Marigliano, Giordana Faggiano



Fabrizio Contri, Valerio Binasco, Elena Gigliotti



Nicola Pannelli



Francesca Agostini



Elena Gigliotti



Fabrizio Contri









---

**Direttore** Filippo Fonsatti  
**Direttore artistico** Valerio Binasco

**Consiglio degli Aderenti**

Città di Torino  
Regione Piemonte  
Compagnia di San Paolo  
Fondazione CRT  
Città di Moncalieri (Sostenitore)



---

Main Sponsor



TORINO, ITALIA, 1895

**ISSN 2611-8521**

*I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO*

**EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO**

DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA  
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE A CURA  
DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB  
DEL TEATRO STABILE DI TORINO  
FOTO DELLE PROVE GIAMPIERO ASSUMMA  
FOTO DI COPERTINA LAILA POZZO

L'EDITORE RESTA A DISPOSIZIONE DEGLI AVENTI DIRITTO,  
SI SCUSA PER EVENTUALI OMISSIONI O INESATTEZZE OCCORSE  
NELL'IDENTIFICAZIONE DELLE FONTI.

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI SETTEMBRE 2019  
PRESSO GRAFART - Venaria (To)  
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



Fondazione  
CRT

## Benvenuti allo spettacolo inaugurale “Rumori fuori scena”

Questa produzione è stata realizzata con il contributo straordinario della Fondazione CRT, che è parte della storia della Fondazione Teatro Stabile di Torino. La Fondazione CRT conferma il proprio significativo supporto alla stagione 2019/2020, con un sostegno specifico per lo spettacolo “Fuoriusciti” e l’abbonamento fasce protette “Un posto per tutti” destinato ai cittadini a basso reddito.

[fondazionecrt.it](http://fondazionecrt.it)

