TEATRO STABILE TORINO

STANISLAW WITKIEWICZ

LA GALLINELLA ACQUATICA

Traduzione di **RICCARDO LANDAU**
Realizzazione della
COMPAGNIA/GRUPPO DEL TEATRO STABILE TORINO
A. D'OFFIZI - P. SAMMATARO - M. T. SONNI - R. SUDANO
Scene e costumi di **COLOMBOTTO ROSSO**
Consulenza musicale di **ROBERTO GOITRE**

distribuzione

Il padre, Woiciech Walpor	**ALESSANDRO ESPOSITO**
Lui, Edgar Walpor	**RINO SUDANO**
Il figlio Tadzio — bambino	**MARIA TERESA SONNI**
Il figlio Tadzio — adulto	**FRANCO FERRARONE**
Lady, principessa Alicija of Nevermore	**ANNA D'OFFIZI**
Gallinella acquatica, Elzbieta Flake-Prawacka	**ANNA GOEL**
Il filibustiere, Ryszard De Korbowa-Korbowski	**PIERO SAMMATARO**
Efemer Typowicz	**ROBERTO MARELLI**
Isaac Wydmower	**FRANCESCO MAGRI**
Alfred Ewader	**ENRICO CARABELLI**
Il maggiordomo, Jan Parblichenko	**LUCIANO CASASOLE**
Camerieri, spioni	**GIAN MARIO GIANNELLA**
	PAOLO PAVONE GIANNI VITTORI
	ARMANDO VELLO
Afrosja Ivanovna	**TIZIANA DE VELO**

Realizzazione dei costumi: **ANGELO DELLE PIANE**
Allestimento scenico: **SALVATORE FORTUNA**
Luci: **VINCENZO CAFIERO**
Direttore di scena: **FRANCO GROSSI**

STANISLAW WITKIEWICZ

SUL NUOVO TIPO DI ARTE TEATRALE

Il teatro odierno fa l'impressione di qualcosa di irrimediabilmente otturato, che può essere sturato da ciò che abbiamo chiamata "fantasticheria della psicologia e dell'azione". Perché la psicologia dei personaggi e le loro azioni devono essere un pretesto per una pura successione di eventi; quel che importa è che la continuità dei personaggi e delle azioni in rapporto con la vita non sia l'incubo sotto la cui pressione nasca la costruzione dell'opera. È ora di farla finita, secondo noi, con questa maledetta coerenza dei caratteri e con questa "verità" psicologica, che sembra sbucare addirittura da tutti gli angoli. A chi interessa quel che accade in via Wspolna, n. 38 ab. 10, o in un castello stregato o nei tempi antichi? Noi a teatro vogliamo trovarci in un mondo completamente diverso, in cui gli eventi derivanti dalla psicologia fantastica dei personaggi completamente incoerenti non soltanto nei loro atti positivi, ma anche nei "loro errori", di personaggi forse completamente diversi dalle persone viventi, diano nella stravaganza dei loro rapporti lo svolgimento in quanto tale, non condizionato da nessuna logica se non dalla logica della forma stessa di questo svolgimento.

Si tratta soltanto di dover accettare in modo necessario un determinato gesto di un personaggio, una data frase dal significato reale o anche soltanto formale, un dato cambiamento d'illuminazione o della decorazione, un determinato accompagnamento, musicale, così come accettiamo come necessaria una data parte di una composizione o una certa successione di accordi in una opera musicale. Inoltre si potrebbe ancora aggiungere l'elemento della variabilità di una data psicologia e dell'assoluto arbitrio reale di reazione a dati avvenimenti, egualmente del tutto ingiustificati. Tuttavia dovrebbero essere suggeriti con lo stesso grado di necessità formale di tutti gli altri elementi dell'azione scenica sopra ricordati.

Naturalmente questa psicologia fantastica dovrebbe essere superata esattamente allo stesso modo del polpaccio quadrato nel quadro di Picasso. Il pubblico, che ride delle forme deformate nei quadri dei maestri contemporanei, dovrebbe egualmente ridere di una psicologia per il momento assolutamente incomprensibile e delle azioni dei personaggi sulla scena. Questo problema tuttavia può essere superato, secondo noi, così come per i quadri e la musica contemporanea attraverso la comprensione dell'essenza dell'arte e l'abitudine. Così come le persone che hanno finalmente capito la Forma pura in pittura non sono poi capaci di guardare altri quadri e di capire in modo diverso quelli che prima non comprendevano e deridevano, allo stesso modo la gente abituata ad un teatro come quello di cui stiamo parlando, non potrebbe più ascoltare l'odierna produzione scenica realistica o pesantemente simbolica.

Naturalmente l'opera teatrale nello stile sopra descritto, oltre al fatto che potrebbe diventare un bisogno reale di almeno una certa parte del pubblico che cerca emozioni veramente artistiche, dovrebbe nascere come una "naturale necessità creativa" in qualcuno degli autori che scrivono per la scena. Se fosse soltanto un "nonsenso programmatico", immaginato a freddo, artificialmente, senza un bisogno effettivo, non potrebbe probabilmente destare nient'altro che il riso, così come i quadri di oggetti dalla forma stravagante creati da gente che non soffre di una nuova forma pura e astratta senza una diretta base religiosa è avvenuto a prezzo della deformazione della visione esteriore del mondo, "allo stesso modo è possibile" il sorgere della Forma Pura a prezzo di una deformazione della psicologia dell'azione. Un'opera simile si può realizzare grazie ad un arbitrio assoluto di tutti gli elementi rispetto alla vita, congiunto ad una precisione estrema e ad una perfezione assoluta nell'elaborazione dell'azione. Il compito si ridurrebbe a riempire qualche ora con una azione scenica dotata di una propria logica formale interna, non subordinata a nessuna realtà.

(Da Introduzione alla « Teoria della Forma Pura in teatro », 1919, trad. Pietro Marchesani, De Donato editore).

TEATRO STABILE TORINO 1969/70

SCHEDA - REFERENDUM
da lasciare in teatro al personale di sala e nelle apposite cassette o spedire a Teatro Stabile, Via Bogino 8, 10123 Torino.

1) È favorevole a questo spettacolo?

SÌ NO

2) Avendo a disposizione un punteggio da 1 a 5 quale voto Lei assegnerebbe alle varie componenti di questo spettacolo?

Testo ◯
Attori ◯
Regìa ◯
Scenografia ◯
Musiche ◯

3) Quale autore e quale opera italiana o straniera vorrebbe vedere rappresentata dalla Compagnia Gruppo?

.....
.....
.....
.....
.....

Per permetterci di valutare il significato effettivo delle nostre scelte e sul nostro lavoro, La preghiamo di consegnare al personale di sala questa scheda di votazione completata in ogni sua parte.

Grazie.

Alla direzione del
TEATRO STABILE DI TORINO
Via Bogino 8
10123 Torino

La Compagnia-Gruppo affrontando questo testo di Witkiewicz intende anzitutto rispettare per quanto le è possibile il testo dell'autore polacco, ossia la sua conformazione fisica e mentale, la sua progettazione scenica e intellettuale; questo per varie ragioni, una per esempio, di una scarsa dimestichezza del teatro italiano con il Witkiewicz, almeno sul piano scenico, essendo, se non ci sbagliamo, questa, la prima rappresentazione italiana di un testo suo; un'altra ragione poi potrebbe essere quella di una consapevolezza del proprio grado di esperienza come gruppo, come ricerca, e al tempo stesso di una coscienza della finalità registica d'assieme, che è anzitutto volta a rispettare il senso e le modalità dei testi, pur in una doverosa loro reinterpretazione.
Alla Compagnia-Gruppo è sembrato allora che non fosse il caso di operare tanto un *tradimento* qualsiasi alle spalle o a favore di Witkiewicz, quanto di descrivere le ragioni e gli strumenti per i quali Witkiewicz ha scritto quest'opera e le altre sue opere, ragioni che appartengono alla educazione ed alla vita di Witkiewicz uomo e scrittore, e strumenti che appartengono alla "tradizione del nuovo" del teatro e della cultura degli anni Trenta. Così qui si sono voluti registrare ed individuare gli umori cinici e candidi, le bizzarrie surreali e feroci, i comportamenti astratti e crudi, le reazioni grottesche e fanciullesche, dei personaggi di Witkiewicz, con una specie di fiducia nella parola che essi pronunciano e con una specie di abbandono alla frenesia che anima il loro agire, contemperando il più possibile verità e sogno, finzione e malinconia, volontà di distruggere e ansia di purezza.
Ciò che è straordinario, lavorando su Witkiewicz, è il tipo di struggimento, di ansia, se si vuole, di nevrosi, che esso inocula negli interpreti, a mano a mano che si penetra nel tessuto del suo linguaggio; ed altresì il tipo di riferimento e di confronto che esso concede agli stessi, in un arco di esperienze e di stimoli non strettamente teatrali ma anche di vita, a testimonianza della vitalità per nulla decadentistica del linguaggio di Witkiewicz e della capacità assolutamente *realistica* di svelare ed approfondire il "negativo". L'impasto in altre parole della scrittura di Witkiewicz non è quello del *pastiche* bensì quello della contaminazione, e cioè un impasto con finalità non strettamente intellettuali ma anche di comportamento, implicando una moralità, che è appunto quella del rigore e del candore assieme, il rigore dello scrittore verso quel che pensa e sente, il candore dell'uomo che ai suoi pensieri ed ai suoi sentimenti aderisce globalmente.

Stanislaw Ignacy Witkiewicz (che gli amici chiamavano Witkacy) nacque a Cracovia nel 1885. Trascorse la prima giovinezza a Zakopane; viaggiò poi in Francia, Germania, Italia e, come segretario dell'antropologo Malinowski, in Australia, attraversando Ceylon e la Malesia.
Durante la prima guerra mondiale, combatté in Russia come ufficiale dell'esercito zarista, e, dopo la rivoluzione di ottobre, fu nominato commissario politico del proprio reparto. Tornato in patria nel 1918, fu per qualche tempo direttore del Teatro formista di Zakopane. Morì suicida nel 1939, alla vigilia dell'invasione della Polonia a opera delle truppe naziste. Romanziere, autore drammatico, critico, pittore, sfidioso di filosofia, Witkiewicz può considerarsi, con Witold Gombrowicz e Bruno Schulz, il massimo rappresentante dell'avanguardia polacca tra le due guerre.