
GRUPPO T.S.T.

STAG. 1975/76

**TEATRO
STABILE
TORINO**

Il Gruppo del TST, diretto da Mario Missiroli, inizia la sua attività con una rassegna di spettacoli che vuole essere il primo nucleo di un programma articolato nel tempo, un repertorio di storia del teatro che dovrà gradualmente formarsi sino a costituire un patrimonio culturale a disposizione e al servizio della città. L'attività del Gruppo tende ad instaurare un rapporto il più possibile corretto fra cultura e società offrendo, nei testi e nei contesti che li completano, strumenti di informazione e discussione, di documentazione e verifica, che contribuiscano, sul piano specificamente teatrale, alla definizione organica di una politica per la cultura.

In questo senso non si tratta, evidentemente, di « integrare » le attività dello Stabile: il Gruppo si propone, invece, come momento qualificante di tutta la produzione dell'Ente, il cardine su cui il TST intende far ruotare il proprio apporto originale alla vita cittadina e del teatro nazionale. La struttura dell'iniziativa è paragonabile a quella di una « collana editoriale » di teatro vivo: dal progetto di toccare e rianimare i punti centrali della tradizione drammaturgica, si è passati ad una scelta di opere particolarmente rappresentative, elaborando un programma minimo triennale.

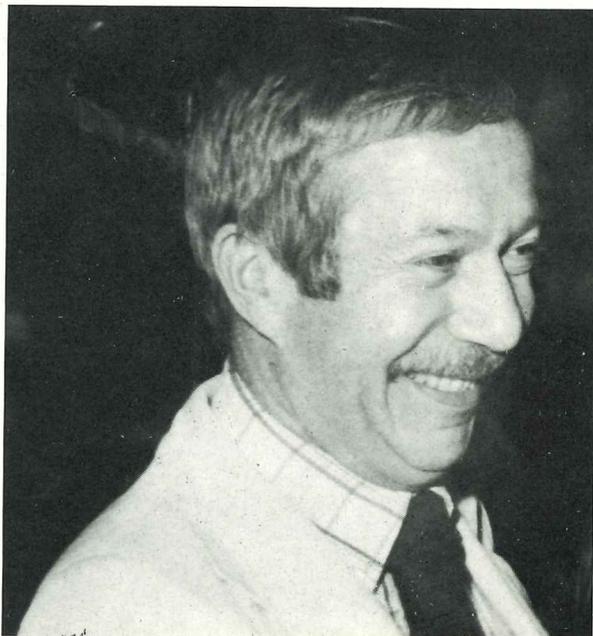
Per la prima stagione vengono proposti tre testi che segnano altrettanti passaggi fondamentali non soltanto nella storia del teatro – il Rinascimento, l'Illuminismo e l'Avanguardia « storica » del Novecento – e tre contesti che ne danno, in sintesi drammaturgica le coordinate culturali e politiche, gli immediati agganci per una riflessione oggi: in questa ragionata operazione parallela il Gruppo ricerca la sua funzione autenticamente popolare, chiarendo la complessità dei motivi di cui l'opera del passato porta testimonianza, la sua ricchezza di stimoli, evitando la riduzione a formule ideologiche correnti e ristrette.

Il Gruppo si rivolge a un pubblico « nuovo » (che individua, naturalmente, nel pubblico popolare), meglio ancora vuole partecipare alla creazione di un pubblico non più « vecchio », cioè sostanzialmente passivo di fronte allo spettacolo, in soggezione, succube, spesso, della noia: le rappresentazioni intendono evitare, quindi, il rituale, l'esercizio di solitarie intenzioni registiche ed essere, nel taglio e nell'approccio ai testi, estremamente libere e, nell'omogeneità del quadro complessivo, diverse.

Saranno, dunque, « decentrate » per loro stessa natura, cioè spostate rispetto ad un teatro « centralizzato », non solo e non tanto fisicamente quanto nella struttura elastica che mira al massimo di comunicazione ed alla più larga partecipazione (e quindi al massimo di intervento attivo e critico).

Suggerite le coordinate culturali entro le quali si colloca il nuovo programma – cui hanno concorso, con la Direzione dello Stabile, il direttore del Gruppo, il comitato studi e i registi – bisogna pur dire che nell'ottica del pubblico il Gruppo è, prima di tutto, un gruppo d'attori. E' inevitabile, ma è anche provvidenziale che gli spettatori verifichino sera per sera l'omogeneità del progetto nell'omogeneità della recitazione.

Attorno a un nucleo di giovanissimi che nella stagione scorsa, diretti da Aldo Trionfo, Ernesto Cortese, Lorenzo Salvetti e Julio Zuloeta, hanno partecipato ad una prima fase l'attività (*Prometeo incatenato* di Eschilo, *L'imbecille* di Pirandello, *Un uomo è un uomo* di Brecht, *Brand* di Ibsen, *La vita è sogno* di Calderón de la Barca) si è aggregato un complesso di attori capaci di partecipare le motivazioni culturali del nuovo Gruppo TST e di attuarle con un impegno artistico e civile che eccede le prescrizioni dell'etica professionale.



Mario Missiroli, Direttore del Gruppo

TESTO

LA VENEXIANA

di Ignoto Veneto del '500
Regia di Lorenzo Salveti

CONTESTO AMOR CIRCULUS EST BONUS

Dialogo dei dialoghi sulle
Virtù della Rotazione d'Amore
da Platone alla Dott.ssa Francis A. Yates
Regia di Lorenzo Salveti

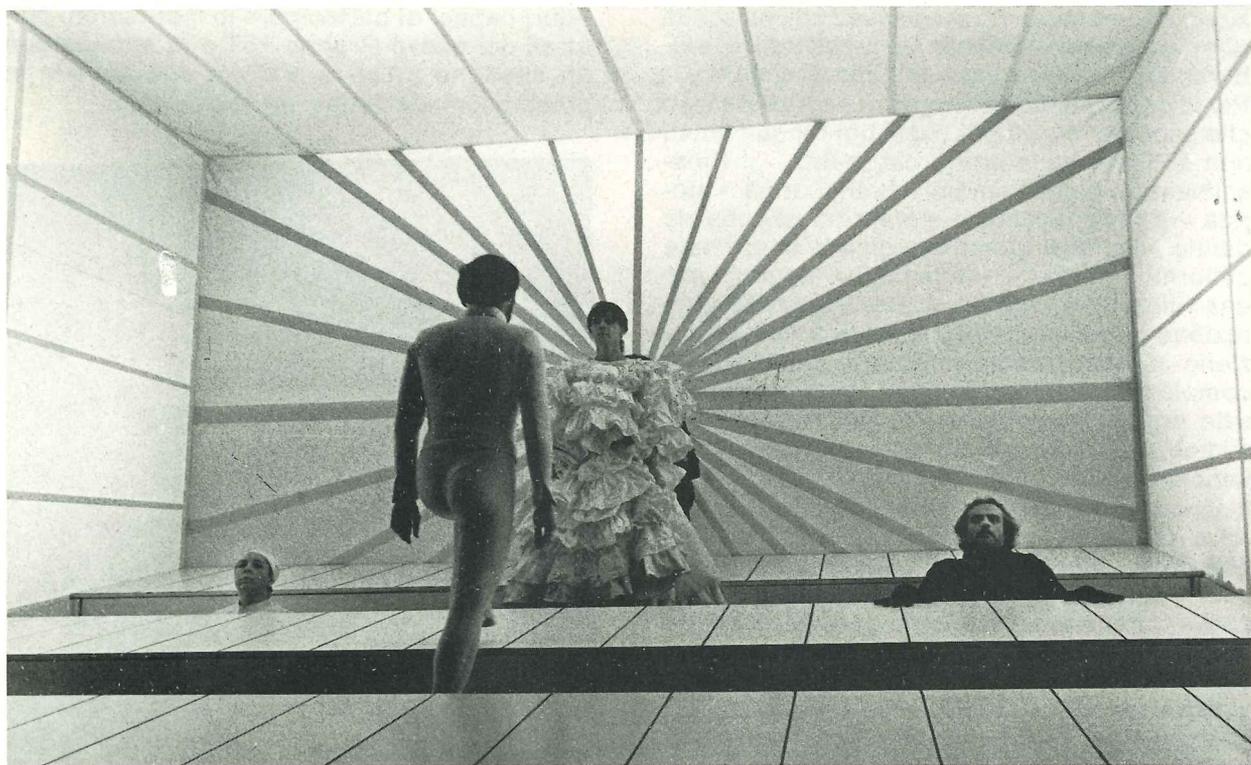
Nel 1928 Emilio Lovarini reperì in un codice della Biblioteca Marciana il manoscritto squinternato e sbiadito (l'inchiostro usato pare fosse pessimo) di un vecchio copione teatrale in dialetto veneziano. Ultimata la laboriosa trascrizione, si trovò per le mani un capolavoro. Sul rovescio della prima pagina figurava, inutilmente nitida, la dicitura: « La Venexiana, comedia de... ».

Lovarini non tardò a datare il fascicoletto fra il 1509 e il 1518 (epoca della Lega di Cambrai); ad avanzare con molta convinzione l'ipotesi si trattasse di un testo redatto per uso degli attori, e la supposizione che la recita (l'unica recita, verosimilmente) avesse

avuto luogo, secondo consuetudine, in un palazzo privato in occasione di un banchetto o di chissà che altra festa, davanti ad un pubblico selezionatissimo, in grado tanto di cogliere i lividi pettegolezzi di cui è tessuta la vicenda, quanto di goderne le squisite oscenità senza menare scandalo. Supposizione ed ipotesi ormai generalmente accettate. L'attribuzione congetturale del testo a Girolamo Fracastoro, sostenuta vivacemente da Lovarini, resta viceversa una congettura che vale le altre.

Commedia ambigua e inusitata, *la Venexiana* si presta male e poco a lasciarsi protocollare secondo le partizioni canoniche delle storie letterarie o di genere. Nell'accavallarsi delle avventure capitate in Venezia a Iulio (giovannotto milanese che passa da « un incentivo amoroso privo de ragion, girovago, imprudente » ad una compiaciuta rassegnazione alle corvées erotiche che gli vengono imposte da due insaziabili gentildonne veneziane) le valenze di una cultura medioevale in disarmo e quelle di un rinascimento in pieno sboccio si mescolano con sorprendenti effetti di spiazzamento.

A occhio e croce, per esempio, diremmo vecchia la ripartizione della materia nei cinque atti regolamentari, vecchio il latineggiare del giovanotto, le proposizioni didascaliche del



Una scena de « La Venexiana ». (Da sin.) Wilma Deusebio, Umberto Bortolani, Barbara Valmorin, Gigi Angelillo

prologo, ecc.; nuovo il taglio fulmineo della vicenda, il finale tranciato là a mezz'aria (« aperto », non è così che si dice?), nuovissima la meticolosa impudenza della rappresentazione erotica, ecc.

Con il che, avremo preso per « moderne » le giacenze medioevali della commedia, per « antiquata » la sua incastellatura umanistica. Curiosa inversione prospettica, ma passabilmente legittima. Tutto sta a non attribuire a categorie di storia della cultura le connotazioni di cui si serve la semplificazione ideologica (e idealistica) per deprecare aspetti deprecabili del nostro tempo, o per lodarne lodevoli prospettive. Come negare, d'altra parte, che il « realismo creaturale » del teatro dell'età di mezzo esibisca in questo tardo, anzi postumo, esemplare i titoli di una strana impudente attualità?

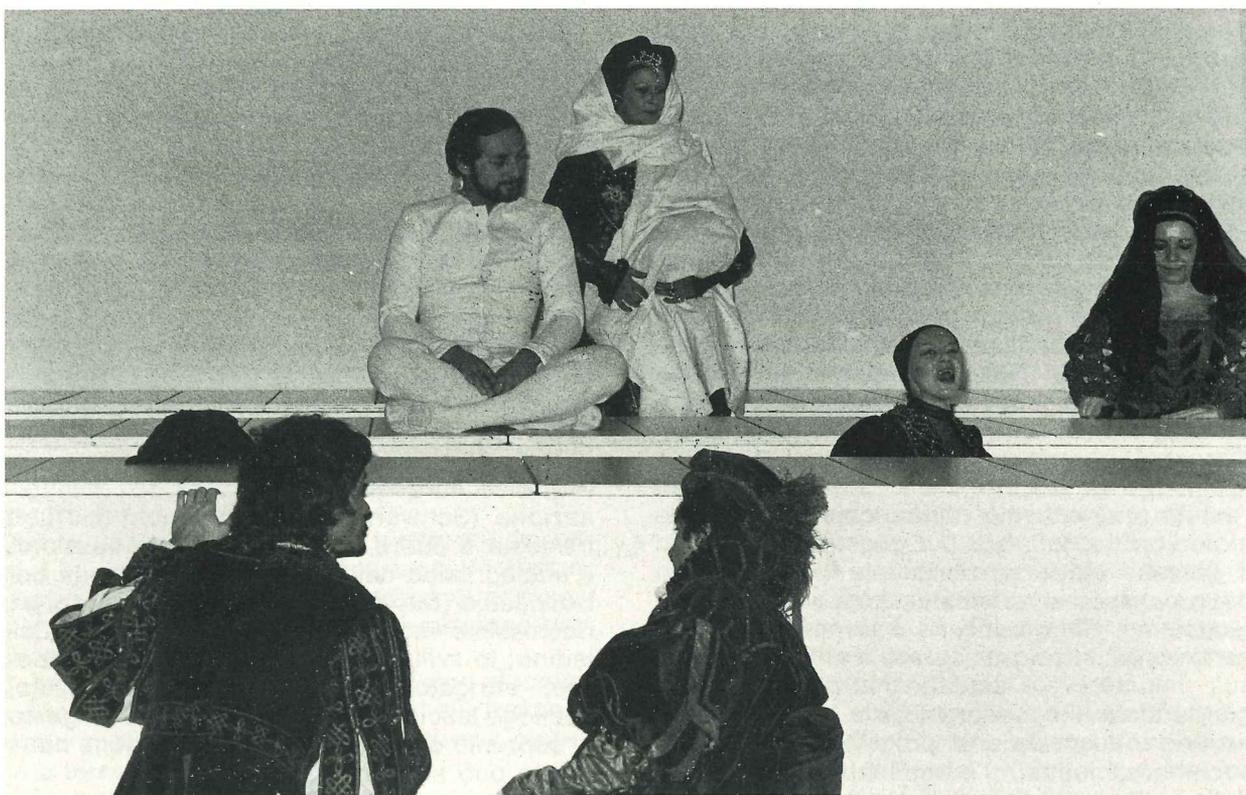
Lo spettacolo che proponiamo conta di dislocare in uno spazio definito secondo le regole auree della Prospettiva, cioè costringendola entro l'ottica antropocentrica del Rinascimento, una materia teatrale opaca e sensuale, oscena e melanconica, che si scandisce nel tempo per « stazioni », cioè secondo i logori (o nuovissimi?) canoni « epici » della sacra rappresentazione e della farsa plebea.

Il contesto della *Venexiana* si fregia di un

titolo minaccioso: *Amor circulus est bonus*. Amabilmente minaccioso, osiamo sperare. L'ironia è trasparente.



Le donne de « *La Venexiana* »:
(da sin.) Laura Panti, Barbara Valmorin,
Mirella Falco, Wilma Deusebio



Una scena di insieme de « *La Venexiana* »

TESTO

NATHAN IL SAGGIO

di G. E. Lessing
poema drammatico
traduzione e riduzione di Vittorio Sermonti
Regia di Aldo Trionfo

CONTESTO

LA RELIGIONE DEL PROFITTO

(tavola rotonda con la partecipazione di S. Ambrogio, Calvino, Pascal, Marx, Max Weber e altri)
Regia di Aldo Trionfo

Nella Bibbia due precetti regolano l'esercizio dell'usura: « (1) Non farai a tuo fratello prestiti ad interesse, né in danaro, né in viveri, né in altro. (2) Allo straniero potrai prestare ad interesse ». (*Deuteronomio*, XXIII, 20-21). L'osservanza dei precetti rimerita la benedizione dell'Eterno Iddio. Una volta specificato che il termine fratello (*l'ahika*) include tutti i membri della comunità tribale (e, più in generale, tutti gli ebrei), il significato del passo biblico risulta trasparente. Difficile parlare più chiaro.

Tuttavia da due millenni eserciti di interpreti si danno battaglia su queste parole semplici e poche. Come mai? Manifestamente il problema non è quello di interpretarle, ma quello di renderle via via compatibili con il mutare degli orizzonti religiosi e delle strutture sociali. Così i padri della chiesa, nel loro programma di fratellanza universale fra i « coeredi della Grazia » (il « fratello » del Vecchio Testamento è diventato il « prossimo » dei Vangeli) aboliscono il secondo precetto e generalizzano la proibizione dell'usura; così Giovanni Calvino – appellandosi al secondo precetto – ne riafferma la legittimità, e – in nome della fratellanza cristiana che non ammette discriminazioni – la generalizza e abolisce il primo. Il cristianesimo medioevale aveva fulminato il denaro con la maledizione della sterilità; Calvino scioglie l'anatema: l'accumulazione diventa una pratica d'umiltà al servizio di Dio, il profitto una benedizione transitoria. A metà del '500 lo spirito del capitalismo può già esibire le sue credenziali evangeliche. E nel secolo successivo i padri gesuiti si studieranno con tortuose eleganze concettuali di assimilare ai precetti della Chiesa cattolica l'astuto pragmatismo dei banchieri. In un geniale libretto del 1843 (*La questione ebraica*) il giovane Marx sanzionerà la irreversibilità del processo: « il cristianesimo è scaturito dal giudaismo. Nel giudaismo è tornato a dissolversi ». Nel secolo in corso, Max Weber e la sua innumerevole scuola analizzeranno, aggiornandola alle ideologie della seconda rivoluzione industriale e al progetto della nuova società socialista, l'interminabile avventura della formula biblica e di una tradizione religiosa che si può contestare (la sua storia è



G. E. Lessing

una sequela di contestazioni avallate) ma con cui è delirio non fare i conti.

Convocati dal buio dei millenni attorno ad una assurda tavola rotonda, esperti di vasta competenza (dal Dio impronunciabile del Deuteronomio a Blaise Pascal, da Sant'Ambrogio a Marx, a Benjamin Nelson e – perché no? – all'avvocato Agnelli) discuteranno il tema dell'usura-profitto con sussidio di tabelle, grafici, interviste registrate in eidophor. Questo, l'ambizioso contesto che *Nathan il Saggio* di G. E. Lessing ci è parso reclamasse.

Nathan il Saggio è una delle opere più alte e strane del teatro occidentale. In Italia, salvo errori, non è mai stata rappresentata e, germanisti esclusi, è nota in versioncine ginnasiali a sporadici e pazienti lettori.

Parlarne in poche righe è impresa disperata. Sarà, possibile redigerne tutt'al più una scheda segnaletica:

Nathan il Saggio (*Nathan der Weise*) è un « poema drammatico » in cinque atti, scritto fra l'autunno del 1778 e l'inverno dell'anno successivo; consta di 3853 versi (*Füntheber* o « pentapodie giambiche »; a decorrere dal Nathan questo diventerà il metro canonico della drammaturgia tedesca, più o meno come il nostro endecasillabo o l'alessandrino francese); ad epigrafe presenta una frase ricavata da Gellio: « Introite, nam et hic dii sunt » (che significa: « Entrate: gli dei sono anche qui »); l'azione si finge in Gerusalemme nel corso della terza Crociata (1189-92); il tema del dramma è il trionfo della tolleranza religiosa (nell'ambito del monoteismo) e della fratellanza universale, celebrato in un mondo in cui ricchezza e ragione combaciano come per incanto, nulla vi si biasima quanto il fanatismo dell'immaginazione (*Schwärmerei*), lo scambio di ruoli fra testa e cuore, il disordine delle passioni; il nucleo fisico del dramma è una novella del Boccaccio (*Decamerone*, I, 3), che Nathan, un ricchissimo mercante ebreo, racconta al Saladino; lo sviluppo del dramma è lieve, fiabesco, intricato, analiticamente inverosimile; l'epilogo lascia di stucco: di fronte ad un gesto di supremo candore della ragione anche nella mente può accendersi la tenerezza.

Tenteremo una traduzione in versi e una messinscena spudoratamente scrupolosa.

TESTO

IL BAGNO

di Vladimir Majakovskij
Dramma in sei atti con circo e
fuochi d'artificio

Regia di Mario Missiroli

CONTESTO
LA MOSSA DEL CAVALLO
Varietà sul futuro posteriore
da V. B. Sklovskij e altri
Regia di Flavio Ambrosini



V. Majakovskij nel 1915

Brecht ebbe tempo e modo, negli ultimi anni della sua vita, di deplorare la tendenza (che veniva generalizzandosi in Germania e fuori) a rappresentare testi suoi, nati nell'accanimento della milizia politica e nella rissa delle idee, come fossero pezzi di antiquariato teatrale, documenti di costume, idilli di un immutabile buonsenso socialista. Majakovskij, che si sparò una revolverata un mese dopo l'andata in scena della sua ultima commedia, non si concesse, viceversa, né tempo né modo per registrare amarezze di quel genere.

Non ci è parsa una buona ragione per allestire un'edizione del *Bagno* scrupolosamente commemorativa.

Durante le prove e nelle poche settimane che sopravvisse alla prima (16 marzo 1930, teatro Mejerchol'd), Majakovskij si fece un dovere di illustrare con una quindicina di interventi, ora per iscritto ora in pubblici dibattiti, l'intelaiatura e il senso del *Bagno*. Adoperiamo parole sue: « *Il Bagno* è un dramma in sei atti con circo e fuochi d'artificio.

Primo atto. Un compagno inventore ha inventato la macchina del tempo, che è in grado di traslocare la gente nel futuro e di farla tornare indietro.

Secondo atto. L'invenzione non riesce a superare le strettoie della burocrazia: ostacolo principale è un pezzo grosso, direttore dell'ufficio per il coordinamento e il collegamento.

Terzo atto. Il pezzo grosso va a teatro, vede in scena se stesso e afferma che nella vita le cose vanno in tutt'altro modo.

Quarto atto. Sulla macchina del tempo giunge dal XXI secolo una donna fosforescente, con il mandato di selezionare gli elementi migliori per trasferirli nel futuro.

Quinto atto. Tutti vogliono trasferirsi in un comunismo bell'e fatto; entusiasta, il pezzo grosso si è già preparato la bassa di passaggio, le credenziali e le diarie di missione per un centinaio d'anni.

Sesto atto. La macchina del tempo decolla verso il futuro (a tappe quinquennali) trasportando operai e lavoratori; i pezzi grossi restano a terra.

Il Bagno lava, sciacqua e strizza.

E' un'opera di propaganda (per questo non

vi figurano i cosiddetti *uomini vivi*, ma tendenze personificate).

Il Bagno difende la vastità degli orizzonti, lo spirito d'iniziativa, l'entusiasmo ».

Proposto in anni in cui una tassativa pianificazione economica, subentrando all'esperienza della NEP (sigla indicativa della nuova politica economica), sembrava bloccare nei rituali di un rigido apparato burocratico le sante impazienze rivoluzionarie, l'assunto era manifestamente provocatorio. Farsa e utopia. Peggio che peggio: i rigorosi e spericolati dispositivi messi in opera da Mejerchiol'd per restituire sulla scena la concretezza fantastica dell'utopia aggravavano, con il prestigio della forma, l'esasperante contagiosità del linguaggio sgangherato, mediocre, canagliosamente allusivo della farsa.

Fu un mezzo fiasco e uno scandalo tutto intero; appena attenuati, l'uno e l'altro, dalla fama conclamata di autore e regista: « Mi compiacio », disse Majakovskij, « che *Il Bagno* concorra a sfatarla ».

Come accogliere, quarantacinque anni dopo, in Italia, la provocazione (provocazione, si badi, che è connotato insieme ideologico e stilistico del testo)? La ricetta ovviamente non esiste. Esistono ipotesi, cioè spettacoli. Ne tentiamo uno.

Gli ingredienti di satira verbale e mimica che Majakovskij pesca a piene mani dal repertorio della commedia russa dell'Ottocento (amalgamandoli con spunti estratti dai romanzi di fantasiologia di H. G. Wells) sono travasati nei moduli funambolleschi e plebei del grande avanspettacolo italiano del '900; mentre la polemica ideologica converge su un bersaglio che ci è sembrato molto più attuale e nostro, cioè molto più scandaloso che non la burocrazia dell'era staliniana (deprecarla è ormai per tutte le parti politiche un esercizio pressoché consolatorio): il bersaglio sono tutti quanti sognano o pretendono « di trasferirsi in un comunismo bell'e fatto ».

Questo tipo di « aggiornamento » non è civetteria intellettualistica, ammicco di regista. Majakovskij ci ha fissato un appuntamento, e noi, posteri puntuali, ci presentiamo all'appuntamento. Il suo futuro è già il nostro presente:

volenti o nolenti, siamo anche noi a bordo della macchina del tempo. Questa irreale ma tangibile astronave è il teatro stesso, dove, seduti, assistiamo a un sogno di cui siamo stati i protagonisti.

Resta la considerazione che il futuro in cui siamo, in nome del quale molti hanno vissuto, i più nel frattempo sono morti, è un futuro anteriore. L'altro, « il radioso », « l'anno zerato di zeri », il nostro impronunciabile « futuro posteriore », dobbiamo farcelo da noi giorno per giorno. Citarne l'autorità a giustificazione delle nostre accidiose certezze, della nostra « rassegnazione escatologica », così come i nostri nonni citavano l'autorità di Aristotele, è da vigliacchi. Purtroppo, da che mondo è mondo, la macchina del tempo va spostata a braccia. Sugli sviluppi di queste enunciazioni si snoda il « contesto » del *Bagno*. Titolo: *La mossa del cavallo*, « variété sul futuro posteriore »; materiale: montaggio di testi (prose, versi, articoli, interviste, lettere, aforismi, slogans, telefonate, ecc.) prodotti nella Russia degli anni Venti da una filza di scrittori, registi, pittori, politici, istituzioni statali (da Majakovskij a Malevic, da Pasternak a Mejerchol'd, dalla Achmatova a Zoscenko, da Lunc a Babel' a Bulgakov a Belyj, da Arvatov a Stalin, dal Proletkult al Rezinotrest); responsabile e presentatore del tortuoso montaggio: Viktor Borisovic Sklovskij – il geniale teorico d'arte, linguista, memorialista, ecc., nato a Pietroburgo nel 1893 – il quale si esibirà nei futili panni del conférencier (o fine dicitore) di uno spettacolo d'arte varia, sgranando apologhi, considerazioni politico-culturali, aneddoti dei giorni della Rivoluzione,

estratti dal suo irresistibile repertorio di Poligrafo (testi base: *La mossa del cavallo* e *Zoo*). L'idea che pagine stampate possano fornire materia di spettacolo non è nuova né peregrina. Trascrizioni drammatiche di testi letterari sono all'ordine del giorno tanto in teatro come in televisione. Senonché, nella *Mossa del cavallo* (come nella generalità dei « contesti » in programma) la pagina si espone al rischio di una comunicazione, per così dire, « assoluta », non mediata dal travaso negli schemi della drammaturgia corrente. Il rapporto fra brano e brano non è quello, serrato, della interazione drammatica fra « battute », ma quello, slogato, della giustapposizione di « numeri » di variété.

Insomma una pubblica lettura, un oratorio didattico? Forse no. Forse, semplicemente, uno strano spettacolo. Fra astratti lazzi e copiose morti, una brigata di « artisti », labili come sogni di Chagall, si autocita meticolosamente documentando per schegge e frantumi il crudele esercizio d'intelligenza, la verbosa viltà, l'umorismo, l'eroica tensione morale con cui l'intelligencija russa tentò di misurarsi con il turbine della Rivoluzione d'ottobre.

Impegnati a formulare un primo e provvisorio bilancio dell'epopea della contestazione, delle sue contraddizioni, delle sue autentiche valenze rinnovatrici, una « rilettura teatrale » dei testi dei futuristi e dei formalisti russi (testi nati con la Rivoluzione e per la Rivoluzione) può fornirci un sussidio prezioso per verificare la nostra capacità di leggere il nostro tempo, e anche la nostra volontà di modificarlo.

GLI ATTORI

Le note biografiche dei 14 attori che costituiscono la « base » del nuovo Gruppo (è previsto qualche altro apporto saltuario) godono dell'indiscutibile privilegio della brevità.

GIGI ANGELILLO, gioiese di Gioia del Colle, ha doppiato da poco i trent'anni e da undici batte i palcoscenici: dai minuscoli (Teatro delle Dieci) ai sacramentali (Teatro Argentina, per il *Tartufo di Molière*, regia Missiroli); nel contempo – fra le molte altre – ha fatto esperienze di decentramento (con Giuliano Scabia) e di cooperativa (Teatro Insieme: *L'Amante militare* e *A proposito di Liggio*).

UMBERTO BORTOLANI, ventiquattro anni, studente di filosofia, diplomato all'Accademia Antoniana di Bologna. La passata stagione faceva parte del Gruppo TST. Suona il pianoforte.

RENATO CECCHETTO, nato a Baricetta di Rovigo venticinque anni fa, diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Nella scorsa stagione al Teatro Politecnico di Roma,

il monodramma *La Partita* di Giorgio Pressburger.

OLIVIERO CORBETTA, classe '52. Prima di entrare nel TST (stagione '74-'75) ha militato in compagnie sociali (Teatro Uno e Cooperativa dello Strozzi, a Firenze; Teatro dell'Elfo, a Milano) ed ha partecipato alla tournée italiana del Quog Music Theatre di New York.

CLARA DROETTO, trentadue anni, torinese; diplomata all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, ha esordito al TST nel *Cesare e Cleopatra* di Shaw, regia di Gianfranco De Bosio. Con De Bosio, Ferrero, Foà, ecc. ha partecipato a numerosi spettacoli di rilievo. Negli ultimi anni ha svolto un'intensa attività radiofonica e televisiva, ed ha lavorato nel teatro dialettale con Macario e Gipo Farassino.

NADIA FERRERO, torinese, vent'anni. Nelle ultime stagioni ha partecipato a due spettacoli di Aldo Trionfo (*Nerone è morto?*, *Gesù*) e, come protagonista, alla riduzione del *Mae-*

Gli attori del Gruppo: (da sin.) Valeriano Gialli, Beppe Tosco, Laura Panti, Gigi Angelillo, Massimo Loreto



Gli attori del Gruppo:
 (da sin.) Barbara Valmorin, Claudio Saponi,
 Umberto Bortolani, Renato Cecchetto



Gli attori del Gruppo: (da sin.) Giorgio Lanza,
 Antonio Scalenì, Oliviero Corbetta,
 Clara Droetto, Nadia Ferrero



stro e Margherita di Bulgakov per la regia di Franco Bianciaroli.

VALERIANO GIALLI, ventisei anni. Formatosi allo Stabile di Genova, debutta nel '69 nel *Titus Andronicus* (regia di Trionfo). Con i registi Carlo Quartucci, Marco Parodi, Franco Branciaroli e con lo stesso Trionfo ha lavorato in una serie di spettacoli teatrali (*Orazi e Curiazi, Sandokan, Ettore Fieramosca, Nerone è morto?, Lavoro teatrale, La storia del soldato, Il Maestro e Margherita, Pugacëv*, ecc.), alla radio e alla televisione. Nell'estate del '75 ha allestito e interpretato il *Lenin* di Majakovskij.

GIORGIO LANZA, biellese, venticinque anni. A Firenze: Teatro Uno e Cooperativa dello Strozzi; a Milano: Teatro dell'Elfo; a Torino: nel Gruppo TST dalla scorsa stagione. Ha partecipato al Festival di Chieri in *Veleno* di Michele Ghislieri. Doppiaggio cinematografico e prestazioni in TV private.

MASSIMO LORETO, venticinque anni, diplomato all'Accademia dei Filodrammatici di Milano. Nella stagione 1974-75 ha partecipato assiduamente all'attività del Gruppo TST. Conta qualche presenza in televisione e alla radio; figura nell'ultimo film di Marco Bellocchio, *Marcia trionfale*.

LAURA PANTI, milanese. La sua attività teatrale registra una serie di partecipazioni significative: Festival di Spoleto, Compagnia dei Quattro, Firenze Teatro, Piccolo di Milano, Gruppo della Rocca, Teatro Officina, Teatro Gruppo.

CLAUDIO SAPONI; diplomato all'Accademia d'Arte Drammatica di Bologna nel '74, nella stagione scorsa ha preso parte a tutti gli spettacoli del Gruppo TST.

ANTONIO SCALENI, romano, venticinque anni, ha studiato canto all'Accademia di Santa Cecilia, e si è diplomato all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Un anno con Vittorio Gassman. Radio e televisione.

Alla Compagnia del Gruppo de *La Venexiana* si aggiungono le attrici Wilma Deusebio e Mirella Falco.

WILMA DEUSEBIO, ha al suo attivo qualche anno di Accademia e molti di teatro. Si è cimentata in tutti i generi: teatro sperimentale (Genet, Levi, ecc.) teatro dialettale in veneto e piemontese (quest'ultimo in particolare con Gipo Farassino), cabaret, cinema, radio e televisione.

Per lunghi anni ha lavorato allo Stabile di Torino (*La giustizia*, *La Celestina*, *Arturo Ui*, *Il bugiardo*, *L'ufficiale reclutatore*, ecc.).

MIRELLA FALCO, ha lavorato a lungo allo Stabile di Genova, al Piccolo di Milano, alla Piccola Commenda di Milano, al Porcospino di Roma, col Teatro Insieme ed è il secondo anno che partecipa agli spettacoli del Teatro Stabile di Torino.

Ha compiuto numerose esperienze sia con il Teatro-Tenda-Circo, sia con il cabaret, sia con vari gruppi sperimentali.

La sua attività alla radio è intensissima: rivista, trasmissioni per ragazzi e prosa (tra le molte commedie si ricordano *Il tartufo* e *Il borghese gentiluomo* di Molière). Ha lavorato anche per la Televisione italiana e svizzera.

GIUSEPPE TOSCO, ventitré anni, torinese. Ha frequentato un corso di mimica a Chateau de Jambville (Parigi); poi, la scuola dello Stabile di Torino. Ha partecipato al *Peer Gynt* (regia Trionfo) e a due spettacoli di Michele Ghislieri (inoltre, a *Veleno* per il Festival di Chieri). Fa parte del Gruppo dalla stagione scorsa. Ha lavorato anche nel cabaret.

BARBARA VALMORIN: ha debuttato nel 1963 al Festival di Spoleto, dopo aver frequentato l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e il Conservatorio di Parigi. Due anni di cabaret con Pino Caruso e Enzo Cerusico. Due, al Teatro 101. Uno, con Eduardo. Poi, con Luca Ronconi, *l'Orlando Furioso*, *La tragedia del vendicatore*, *XX*, *Caterina di Heilbronn*, *Oresteia*, *La partita a scacchi*, *La figlia di Jorio* e *Erotismo violenza e potere in Shakespeare*, con Giancarlo Cobelli. Radio, televisione e cinema.



Le attrici « aggiunte » del Gruppo:
Wilma Deusebio e Mirella Falco.

I REGISTI

Gli spettacoli del Gruppo saranno diretti, in ordine di rappresentazione, da: Lorenzo Salveti (*La Venexiana* e *Amor circulus est bonus*), Mario Missiroli (*Il Bagno*), Flavio Ambrosini (*La mossa del cavallo*), Aldo Trionfo (*Nathan il saggio* e *La religione del profitto*).

Ci sembra superfluo presentare sia Trionfo che Missiroli, due tra i più noti e apprezzati registi italiani. Riteniamo, per contro, interessante, fornire qualche notizia sui due registi « giovani » del Gruppo.

FLAVIO AMBROSINI, nato a Padova nel 1946. Studi a Milano e a Parma, dove si laurea in Storia del Teatro con una tesi sul *Candelaio* di Giordano Bruno. Dal 1967 collabora con il

Centro Universitario Teatrale di Parma e partecipa alla fondazione della « Compagnia del Collettivo » realizzando alcuni spettacoli per i circuiti teatrali del movimento operaio. (*La grande paura; Occhio, operai; Orazi e Curiazi*). Aiuto di Mario Missiroli per *Il Tartufo* di Molière.

LORENZO SALVETI, nato a Napoli nel 1949. Studia a Spoleto e a Roma dove si laurea in lettere. Da diverse stagioni aiuto regista e collaboratore di Aldo Trionfo (*Peer Gynt, Ettore Fieramosca, Re Giovanni, Nerone è morto?, Gesù e Faust*). Regista, la scorsa stagione, di *Brand* di Ibsen. Regista alla radio.