

[AccueilRevenir à l'accueilCollection1732a : Le triomphe de l'amourCollectionITA. Le triomphe de l'amour : traductions, adaptations, mises en scène italiennesItem1985 : Il trionfo dell'amore \(Antoine Vitez\)](#)

1985 : Il trionfo dell'amore (Antoine Vitez)

Créateur(s) : Vitez, Antoine (metteur en scène) ; D'Amato, Enrico (traducteur) ; Marchi, Ena (traducteur)

Les pages

En passant la souris sur une vignette, le titre de l'image apparaît.

137 Fichier(s)

Les mots clés

[Adaptation](#), [Mise en scène](#), [Traduction](#)

Comment citer cette page

Vitez, Antoine (metteur en scène) ; D'Amato, Enrico (traducteur) ; Marchi, Ena (traducteur), 1985 : *Il trionfo dell'amore* (Antoine Vitez), 1985/11/15
Paola Ranzini, Avignon Université ; projet EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne Nouvelle).

Consulté le 03/10/2025 sur la plate-forme EMAN :

<https://eman-archives.org/SEM/items/show/809>

Métadonnées Dublin Core

Date[1985/11/15](#)

Genre[Théâtre \(Pièce\)](#)

Mots-clés

- Adaptation
- Mise en scène
- Traduction

CouvertureMilan, Piccolo Teatro

LangueItalien

Métadonnées DC - édition numérique

Éditeur de la fiche Paola Ranzini, Avignon Université ; projet EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne Nouvelle)

Contributeur

- Ranzini, Paola (responsable du projet)
- Sagnol, Côme (chargé d'édition de corpus numérique)

Mentions légales Fiche : Paola Ranzini, Avignon Université ; projet EMAN, Thalim (CNRS-ENS-Sorbonne Nouvelle). Licence Creative Commons Attribution - Partage à l'Identique 3.0 (CC BY-SA 3.0 FR)

Manifestation - Mise en scène (I)

Scénographie Kokkos, Yannis (scénographe)

Costumes Kokkos, Yannis (costumes)

Distribution

- Carpi, Martina (Corina, dama al seguito di Leonide sotto il nome di Ermida)
- Crippa, Maddalena (Leonide, principessa di Sparta sotto il nome di Focinio)
- Dettori, Giancarlo (Ermocrate filosofo)
- Porfito, Mario (Dimas giardiniere di Ermocrate)
- Saia, Anna (Leontina sorella di Ermocrate)
- Scarpati, Giulio (Agide)
- Soleri, Ferruccio (Arlecchino servitore di Ermocrate)

Production Piccolo Teatro (Milan)

Manifestation mise en scène XVIII

Distribution

- Carpi, Martina (Corina, dama al seguito di Leonide sotto il nome di Ermida)
- Crippa, Maddalena (Leonide, principessa di Sparta sotto il nome di Focinio)
- Dettori, Giancarlo (Ermocrate filosofo)
- Porfito, Mario (Dimas giardiniere di Ermocrate)
- Saia, Anna (Leontina sorella di Ermocrate)
- Scarpati, Giulio (Agide)
- Soleri, Ferruccio (Arlecchino servitore di Ermocrate)

Manifestation mise en scène XIX

Distribution

- Carpi, Martina (Corina, dama al seguito di Leonide sotto il nome di Ermida)
- Crippa, Maddalena (Leonide, principessa di Sparta sotto il nome di Focinio)
- Dettori, Giancarlo (Ermocrate filosofo)
- Porfito, Mario (Dimas giardiniere di Ermocrate)
- Saia, Anna (Leontina sorella di Ermocrate)
- Scarpati, Giulio (Agide)
- Soleri, Ferruccio (Arlecchino servitore di Ermocrate)

Manifestation Adaptation

Distribution

- Carpi, Martina (Corina, dama al seguito di Leonide sotto il nome di Ermida)
- Crippa, Maddalena (Leonide, principessa di Sparta sotto il nome di Focinio)
- Dettori, Giancarlo (Ermocrate filosofo)
- Porfito, Mario (Dimas giardiniere di Ermocrate)
- Saia, Anna (Leontina sorella di Ermocrate)
- Scarpati, Giulio (Agide)
- Soleri, Ferruccio (Arlecchino servitore di Ermocrate)

Notice créée le 28/06/2019 Dernière modification le 10/08/2025











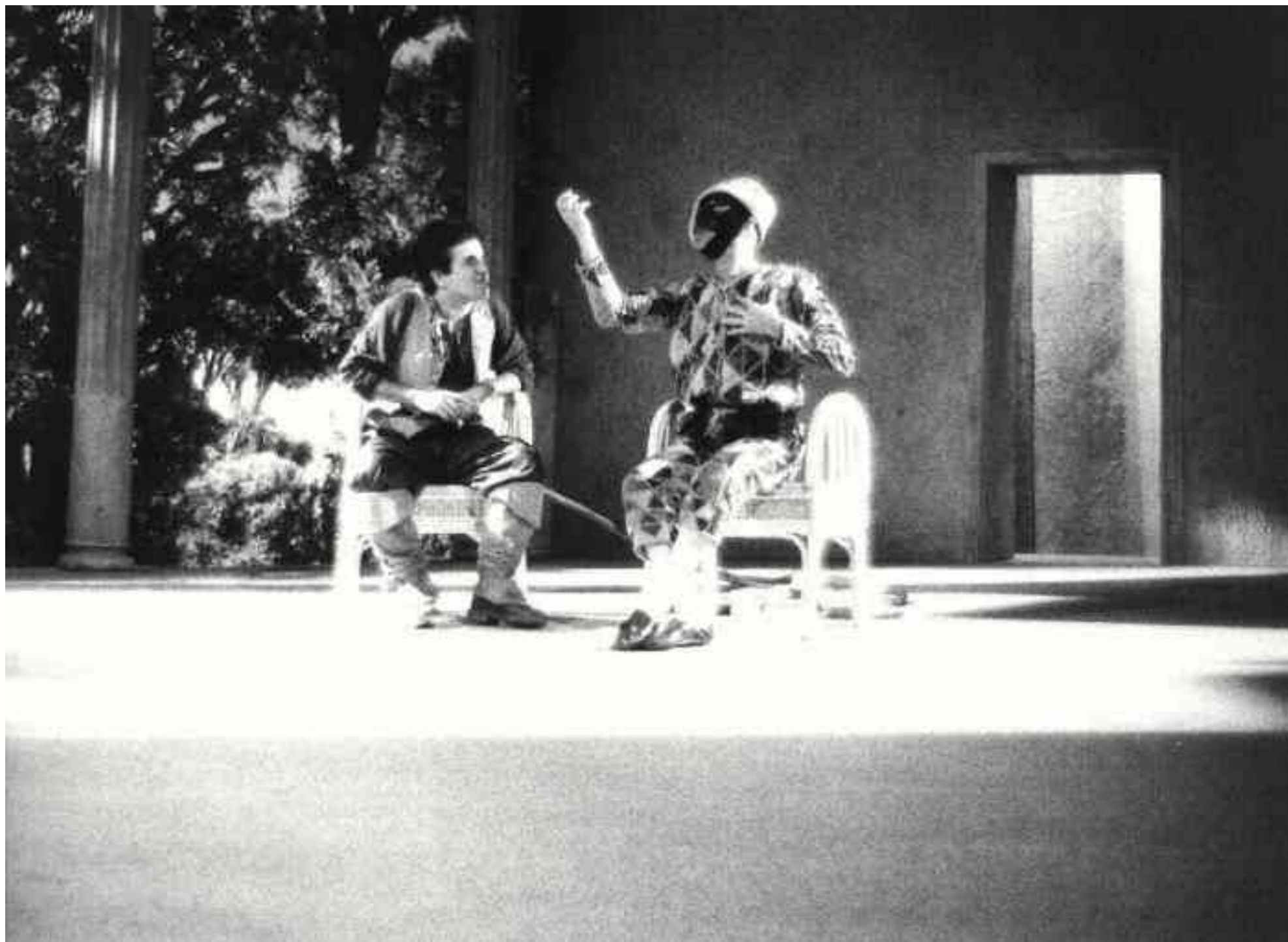












































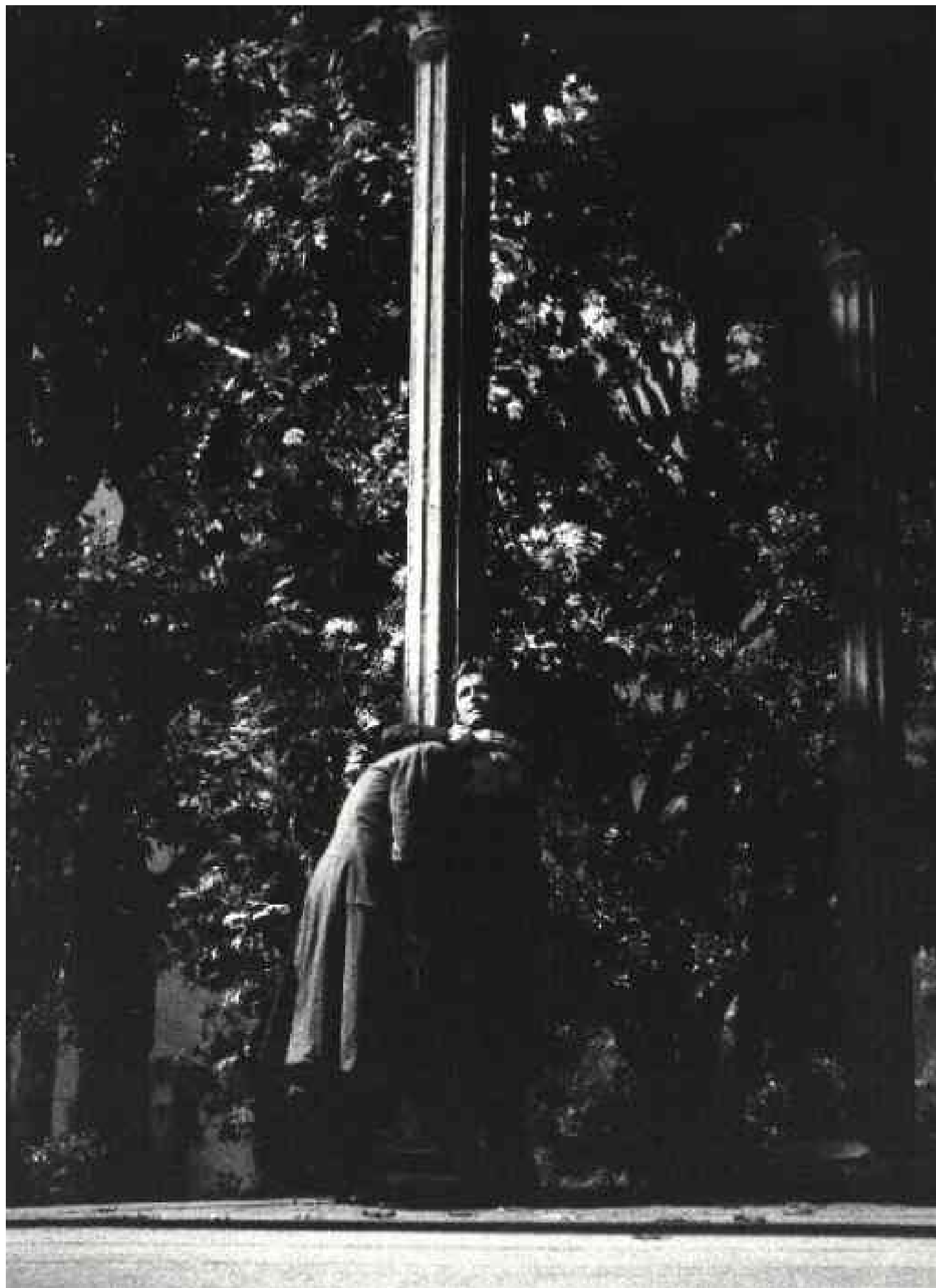


























































































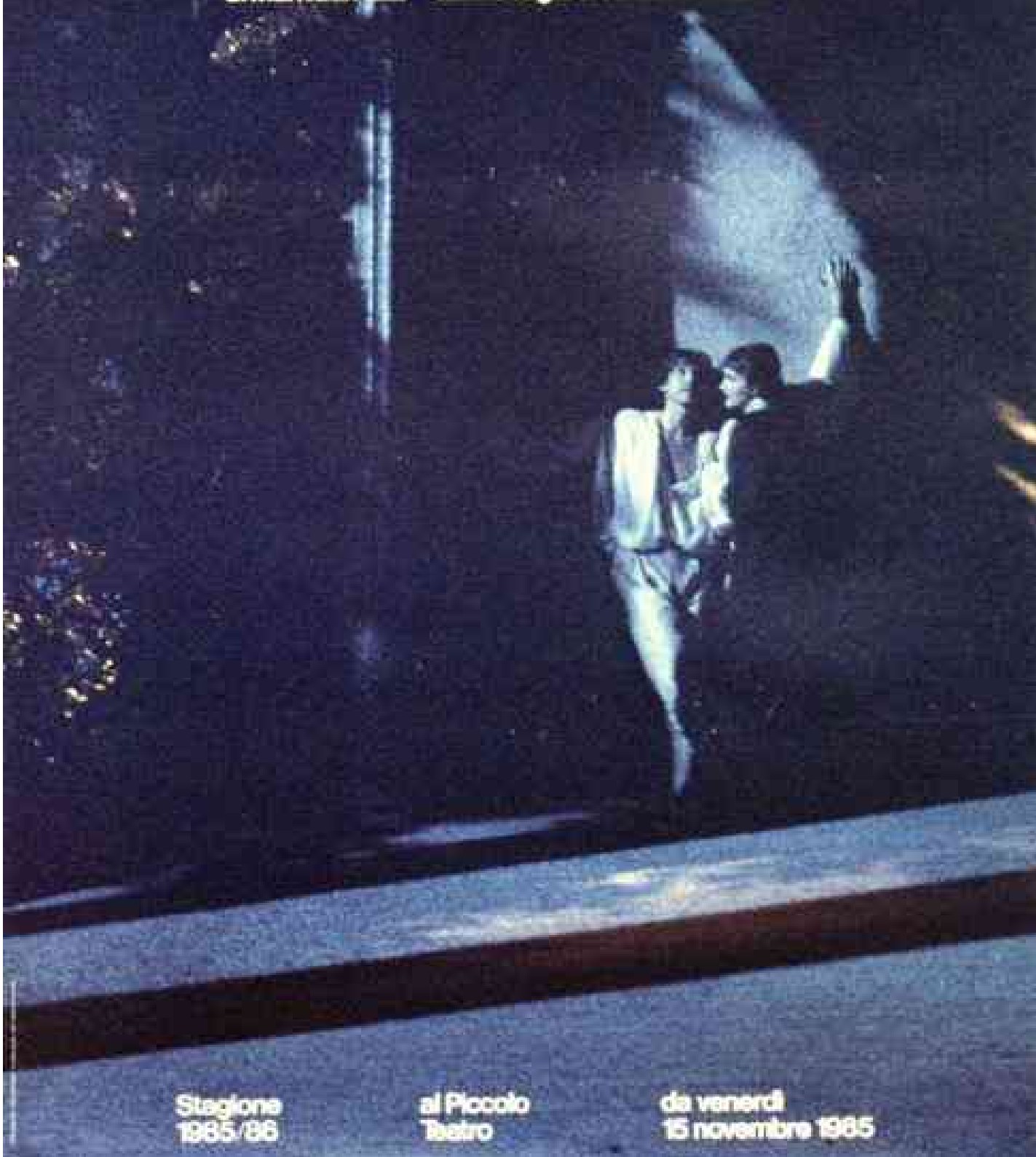
Consiglio di Milano

Piccolo Teatro di Milano

il TRIONFO *dell'*AMORE

di Marivaux

regia di Antoine Vitez



Stagione
1985/86

al Piccolo
Teatro

da venerdì
15 novembre 1985



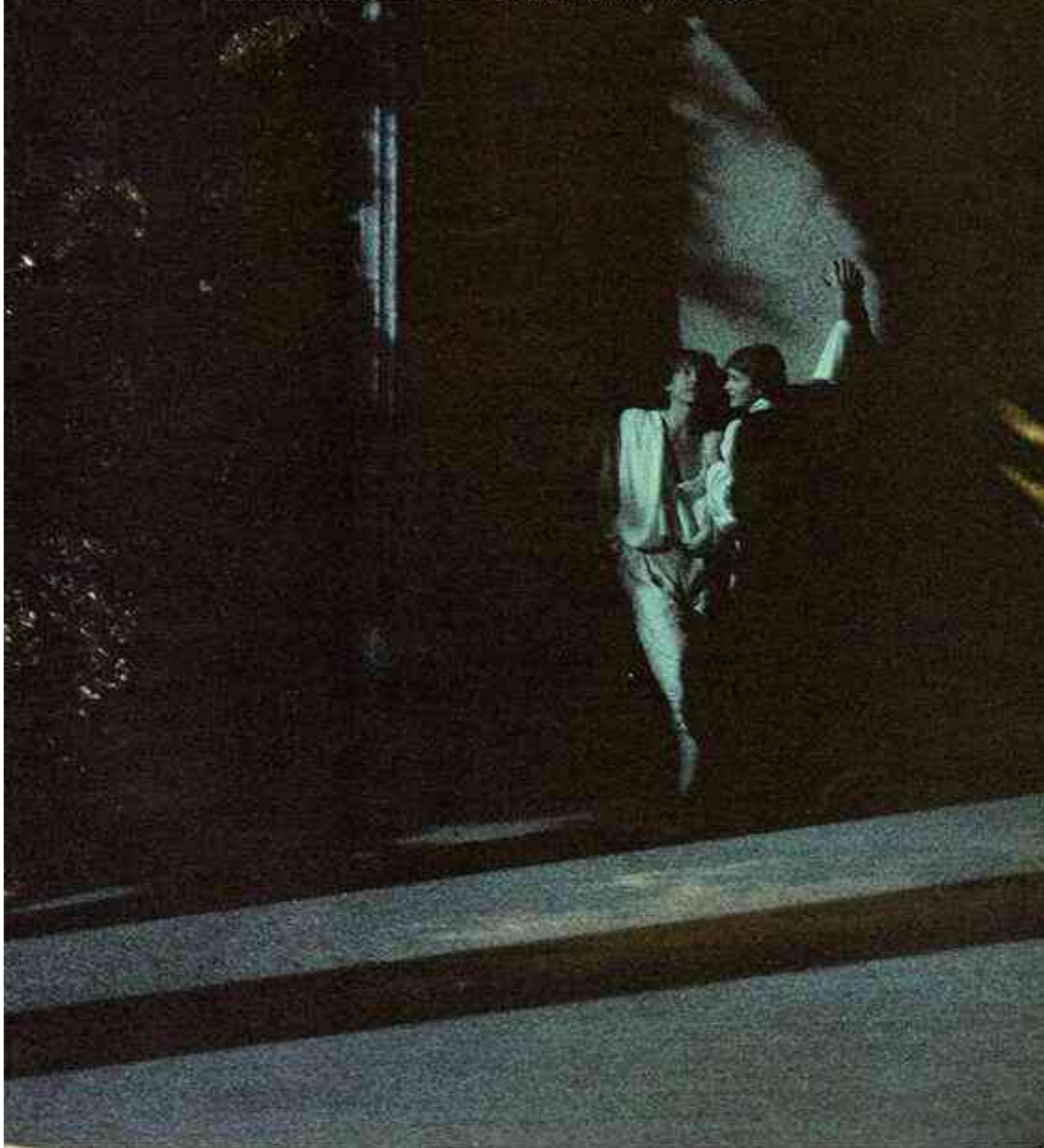
Comune di Milano

Piccolo Teatro di Milano

il TRIONFO *dell'*AMORE

di Marivaux

regia di Antoine Vitez



Piccolo Teatro di Milano

Ente Autonomo



Comune di Milano

Stagione 1985/86 - 39° anno dalla fondazione / 40° stagione

Consiglio di Amministrazione

Carlo Tognoli
Sindaco di Milano, Presidente

Gianfranco Bettetini
Rappresentante Consiglio Comunale
Riccardo Bonacina
Rappresentante Regione Lombardia
Valeria Bonazzola
Rappresentante Consiglio Comunale
Marina Cavalli
Rappresentante Regione Lombardia
Attilio Consonni
Rappresentante Consiglio Comunale
Domenico Contestabile
Rappresentante Giunta Comunale
Gabriella Faliva
Rappresentante Regione Lombardia
Augusto Fasola
Rappresentante Amministrazione Provinciale
Luigi Ferrari
Rappresentante Regione Lombardia
Paolo Mantegazza
Rappresentante Cassa di Risparmio delle Province Lombarde
Cristiano Minellono
Rappresentante Amministrazione Provinciale
Alessandra Mottola Mottino
Rappresentante Consiglio Comunale
Mario Rodriguez
Rappresentante Consiglio Comunale
Enzo Tortora
Rappresentante Consiglio Comunale

Collegio dei Revisori dei Conti

Francesco Ventura
Presidente
Lino Brambilla
Giorgio Cavalca
Tommaso Lucchesi
Giordano Michelli
Glancesare Sala

Direttore
Giorgio Strehler
Segretaria Generale
Nina Vinchi

Soci Fondatori

Comune di Milano
Regione Lombardia
Provincia di Milano
Cassa di Risparmio delle Province Lombarde

Tanti modi per dire "Non ci sono ma voglio farmi trovare."

SARIN/AP - 6.34.A.04.01.c

Volete farvi trovare al telefono anche quando non ci siete? Oppure quando ci siete ma non avete voglia di rispondere? Bene, da oggi il modo c'è. Perché i Risponditori SIP pensano a rispondere al posto vostro.

Come? E' semplicissimo. Ad ogni numero della tastiera corrisponde una frase, per cui vi basta premere alcuni tasti e poi collegare il Risponditore al telefono con una semplice spina. Chi vi telefona ascolterà il messaggio che avrete scelto, ripetuto da una gradevole voce sintetizzata. Ad esempio: "risponde il numero... si prega richiamare dopo le 10" oppure: "... si prega richiamare domani di pomeriggio" oppure: "... si prega richiamare al numero..."

Tutto questo grazie a loro, i Risponditori SIP che sono disponibili in colori diversi, sono poco ingombranti (poco più di un telecomando), sono economici (solo 5.500 lire al mese) e si trovano in tutti gli Uffici Commerciali SIP. Insomma sono belli, comodi, facili da usare e hanno sempre la risposta pronta. Sono i Risponditori SIP.

SIP



**Risponditori SIP
Due tipi con la risposta pronta**

Mi è caro, invece di inviare con un antico rituale di noi teatranti, un biglietto di auguri ad Antoine Vitez in occasione dello spettacolo, che è uno spettacolo suo, come di noi tutti del Piccolo Teatro, scrivergli poche righe sul programma. Dirgli pubblicamente come il nostro teatro e io stesso gli siamo grati di aver lavorato fra noi per molti giorni e, con la sua presenza, di aver fatto ancora più vera l'amicizia che ci lega, offrendo un altro piccolo ma concreto segno in più del mosaico di un'Europa che tanti di noi vorremmo fosse già compiuta.

Forse è giusto che sia proprio lui a proporre il nostro primo Marivaux in italiano ed a colmare un'assenza di cui io, amante irriducibile di Marivaux, mi facevo colpa. Ma tant'è: ognuno di noi fa quello che può secondo misteriose cadenze e ragioni, per accorgersi poi di quanto resta rinchiuso per sempre in quella fantastica biblioteca del cuore e della mente che ogni interprete degno di questo nome, porta con sé tutta la vita.

E poi non ho "rubato", io, il diritto ad altri nel dare vita a Corneille e alla sua Illusion sul palcoscenico del Théâtre Odéon di Parigi?

Così mi pare giusto, veramente europeo, cioè aperto, libero, generoso, emblematico, che in questa stessa sera si reciti Marivaux in italiano, a Milano, sul nostro palcoscenico, con la regia di un francese, e che si reciti Corneille, a Parigi, in francese, con la regia di un italiano. Ma forse la cosa più commovente per me è l'aver seguito amorevolmente il lavoro di Antoine al Piccolo, nella nostra casa, e di aver sentito che per lui era un lavoro fatto con gioia, in ricchezza di affetti e di fraternità. Sono certo che una grande parte di questo bonheur della creazione si è trasfuso nel suo spettacolo.

Sono certo che questa stupenda opera, crudele e tenerissima al tempo stesso, porta indelebile la traccia della sua stessa ragione per esistere, quella che è racchiusa nel titolo, l'amore. Caro Antoine, alla soglia di un'altra delle tue tante prime, uguale ma diversa dalle altre, come sempre è, voglio abbracciarti con molta tenerezza, dirti la mia stima e il mio affetto che hanno una lunga storia e che certo non finisce qui.

Giorgio Strehler

**Piccolo Teatro
di Milano**

Il trionfo dell'amore

di Marivaux

**regia di Antoine Vitez
scene e costumi di Yannis Kokkos**

Fotografie di Luigi Ciminaghi

Il patrimonio culturale è un bene da salvaguardare



IL FORTELIEVO DI GIACOMO MANZÙ - PROPRIETÀ CARIPLO

per l'arte e la cultura

CARIPLO
CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCE LOMBARDE

Jean Vilar	
Marivaux il crudele	* 11
Bernard Dort	
Marivaux riconquistato	* 12
Antoine Vitez	
Estratti degli appunti sul teatro di Marivaux e sul "Trionfo dell'amore"	23
Antoine Vitez	
Un'infanzia immaginaria del mondo	* 29
Antoine Vitez	
Marivaux, la nostalgia	* 30
Marivaux	39
Lavori drammatici di Marivaux	51
Edizioni, traduzioni, bibliografia	52
Dal T.N.P. al Théâtre National de Chaillot	54
Antoine Vitez	54
Yannis Kokkos	54
Il Piccolo Teatro dal 1947 ad oggi	58

Stagione 1985/86

Il trionfo dell'amore

di Marivaux

traduzione di Enrico D'Amato ed Ena Marchi

regia di Antoine Vitez
scene e costumi di Yannis Kokkos
collaborazione alla regia di Enrico D'Amato

Personaggi ed interpreti
Leonide, Principessa di Sparta sotto il nome di Focinio
Corina, dama al seguito di Leonide sotto il nome di Ermida
Ermocrate
filosofo
Leontina
sorella di Ermocrate
Agide
Dimas
giardiniere di Ermocrate
Arlecchino
servitore di Ermocrate

Maddalena Crippa

Martina Carpi

Giancarlo Dettori

Anna Saia

Giulio Scarpato

Mario Porfiro

Ferruccio Soleri

Scene realizzate dal Laboratorio di Scenografia "Bruno Colombo e Leonardo Ricchelli" del Piccolo Teatro
Responsabile costruzione e capo servizio macchinisti Aurelio Caracci
Pittore scenografo responsabile Fulvio Lanza
Collaboratore alle luci Vinicio Chelli

Assistente alla regia Maddalena Faliucchi
Assistente per le scene Nicolas Sire

Costruttori Carlo Cortiana e Enrico Quaglia
Aiuto scenografo Benito Quadrelli
Costumi realizzati dalla Sartoria Mine Barral-Vergez con la collaborazione di Monique Dauvergne, Parigi
Responsabile servizi sartoria Piccolo Teatro Valeria Rorato

Direttori di scena Luciano Ferroni, Antonio Crepaldi
Capo elettricista Gerardo Modica
Fonico Roberto Piergentili
Attrezzista Giuseppe Belluelli
Macchinista Rodolfo Grifoni
Sarta Vassiliki
Giannopulu
Rammentatrice Miriam Verdirosi

Attrezzieria Rancati Milano e Piccolo Teatro
Costruzioni in ferro Villa e Boera Milano
Legname fornito dalla Ditta Celsme Milano

Piante fornite dalla Ditta Antonio Fato
Costruzioni in vetroresina Ditta Nuova Labotre
Acconciature Marcello Ferriocioni
Trucco Giuliana De Carli

Fotografo di scena Luigi Ciminaghi

Piccolo Teatro di Milano 1 1985/86

Direttore responsabile

Giorgio Strehler

Realizzato dall'Ufficio Stampa del Piccolo Teatro di Milano a cura di Giovanni Sorelli con la collaborazione di Nicola Germani, Dolores Redaelli, Franco Viespiro.

Traduzioni di

Flavia Foradini, Maria Grazia Gregori, Claudia Provvedini

Segretaria di redazione

Laura Lombardi

Fotografie

Luigi Ciminaghi

Grafica

Emilio Fioravanti G. & R. Associati

Questo numero è stato realizzato in collaborazione con la rivista "Théâtre en Europe", direttore Giorgio Strehler, Editions Béba, Paris.

* da Théâtre en Europe, n. 6







Marivaux il crudele

di Jean Vilar



Nei dicembre 1965 il Théâtre National Populaire rappresentò a Chaillot *Le triomphe de l'amour*. La bellezza della regia di Jean Vilar per questa commedia eroica resta certamente viva nella memoria di tutti coloro che la videro. Si scoprirono, d'un tratto, la gravità filosofica, l'ascluttezze e il vigore, ma anche quel tanto di sogno e d'angoscia che si dovevano ritrovare solo diciotto anni dopo nella *Dispute* di Patrice Chereau. Allora, nel 1955, ero redattore del giornale degli Amici del Théâtre Populaire, Bré, una specie di bollettino del T.N.P. Avevo chiesto a Jean Vilar un testo di presentazione e lui scrisse, con il titolo di *Marivaux il crudele*, la breve riflessione che si leggerà qui di seguito. Trent'anni, dopo vorrei che si misurasse a proposito di Marivaux, quanto fosse originale, allora, parlare del Marchese De Sade e della dimenticanza di Dio, citare

E tuttavia sorride, questo è certo. Però il cuore batte troppo forte. Mostra questa cortesia nel sorridere proprio quando il cuore sta forse per spaccarsi per sempre. E certamente ci si accorge che egli non si preoccupa, comportandosi così, di dare una lezione di coraggio. "Niente di grave", sussurra. Ah, no, non sono uno stoico. Eppure!

I giochi del cuore, lo sappiamo bene, sono sempre crudeli. È un "divino marchese" a suo modo. Ferisce e ci ferisce. Senza pietà. Forse che Justine soffre di più? Non una lacrima, mi sembra, brilla in questo teatro dove tutto, però, è lotta, desideri mortificati, sconfitte assolute, amori violenti, persino insensati. Insensati? Ecco. "Bisogna sedurre questa donna per avvicinare colui che amo?" dice la giovane Léonide: "E allora, seduciamo." Ed eccola che, in panni maschili, provoca, attacca e infine vince colui che conosce fin troppo bene, dal momento che è, come lei, donna.

Nulla di spinto, tuttavia, e se le cose sono suggerite con audacia, è perché questo Amore esiste anche in natura, lo sappiamo bene. Tutti gli amori. Multipli, inattesi, mascherati. Travestiti. Ma

Don Giovanni è il sogno di una notte di mezza estate e, soprattutto, nel mostrario sulla scena: questa polvere di parrucche, questa serena organizzazione degli spazi in cui si compie il delitto sentimentale, la statua (o la statua) del filosofo superbo vittima dell'amore imprevisto, il solitario, il discreto, Vilar stesso insomma, l'inattaccabile, l'uomo che aveva ritrovato la verginità, il riposo e l'ascluttezze del corpo e che cade nell'umidità umiliante del desiderio, nel sorriso sciocco dell'amore, nell'imbarazzo, nella passione e nel suo rifiuto.

Tutto ciò contribuisce a dare agli spettatori di allora, a Chaillot, l'idea di come gli uomini del Settecento avevano capito e mostrato il piacere: goccia di sangue che sgorga sotto la crosta del trucco, sperma rinsecchito sulle guance, rughe sulle mani quantate.

Antoine Vitez, 1985

qualsiasi forma prenda, l'amore è un demone.

Sotto questi abiti dorati scoppiano carni sensuali. Mica si fanno i bambini guardandosi negli occhi qui, ah no. Sogno d'una notte di mezza estate alla francese. Macché, Marivaux regge bene i veleni soprannaturali con cui il poeta inglese ci minaccia: Dio esiste? Marivaux non se ne cura. Qui è nel cuore dell'uomo che l'uomo trova il suo destino. Padrone di se stesso, certo; e dunque, schiavo di se stesso. Va, viene, tesse con mano affusolata e vive i più semplici sortilegi: i vostri, i miei. Quelli del cuore. Realismo di Marivaux. Il suo cuore non può privarsi di un altro cuore. Il mio nemmeno. E il vostro... Seduttore. C'era del Don Giovanni nel calmo borghese francese del XVIII secolo. C'era ben qualcosa di Cesare in Corneille. Teneo, Marivaux? Andiamo. Crudele, implacabile Marivaux. "Come, tu vuoi che ci si leghi al primo oggetto che ci attira, che si rinunci al mondo per lui e che non si abbiano più occhi per nessuno?..." Sì, dice Marivaux, sì. E il dramma incomincia. O la commedia dolorosa. Trionfo dell'amore, ad ogni modo.

Jean Vilar

Marivaux riconquistato

Immagini degli Anni Cinquanta

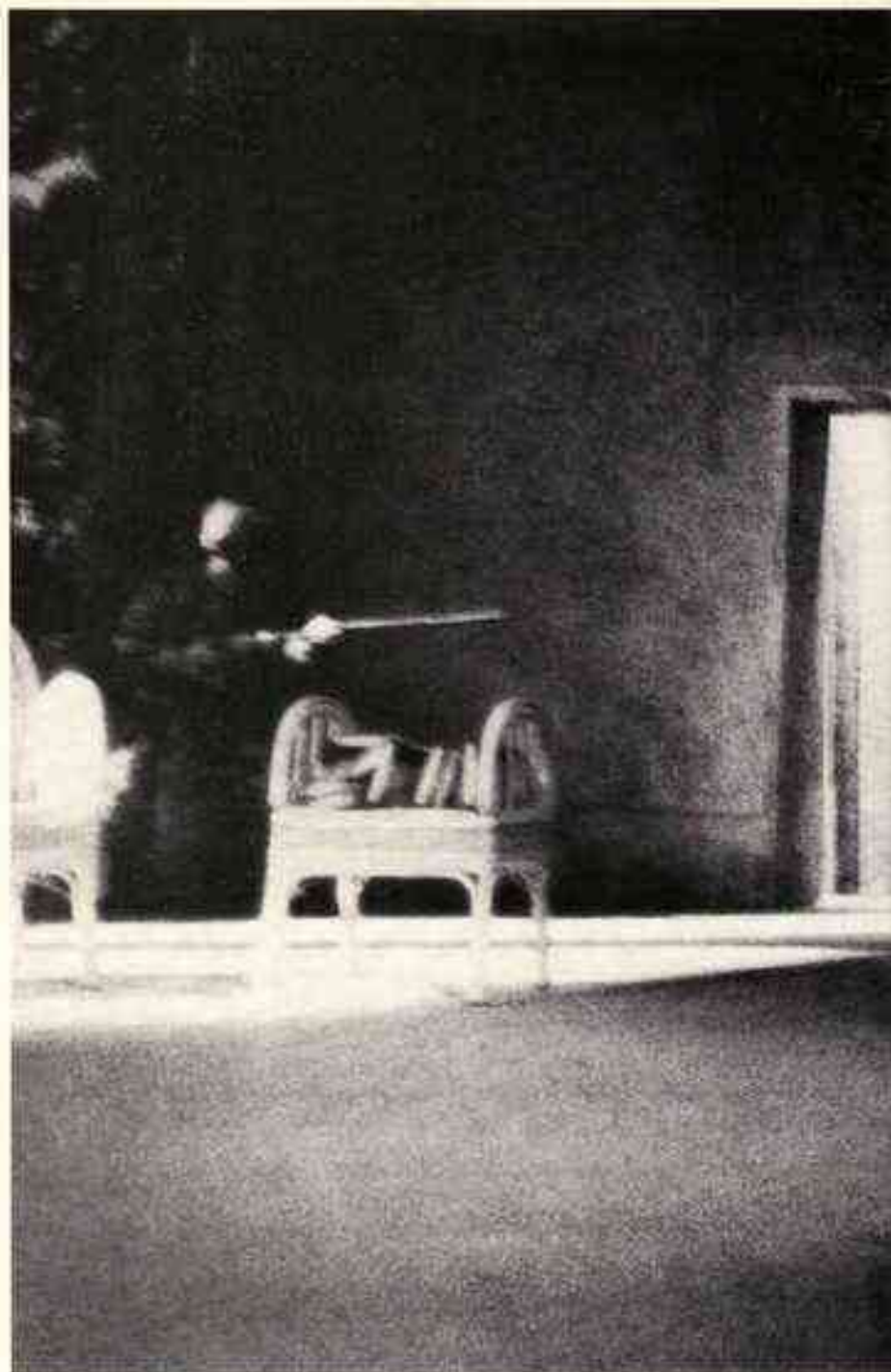
di Bernard Dort

Ci fu prima *Les Fausses Confidences*, nel 1946: il secondo spettacolo della Compagnia Renaud-Barrault, dopo la rottura con la Comédie-Française, al Théâtre Marigny.

Prima di allora, di Marivaux avevo visto solamente un *Jeu de l'amour et du hasard*, con Julien Bertheau, regia di Maurice Escande — quello della prima celebrazione dell'anniversario di Marivaux alla Comédie-Française, nel 1942. È molto se conservo il ricordo di una rappresentazione "tetra", dei cespugli di bosso troppo ben tagliati in un giardino alla francese, o (ma non ne sono più molto sicuro) un salone troppo rivestito di legno... e degli attori affettati: esprimevano minutamente il testo, lo tagliavano a colpi di scalpello, lo facevano stare in posa. Non era più un gioco, una recita, era qualcosa come un'autopsia o l'imbalsamazione di un cadavere.

Les Fausses Confidences mi fecero l'effetto di una finestra che si apre su una campagna fantastica. In senso letterale: il salone dipinto da Brianchon, che sembrava più quello di Araminta che non di Madame Argante ("La scena si svolge in casa di Madame Argante"), si apriva direttamente sulla terrazza — terrazza dove Araminta ha incontrato questo "uomo che mi ha appena salutato in modo così grazioso" e del quale si chiede "a che cosa mira". E dei bouquets di fiori, i colori delle scene che mescolavano il dentro e il fuori. Anche in senso figurato: si passava senza soluzione di continuità dall'interno all'esterno, dalla casa alla campagna, dalla costrizione alla libertà. Lo spazio era aperto. Lì tutto sembrava possibile.

Queste *Fausses Confidences* erano autunnali: "La Storia della Francia passa per un autunno. L'aristocrazia declina, come il sole del re che porta lo stesso nome. Brianchon ha scelto così la sua tavolozza: gialli sfioriti e foglie morte. La borghesia è come un concime che farà rinascere la primavera (1)". Ma le ricordo persino bruno dorate. E, Barrault dixit, vi si "saltella all'italiana". Dubois (lo stesso Barrault) è "il primo Zani"; Arlecchino, il secondo: "Italiani che avrebbero bevuto nelle vigne delle colline di Suresnes". E Madeleine Renaud è un'Araminta alla quale nessuno potrebbe resistere. Senza dubbio lei non sfoggia, come faceva, un secolo prima, Mlle Mars, "i suoi modi da gran dama" e non cerca "di imporre su tutto il dramma la sua schiacciante superiorità (2)". Ma lei non lascia posto al dubbio o alla vertigine. Con lei, tutto diventa gioco: un gioco che lei sa di vincere. Lo "zani" Dubois le serve da pedina. E Dorante (Jean Desailly), lungi dall'essere "questo povero giovane — di cui parlava Jouvett (3) — fabbricante di



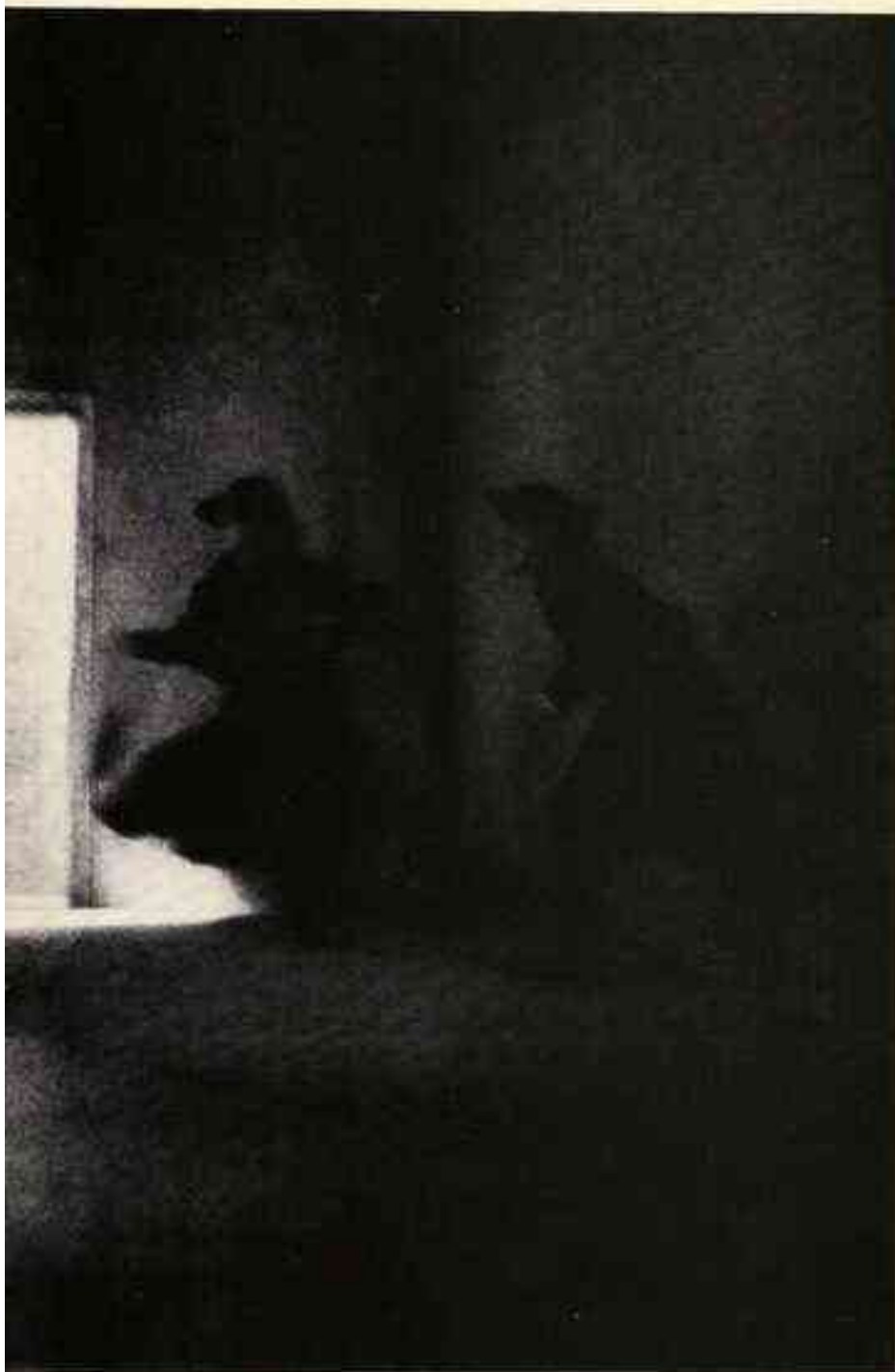
menzogne, che architetta insidie per (...) incastrare la ricca vedova", è un sospirato di buona compagnia. Un cavalier servente. *Les Fausses Confidences* si trasformano, secondo Barrault, nella "partita a volano". E Madeleine Renaud si agglidia tutti i punti.

Queste *Fausses Confidences* (ripreso dalla Compagnia Renaud-Barrault, nelle sue peregrinazioni parigine, per una ventina d'anni) sono un compimento e una nascita.

Un compimento: la riabilitazione del Marivaux italiano di contro a quello del Comédiens-Français.

Nel XIX secolo, non si ricordavano di Marivaux che quattro o cinque commedie. E bisognava ancora per recitarle trovare delle grandi interpreti (Mlle Mars, Mme Arnould-Plessy, Julia Bartet...) in grado di "salvarle". Ora, verso il 1900, ci si accorge che Marivaux è autore di più di trenta

commedie e che, soprattutto, la maggior parte di esse pesca dal "repertorio degli italiani". Nel 1920, al Vieux Colombier, Copeau allestisce la prima *Surprise* (italiana, contro *La Seconde*, francese). E, dal 1911 al 1931, con la Petite Scène, Xavier de Courville si accanisce a "rispolverare Marivaux", presentando alla rinfusa delle commedie create dagli Italiani o dai Francesi, dimenticate (*Le Triomphe de l'amour* nel 1912, *Le Prince travesti* nel 1922) o rimaste in repertorio (*Le Jeu de l'amour et du hasard* nel 1911), ma sempre secondo i canoni di una Commedia dell'arte immaginariamente ritrovata. Meglio ancora, nella N.R.F. che fu di Copeau, Jacques Rivière sogna un Marivaux astratto: "Prende i tipi bell'e fatti della Comédie-Italienne e, ben lungi dal cercare di caratterizzarli, li impoverisce ancor di più, se possibile, delle loro prerogative tradizionali per farne i ribattacoli neutri e vuoti da cui passerà la



in una scenografia di marmo bianco e di arboscelli dalle foglie d'argento (7). Senza dubbio non vi era nulla di nuovo in ciò: questa *Double Inconstance* sostituiva il Marivaux fatto nello stile di Copeau e di Barrault. E in più non aveva la franchezza, la vibrazione luminosa delle *Fausse Confidences*.

E tuttavia, fu, a mio avviso, un avvenimento. Per quanto ormai inserita dal 1934 nel repertorio della Comédie-Française (Madeleine Renaud interpretava il ruolo di Silvia, una Silvia che era "la freschezza, la grazia, la vivacità in persona" (8)), la *Double Inconstance* era ancora considerata un'opera minore di Marivaux. Al massimo le si concedeva il merito d'annunciare "le sue grandi opere". Non l'avevo ancora vista in teatro. Ora, alla Comédie-Française, il suo testo mi colpì come una frustata e quasi mi sconvolse. Il fatto è che — ne feci la scoperta in quell'occasione — "il gioco di Marivaux è quello dell'erotismo". Per adempiere "al voto del principe, a questo desiderio di una violazione senza violenza", constatati, "giocano e si uniscono tutti i contrari: innocenza e doppiezza, tragedia e commedia, moralità e astuzia". Arrivai persino a vedervi "una tragedia montata (smontata) dalla commedia" (9). Da cui la mia sorpresa e il mio godimento, già, per anticipazione, un po' brechtiani! Questo godimento era anche emozione di fronte alla coppia formata da Micheline Bourdet (Silvia) e Robert Hirsch (Arlecchino). Certamente l'interpretazione di Micheline Bourdet, "cangiante e madreperlacea, percorsa — secondo Pierre-Aimé Touchard — da tutti i fremiti

dell'ingenuità e della grazia" (10), si situava ancora nel solco di quella di Madeleine Renaud. Ma quella del suo partenaire aveva qualcosa di diverso. Robert Hirsch non si privava di nessuna capriola di Arlecchino; ne aggiungeva, piuttosto. Eppure, dietro questo Arlecchino tutto virtuosismi e smorfie, c'era anche un bambino, un adolescente candido e disarmato. A una fame di vita che sfiorava la bulimia, Hirsch aggiungeva un'inesauribile capacità di tristezza. Allora, la maschera saltava. Arlecchino era nudo, il "gioco" si spalancava su un abisso. Mai più in seguito, neppure nel *Riccardo III*, Hirsch mi ha tanto emozionato. Nel suo Arlecchino da *La Double Inconstance*, il bambino e l'uomo facevano, mostruosamente, tutt'uno.

Perché fare Marivaux presuppone da parte degli attori una strana combinazione di padronanza di se stessi e di abbandono. La capacità di delineare un personaggio convenzionale, definito una volta per tutte, è quella di mettere in dubbio questo personaggio e, quasi, svuotarlo di ciò che ha dentro. Quella di tenerlo sotto controllo

sua ingegnosità per analizzare soltanto gli intrighi (4)". *Les Fausse Confidences* della Compagnia Renaud-Barrault fanno trionfare un mezzo secolo di sogni intorno a un Marivaux italiano. Una nascita, anche. Perché queste rappresentazioni spalancano le porte ad una nuova pratica marivaudiana. Lo liberano dalla bomboniera Luigi XV dove era stato relegato. Il successo delle *Fausse Confidences* (seguite nel 1949, un po' meno felicemente, da *La Seconde Surprise de l'amour*) pone fine alla leggenda di un Marivaux elitario, riservato ai rari amatori di una "prosa ingegnosa, ma spesso oscura e metafisica" (5). Marivaux può dunque piacere al grande pubblico. Fa persino cassetta — come la *Madame Sans-Gêne* o la *La Vie parisienne*, ai quali la Compagnia Renaud-Barrault aveva fatto ricorso quando le casse erano vuote. Presto, vi si mescola Anouilh: ne *La Répétition ou l'amour puni*,

creato al Théâtre Marigny nel 1950, i suoi personaggi si abbigliano da eroi marivaudiani, giocano a recitare una *Double Inconstance* che lui considera come "la storia elegante e graziosa di un crimine". "La 'prima' fu atroce", ma con l'aiuto della stampa, "due giorni dopo, il teatro doveva lasciar fuori un sacco di gente" (6). Con Anouilh come intermediario, Marivaux faceva il suo ingresso al Boulevard!

1950: *La Double Inconstance*, alla Comédie-Française. La messa in scena era firmata Jacques Charon. "Aveva avuto la sfrontatezza — riferisce Pierre-Aimé Touchard — d'imporre ai suoi attori uno stile di dizione che rasentava l'artificio, che creava il senso di un mondo irreali! E anche gli spostamenti dei personaggi si facevano sulla base di movimenti assai più simili a quelli di un balletto che di una commedia. E tutto questo era ambientato

e quella di cedere alla vertigine di fronte a ciò che gli può capitare. In questo caso, il trionfo e la disfatta, il compimento e la rinuncia sono separati solo da un soffio o da uno sguardo. Come se, durante queste commedie, i personaggi marivaudiani non si costruissero che per distruggersi meglio...

A quel tempo, avevo anche preferito, a quella di Madeleine Renaud, l'Araminta di Annie Ducaux alla Comédie-Française: "Un'Araminta più perduta, meno manovratrice di quella di Mme Renaud, come stordita e nello stesso tempo estasiata da tutto ciò che le succede, passando con estrema facilità dal dolore, dalla confusione alla gioia, alla scopetta meravigliata di un mondo completamente differente da quello a cui si era condannata (11)".

Recentemente, due attrici mi hanno fatto ritrovare questo miscuglio di sicurezza e di vertigine senza il quale i personaggi marivaudiani restano esangui: Emmanuelle Riva ne *Les Fausses Confidences* (1979) e Claude Degliame ne *L'Heureux Stratagème* (1984), sotto la direzione di Jacques Lassalle. Senza dubbio sono molto dissimili fra loro: Emmanuelle Riva nei panni di una vedova borghese, ragionevole e, nell'intimo, perduta; e Claude Degliame di una Contessa un po' orchessa, che rivendica il suo diritto all'incostanza e poi conduce il gioco con una feroce allegria, fino a quando non può più sostenere il suo personaggio e allora, letteralmente, sprofonda... Ma, al di là della stilizzazione all'italiana o del raffinemento psicologico alla francese, entrambe sapevano mettere in gioco la loro padronanza di attrici e, per così dire, mostrarcene il rovescio. Sanno raggiungere questi "momenti di oblio e di perdita d'equilibrio" che "smantellano e frammentano il ruolo sociale e psicologico dei personaggi, fanno esplodere il quadro di controllo del loro discorso e del loro desiderio" — cioè quella che Patrice Pavis chiama "una scrittura dell'attore necessariamente smarrita e pulsionale (12)".

Non solo le attrici. Gli attori, anche. Ma in un altro modo. Si veda André Marcon in *Dorante* ne *L'Heureux Stratagème*. Lui si sprofonda nel silenzio (in effetti *Dorante* non dice una parola davanti alla Contessa, che ama; quando la Marchesa la mette davanti al problema, durante la penultima scena della commedia) e il suo corpo si appesantisce. Per un poco, perderà definitivamente la parola. In lui, la vertigine non si esterna. Essa è piuttosto come un cancro che attanaglierebbe *Dorante* nella sua stessa carne. Ed è già quella che, al di là delle sgambate e delle altre piroette, faceva stare a bocca aperta l'Arlequin di Robert Hirsch.

E venne Vilar... Non era una follia voler rappresentare Marivaux a Chailiot, in quel grande hangar sotterraneo? Forse lo stesso Vilar non era del tutto sicuro di poter mantenere una simile scommessa. Fece delle prove affrettate de *Le Triomphe de l'amour*, solo "dieciotto incontri di quattro ore (13)". Dopo la *Marie Tudor* di Hugo e la *Ville* di Claudel. Così, come per riprendere un po' di fiato. E questo *Triomphe de l'amour* fu un capogiro. Il fatto è che, contro ogni previsione, il vasto e tenebroso palcoscenico di Chailiot non nuoceva affatto al *Triomphe de l'amour*; anzi, valorizzava la parabola marivaudiana. Nel bel mezzo di questo

palcoscenico e in netto contrasto con esso, ecco un giardino dell'utopia, ordinato in base alla più irrealistica simmetria: quattro falsi prati quadrati, due balaustrate allineate con cura e sormontate ciascuna da un'urna alla greca, due panche poste leggermente in diagonale, e quattro alberi in corrispondenza a due a due; nel centro, un tempio dove si erge una statua dell'amore fanciullo, con gli occhi bendati... Questa Grecia (poiché Léonide è principessa di Sparta), fabbricata da un drammaturgo francese del XVIII secolo, aveva, nella notte di Chailiot, l'aspetto di un'isola felice. Di un puro luogo di gioco. Ridato, più tardi, nel cortile di un bel palazzo del Marais, *Le Triomphe de l'amour* perdeva, paradossalmente, la sua evidenza: doveva venire a patti con le vestigia della storia. Non era più così sovraneamente libero.

Ebbene, è proprio per la sua libertà che questo spettacolo ci ha affascinato. Ma l'impovertimento dei tipi della commedia italiana di cui parlava Jacques Rivière si è spinto più lontano. Basta con l'interiorità e con la raffinatezza psicologica: qui, tutto è allo scoperto. Tutto è nell'apparenza. Léonide appariva, nell'ordine, ora nelle vesti di un uomo, Phocion, ora di una donna, Aspasia, prima di rivelarsi per quella che è: la Principessa di Sparta. Ed ella è amata, ogni volta, per come appare. Questo gioco delle apparenze è dunque la crudeltà di fatto: il cuore di Léonide non può essere soddisfatto che schernendo quello altrui.

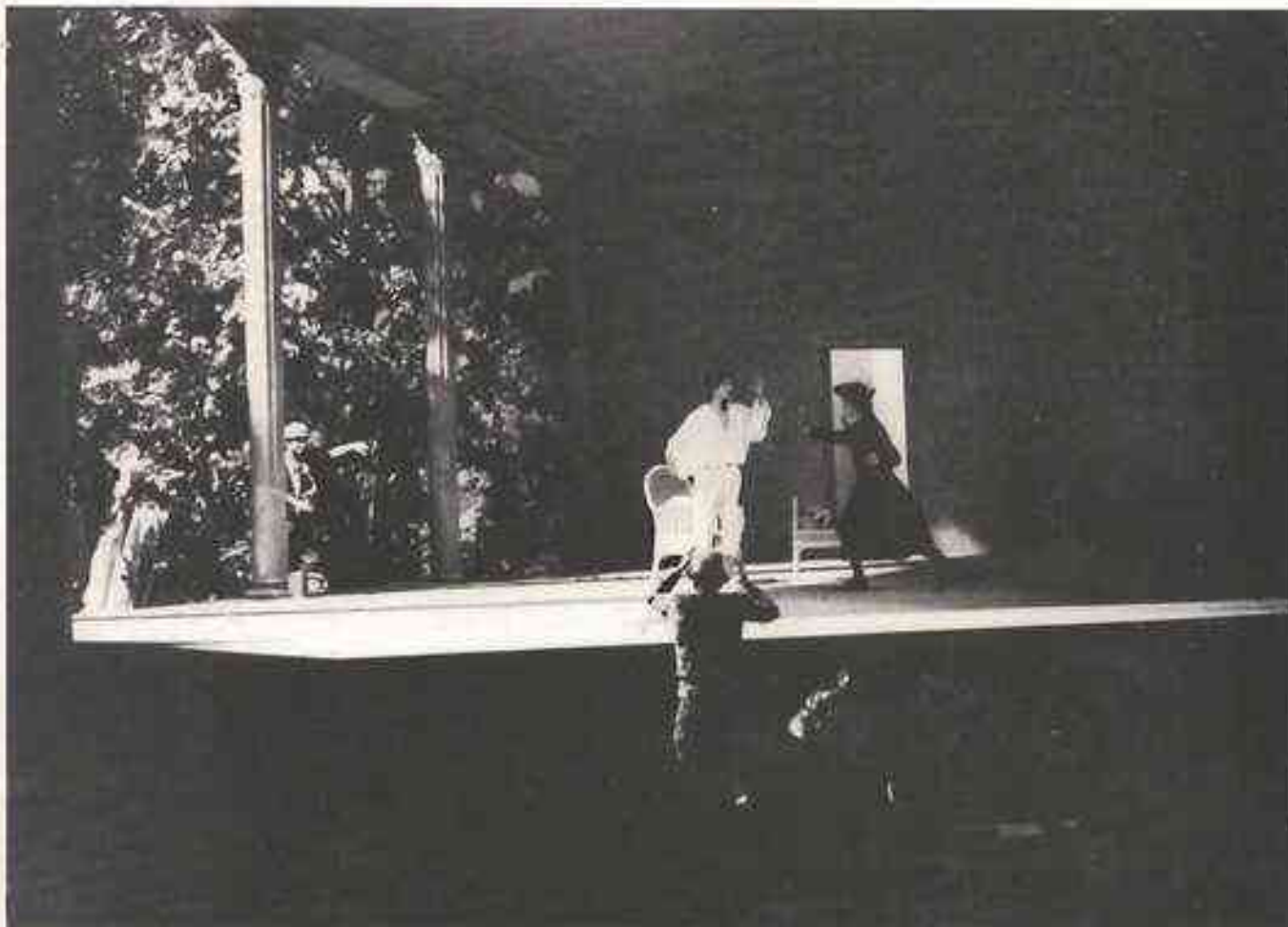
Forse Maria Casarès non è mai stata così sovrana come in questo ruolo: i suoi fremiti e le sue risate diventano qui altrettante affermazioni di una scandalosa libertà. E Vilar non si era astenuto dal ridurre il suo *Hermocrate* a un ridicolo pedante: ne aveva fatto, per l'esattezza, un filosofo. Il suo disprezzo ne risultava solo più doloroso... Ma senza il minimo intenerimento. Dal momento che tutto, qui, non era che un gioco.

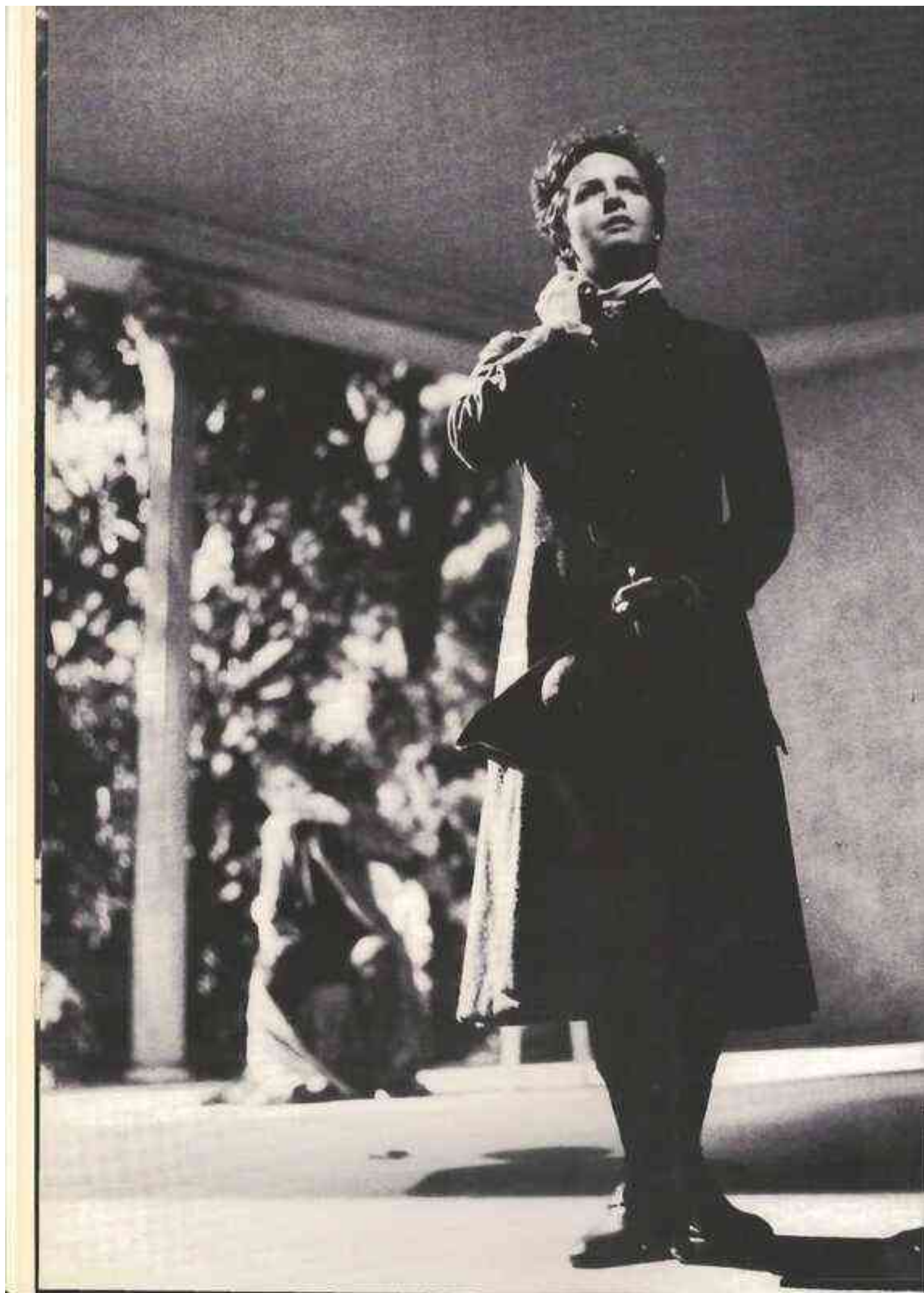
Questo gioco dallo scoppio micidiale era anche un fuoco di gioia. Consumava il Marivaux italiano restaurato da Courville, Copeau e Barrault. Così non si poteva ripetere. Quattro anni dopo *Le Triomphe de l'amour*, *L'Heureux Stratagème*, a Chailiot, sembrò assai pallido e tutto a puntino. Si era tornati ad un Marivaux di buona compagnia.

Questa stagione, alla Comédie-Française, Alain Haillet-Haillet e i suoi attori hanno piegato *Le Triomphe de l'amour* verso la commedia borghese, facendo pendere Marivaux dalla parte di Diderot. Ciò è senza dubbio possibile con altre commedie: *Les Fausses Confidences* o, meglio ancora, *Le Petit-Maitre corrigé* (che attende ancora la sua rivincita). Ma con *Le Triomphe de l'amour*?

Il fatto è che questo *Triomphe* è, senza dubbio, una delle rare commedie aristocratiche del nostro teatro (come la *Place royale* di Corneille, che si potrebbe, del resto, intitolare "la sconfitta dell'amore"). La famiglia e l'interesse non contano per niente. Solo l'amore regna sovrano. Contamina gli uni e gli altri. Nessuno riesce a sfuggirgli. Ma, lui, è al sicuro. È nato al primo scambio di sguardi. Ormai, è assoluto. Non farà che confermare la sua sovranità. Come se fosse per sempre il privilegio dei principi e dei giovani.

Può darsi che *Le Triomphe de l'amour* sia un episodio della vita di Don Giovanni —





un Don Giovanni femmina che, per raggiungere i suoi scopi, deve travestirsi da uomo e giocare su tutti i tavoli. Niente di meno borghese. È la più felice e la più crudele delle utopie marivaudiane. E il teatro stesso vi si celebra. Senza spartizioni. E senza guardarsi indietro. Nel 1958 e 1959, una virata a 180 gradi: *La Seconde Surprise de l'amour*, regia di Roger Planchon, a Villeurbanne, poi a Parigi, al Théâtre Montparnasse-Gaston Baty.

La scelta, prima di tutto: *La Seconde Surprise* e non *La Surprise*. I Francesi e non gli Italiani. Una Marchesa al posto di una Contessa, un Cavaliere e non più Lelio, Lisette e Lubin, non più Colombina e Arlecchino... e, al posto di Pierre, il giardiniere della Contessa, "M. Hortensius, un pedante".

Il luogo. Al salone o al giardino alla francese si è sostituita la casa. E questa casa è completa: comprende camera da letto e salone, ma ancora biancheria, sala d'armi e parco. Si passa da un posto all'altro. Si prendono in prestito anche i corridoi per collegarli. È il luogo di una "circolazione ininterrotta che isola, come un cordone vivente, il salone della Marchesa, o la sua camera da letto, o il suo giardino, o la sala d'armi del Cavaliere — sempre la stessa oasi (o lo stesso deserto) attraverso le sue trasformazioni (14)".

Queste "oasi" sono popolate. Qui della lenzuola ad asciugare; là, il terreno è ricoperto di foglie morte (l'autunno è ben più avanzato in Planchon che in Barrault. Siamo persino alle soglie dell'inverno: c'è un braciere, ci si scaldano le mani e i corpi si avvolgono in ampie coperte). Si rifà il letto... una quantità indaffarata di domestici va e viene.

Il pieno e il vuoto si alternano. Il pieno delle attività quotidiane, che sono compito dei servitori. Il vuoto delle giornate dei signori, che essi cercano di riempire con lunghe conversazioni. Con dei silenzi, anche. Con le loro domande: come se, tra questo pieno e questo vuoto, non ce la facessero mai a sapere veramente a che punto sono di se stessi e degli altri. Da qui il posto centrale occupato dallo specchio. È a lui che tutti tornano sempre. Come a una pagina bianca nel bel mezzo di pagine stampate. È il riflesso e la frattura di questo universo. Il "suspens" del tempo e dell'azione. La Marchesa vi si guarda e tutto si ferma. Il manichino su cui si esercita il Cavaliere per la scherma ha uno specchio al posto della testa...

E, certamente, il letto. Presente, se non erro, fin dalla prima scena: è il risveglio e la toilette della Marchesa che prolungano i giochi fra padrona e serve (Lisette e qualche comparsa). Presente soprattutto — e lì fece scandalo (15) — nel III atto: per dispetto la Marchesa ha ceduto al Conte (non l'ha forse "donata" a costui il Cavaliere?) e noi li vediamo, tristi, mentre escono dal letto dove si è consumato il loro cambiamento di umore. Presente, infine, ma come letto nuziale, al termine dell'avventura: per consacrare l'unione del Cavaliere e della Marchesa.

Dal letto dello smantellamento al letto dell'amore, ci vuol tempo. Planchon ha spaccato la "giornata" marivaudiana in quattordici sequenze (Chéreau farà lo stesso ne *La Dispute*, ma in sette giorni e sette notti). Noi non abbiamo più a che fare con una sequenza di istanti, ma con una *durata*.

Questa durata è piena, non fosse che di

nulla, i signori non fanno altro che vestirsi e svestirsi. Cambiare abiti o ornamenti. Prepararsi. Bisogna sempre sorprendere l'altro. E dissipare la propria noia. Una simile casa ha qualcosa del teatro. Ognuno si acconcia per il proprio ruolo. Ma si rischia di non essere pronti per la grande scena del III, e di mancarla. Sempre più avanti o più indietro di un travestimento, di una parola. Sempre posando in falso... Finché tutto rientra nell'ordine e il movimento si ferma. Allora, si è soddisfatti. Ma il vuoto non va a rimpiazzare il pieno?

È tuttavia, la "seconda sorpresa dell'amore" fa una bella vittima: il "pedante" Hortensius. Era Roger Planchon. Lui, non trova il suo posto. Vaga tra i corridoi. Aspetta che la Marchesa lo chiami. Egli è tra i domestici e i padroni. I primi lo urtano e lui li disprezza. I secondi lo usano e lo respingono. Si avventa su una mela e la divora con avidità. Pagherà i cocci rotti del gioco. È lui quello che, miserabile Tartufo, dovrà lasciare la casa.

Le Triomphe de l'amour non era che esteriorità e trasparenza. Questa *Seconde Surprise de l'amour* fa parte, al contrario, di un "teatro dello spessore".

(l'espressione è di Michel Vinaver). Qui, lo spazio si diversifica e si ramifica: la casa si avvolge come un labirinto; il tempo prende consistenza e diventa un elemento opaco, resistente, che bisogna addomesticare per poter vivere, amare e, cosa decisiva, per poter dire che lo si ama. Nessuno è più padrone del gioco (come lo era, sovraneamente, Léonide Procion). Il dentro e il fuori, l'apparire e l'essere non coincidono più: bisogna continuamente ritoccare la propria immagine. All'urbanità di superficie degli eroi marivaudiani corrispondono dei desideri e degli appetiti più profondi. "Il mondo della più squisita raffinatezza si congiunge con quello della bestialità più nuda, quello di Middleton e di Mariowe. La conversazione tutta fustosa nasconde un'azione di una brutalità che non ha freni e che non approda a nessuna soluzione. Il teatro di Marivaux, dal rosa, volge al nero. Offre la visione di un'umanità chiusa a qualsiasi salvezza; d'un'umanità la cui agitazione, per quanto affascinante possa essere, è perfettamente disperata (16)". Il centro di gravità del teatro di Marivaux si è spostato. Era nei personaggi, ora è fuori di essi. È lo stato della società — non una decisione individuale — che dà l'impulso al gioco marivaudiano. "Le situazioni del linguaggio", come notava giustamente Barthes (17), prendono piede sui personaggi e sulla trama. Sorpresa è disprezzo scandiscono tutti i momenti. Marivaux non è più singolare. Ma generale. Tende la mano a Chekov e persino a Brecht.

Questo Marivaux avrà molti eredi. Pensiamo al film di Marcel Bluwal per la televisione (*Le Jeu de l'amour et du hasard*, nel 1967, e *La Double Inconstance*, nel 1968), le rappresentazioni dirette da Jean-Paul Rousillon alla Comédie-Française, *La Double Inconstance* messa in scena da Jacques Rosner alle Bouffes du Nord... *La Seconde Surprise* di Planchon ha rifondato una nuova tradizione francese di Marivaux.

Alla fine degli Anni Cinquanta, Marivaux è dunque riconquistato. Quasi tutto il suo

teatro trovò spazio sulle nostre scene: quella della Comédie-Française (dal 1940 al 1960, una quindicina di commedie di Marivaux sono in cartellone, contro le sei o sette, al massimo, durante la prima metà del secolo), quelle del decentramento, ma anche sul palcoscenico improvvisati delle giovani compagnie. E vi è presente nella sua *dualità*: da un lato, il Marivaux "italiano" che rincara la dose, fino al capogiro, sulle figure convenzionali di un puro teatro di gioco; dall'altra, il Marivaux "francese" che, al di là del gioco, ci rivela nelle "situazioni di linguaggio" l'opacità dei corpi e la pesantezza di una società. Ormai, la via è libera per una nuova pratica di Marivaux. La sua opera sta diventando il terreno prediletto della messa in scena dei classici, in questi ultimi vent'anni. Ci sarà *La Dispute* di Chéreau (1973-77), *Le Prince travesti* di Mesguich (1974), *Les Fausses Confidences* di Lassalle (1979), *Le Prince travesti* di Vitez (1982)... E qui lascio loro la parola e l'immagine.

- 1) Cf. *Souvenirs pour demain* di Jean-Luis Barrault, edizioni du Seuil, Parigi, 1972, p. 194.
- 2) È ciò che Théophile Gautier scriveva di Mlle Mars in *Araminte*.
- 3) Cf. "Marivaux — le théâtre et ses personnages", conferenza del 6 febbraio 1939, in *Conférence* del 15 giugno 1939.
- 4) Citato da Henri Lagrave in *Marivaux et sa fortune littéraire*, editore Guy Ducros, Saint-Médard-en-Jalles, 1970, p. 109.
- 5) Secondo il marchese di Paulmy, alla fine del XVIII secolo (citato da Lagrave, *ibid.*, pag. 68).
- 6) Cf. *Souvenirs pour demain*, op. cit., p. 236.
- 7) Pierre-Aimé Touchard: *Six années de Comédie-Française*, edizioni du Seuil, Parigi, 1953, p. 138.
- 8) Cf. *Les Grands Rôles du théâtre de Marivaux* di Maurice Descotes, Presses

Universitaires de France, Parigi, 1972, p. 181.

9) Bernard Dort: "Marivaux et *La Double Inconstance*", in *Les temps modernes*, dicembre 1950.

10) Cf. *Six années de Comédie-Française*, op. cit., pp. 138-9.

11) Cf. il mio articolo già citato.

12) Cf. "L'espace des *Fausses Confidences* et les fausses confidences de l'espace", in *Voix et images de la scène, essais de sémiologie théâtrale*, di Patrice Pavis, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1982, pp. 211-2.

13) Cf. "Mémoire", in *Le Théâtre, service public*, presentazione e note di Armand Delcamp, coll. "Pratique du théâtre", Gallimard, Parigi, 1975, p. 246.

14) Michel Vinaver: *Écrits sur le théâtre*, raccolti e presentati da Michelle Henry, edizioni dell'Aire, Losanna, 1982. Cf. "Sur *La Seconde Surprise de l'amour*" (1859), p. 79.

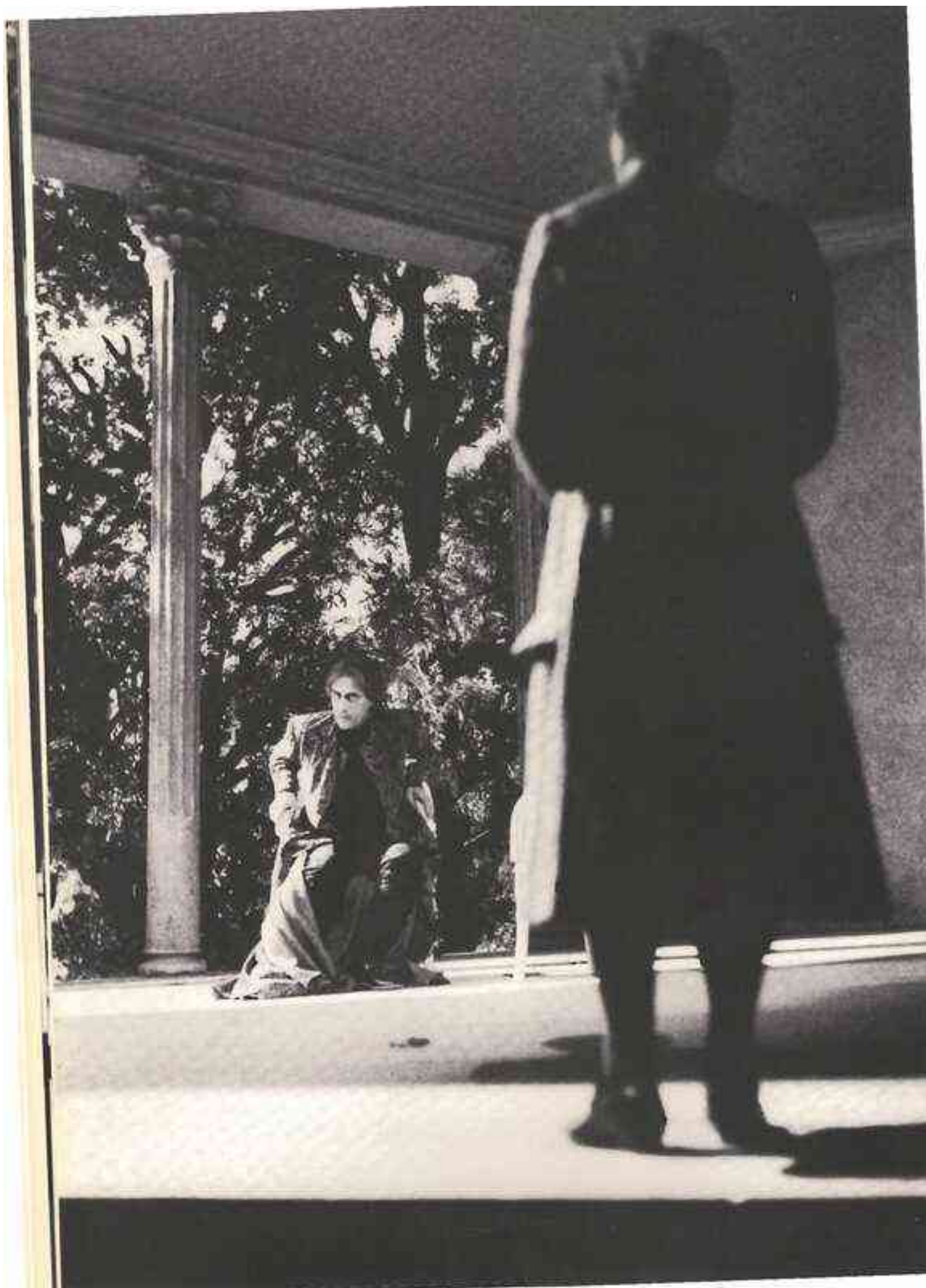
15) Il giornale "Lyon-Étudiant" organizzò subito un dibattito tra Roger Planchon, Frédéric Deloffre, specialista di Marivaux, qualche critico e Roger Vailland, che dichiarò: "Quando si cerca di rappresentare un classico, bisogna raschiarlo, rendere evidenti delle cose che lo erano ai suoi tempi. Quando si dava Marivaux, una volta, il pubblico distingueva subito i personaggi dei loro costumi. Oggi, per lui sono dei costumi del XVIII secolo, e questo rende i personaggi in qualche modo astratti. Allora, al posto di dire semplicemente il testo, ci vuole tutto un contesto di gesti, movimenti, posizioni, scene di schermo, o un letto, come ha fatto Planchon. A me questo letto non dà fastidio affatto sulla scena, e poi è un letto così carino!" — F. Deloffre: "Io lo trovo molto brutto! Lo trovo volgare, questo letto..." — Xavier Salomon: "Ma la presenza di questo letto è giustificata? Il testo lo giustifica?"

16) *Ibid.*, p. 78.

17) Cf. "Adamov et le langage", in *Mythologies*, coll. "Pierres vives", edizioni du Seuil, Parigi, 1957, p. 100.







Estratti dagli appunti sul teatro di Marivaux e sul "Trionfo dell'amore"

di Antoine Vitez

1. Primavera 1985

Studi alla Scuola di Chaillet
Esercizio, sulla *Fausse suivante* di Marivaux. Realizzare l'immagine licenziosa. Rappresentare Marivaux come se fosse un autore realmente licenzioso, secondo il gusto della pittura del secolo: mutande abbassate, braghette aperte, gonne sollevate, culi nudi. La Contessa slaccia il suo corsetto, mostra il seno e chiama il Cavaliere che non può mostrare un sesso d'uomo. La Contessa è tutta presa dal desiderio; il Cavaliere non può risponderle fisicamente e allora usa la parola. Dice: "vi amo". Le parole stanno al posto del sesso, prendono tempo e, in effetti, fanno pazientare. Al Cavaliere ho detto di lasciar perdere il vecchio impermeabile che lei aveva indossato per travestirsi da uomo (come se l'uomo fosse una donna mano agghindata e, siccome la rappresentazione eccessivamente mascolinizzata del travestito rimanda a uno stile arcaico di rappresentazione, la farsa degli ambulanti, si potrebbero accentuare all'eccesso gli attributi del sesso opposto: il che fa sempre ridere, ma le parole si consumano in fretta) e di recitare con il suo corpo di donna senza sentirsi a disagio (tenendo conto che il costume maschile del XVIII secolo con il quale si è travestita le sta altrettanto bene di un costume femminile); e, dal momento che il pubblico sa del travestimento, il gioco è dichiarato e il piacere è nei rapporti impossibili fra le parole e le azioni. La Contessa sta riversa sulla piccola scala e attende l'uomo. Si capisce come tutto quello che il falso uomo dice — le sue parole a doppio senso — non fanno che rinfocolare il desiderio, anche per la loro ambiguità. Lui (Lei) dice la verità come Tartuffe, a qualcuno che non può comprenderlo (la) "... ma se non ci fosse che il mio essere incostante a trattenermi, andiamocene. Quando mi conoscerete meglio non mi rimprovererete questo difetto". Queste parole sono sussurrate all'orecchio con voce bruciante. La Contessa non sa che cosa deve intendere. Questa incertezza eccita il suo desiderio e noi ridiamo, come alla fiera, delle disgrazie altrui.

Prime riflessioni sul "Trionfo dell'amore"

Progetto di rappresentazione di Arlecchino

e Dimas: saranno tenuti in cantina. Due piani. Non usciranno mai dalla cantina, non saliranno mai al pianterreno. L'idea del piano era già nella messinscena della *Echarpe rouge*: teatro a tre piani dove il Diavolo, là in alto, come un guardiano che parla fra sé e sé sta al posto di Dio. Gli uomini stanno sulla scena, che è a dimensione d'uomo — la scena è sempre e per definizione a dimensione d'uomo, rappresenta la dimensione umana —, i demoni, invece, stanno sotto la scena, nella cantina dei ricatti e delle torture, l'inferno del teatro medioevale.

La casa nella foresta

La foresta è la Grecia: questa Grecia è lo stato di Natura. Un luogo prima del peccato: il cristianesimo è di là da venire quindi il peccato è lecito e la natura indifferente permette che il filosofo viva la propria esperienza: formare un giovane uomo perfetto al di fuori di qualsiasi influenza della società corrotta e corrottrice. L'Amore, restituendo alla tranquilla Natura che ci circonda, le tempeste della Natura inquieta che sta dentro di noi, distruggerà tutto. I nostri amici italiani non comprendono come un vero Arlecchino bergamasco possa recitare Marivaux. Soprattutto sembra loro impossibile che Arlecchino porti la maschera senza parlare dialetto. Niente maschera senza dialetto! Malgrado ciò io voglio vedere la maschera e il costume, voglio vedere un essere diverso *Untermensch* e *alzumenschlich*. È proprio da lì che viene l'idea di mostrarlo quasi sempre curvo non solo sotto la casa ma anche fuori, senza avere il coraggio di entrarci dentro. Dimas e Arlecchino sono gli *Intoccabili*: quando i padroni non ci sono entrano in casa e sconsigliano il nobile luogo in cui non possono entrare.

L'Amore

La definizione dell'Amore si trova in Paolo di Tarso (l'lettera ai Corinzi, XIII) ma a condizione che se ne rovescino completamente i termini. L'Amore sfigura i volti, rende la voce rauca, è avido, chiede dei conti, non è né generoso né gentile; è zelante, vanitoso, fa il suo interesse, medita il male, si rallegra dell'ingiustizia, teme la verità. Gioco di parole franco-italiano: *trionphe de l'amour*, *trionphe de la morte*, *trionfo della morte*, dell'amore.

L'Amore, come Shylock, reclama la sua libbra di carne.

2. Estate, autunno 1985

Preparazione e prove del "Trionfo dell'amore"

Estate, in Francia

Il filosofo, Alceste, il misantropo o Descartes innamorato. Per raccontare la vita di Ermocrate si potrà immaginare quella d'Alceste dopo che si è rifugiato in un luogo appartato in cui gli sarà possibile essere un uomo d'onore. Non si veste. Un Rousseau ante litteram. Un po' burbero, un po' selvaggio. Al giovane Agide dà un insegnamento severo e libero. Fa di lui un Ippolito. Educazione libertaria: ci si adegua alle leggi di Natura ma, ahimè, esse sono crudeli e decisamente immorali. L'arrivo dell'Amore lo conferma: distrugge tutto, allo stesso modo in cui un cane mette a sacco un'intera casa per trovare un pezzo di carne da mangiare.

Autunno, in Italia

Al momento di realizzare tutto questo, paragonandolo all'immagine che noi ne diamo, a Milano, misuro la differenza fra l'intenzione e la realizzazione. Ermocrate appare bello, severo, più Voltaire o Vilar-Voltaire che Rousseau. Niente lo attira in questo giovane uomo che giunge, inaspettato, a disturbarlo. Lavorandoci più a lungo, leggendo più attentamente il testo, mi si rivela piuttosto Prospero, potente, intelligente, vigoroso, politico, anche, ma l'Amore si fa beffe di lui.

Estate, in Francia

Lei, Leonida, la Principessa, Minerva o Diana. Pensa di essere arrivata in questo giardino per farvi regnare l'ordine che il Filosofo ha, in certo qual modo, contribuito a distruggere, custodendo Agide.

Autunno, in Italia

Qui io non so più se questa riflessione sull'ordine è sempre pertinente. Certo la Principessa si è data come scopo quello di ristabilire un ordine di cui è garante ma non mi sembra più lo scopo principale perché quel che vedo sulla scena, durante le prove, nella fatica dell'attrice è il suo trionfo o la sua sconfitta, insomma il fatto che lei lavori al suo trionfo e che tutta l'opera vi sia consacrata. Il trionfo dell'Amore è il trionfo della Principessa. Dunque la Principessa è l'Amore, l'incarnazione stessa dell'Amore. Ora sappiamo chi è la Principessa: è l'Amore. Ecco che cosa rende questo ruolo difficile anzi — idealmente — addirittura impossibile da recitare. Non si può interpretare un'allegoria. La Principessa è Tartufo o Don Giovanni. Si può interpretare la venuta dell'Anticristo? E quella dell'Amore? Eros ha una famiglia? Degli amici? Una casa? No, ma ha un giardino, un palazzo, una foresta sacra. È per questo che tutte le indicazioni sull'interpretazione si accavallano, si contraddicono. Il che richiede all'attrice un virtuosismo non comune: la bellezza del diavolo.

Estate, in Francia

Il costume di Arlecchino sarà proprio il costume di Soleri e la sua maschera di

sempre. Si dimostra così, concretamente, che Arlecchino, questo Arlecchino del testo francese, deriva dalla commedia italiana. Arlecchino è un collage: infatti, proprio come un cane in chiesa, viene da altrove, da Bergamo, e distrugge il bell'ordine di una commedia alla Racine.

Autunno, in Italia

Vedendolo ogni giorno scopro l'essenza dell'arte di Soleri e paragonandolo a Soulier — uso farlo perché credo che anche Soulier (Daniel Soulier che ha interpretato Arlecchino nel *Prince travesti* di Chailiot, in tournée in Italia nel 1984) abbia raggiunto qualcosa di profondo e di esatto nella sua interpretazione — osservo che lui dà di questo personaggio un'immagine più soave, meno cattiva o astuta; senza dubbio c'è in lui un atteggiamento maggiormente infantile e di conseguenza, per noi, più possibilità di sogno e di favola. Senza dubbio lo stesso Mariiaux ha sentito tutta la difficoltà del personaggio di Arlecchino dividendo — in questa commedia come nella *Fausse suivante* — il personaggio popolare in due Arlecchino: Dimas, Arlecchino e Frontino. Arlecchino eredita l'ingenuità l'altro la rozzezza del contadino.

Estate, in Francia

Il vestito rosa di Leontina. Leontina non è né la Marcellina del *Matrimonio di Figaro* né la Belisa delle *Donne sapienti*. Leontina è una bella donna di quarant'anni, come si può essere belli a quarant'anni anche nel XVIII secolo: odio la leggenda tenuta viva dai vecchi attori e dai manuali scolastici secondo la quale nei tempi passati si invecchiava più in fretta di oggi. Noi rappresenteremo il fatto che Leontina abbia scelto la solitudine, a causa della sua bellezza, per una protesta intima e profonda contro i disordini dell'Amore. Può darsi che ne abbia sofferto e che non voglia più saperne di questa schiavitù. Alla fine, tuttavia, si umilia fino a indossare un abito bianco.

Autunno, in Italia

Durante le prove abbiamo notato che Leontina è la sola donna della pièce; nel senso che è la sola a indossare degli abiti femminili. E per questo, senza dubbio, che è fra tutti i personaggi la più maltrattata. La Principessa, con lei, non va troppo per il sottile: si rifa all'immagine che ha degli uomini e della loro brutalità.

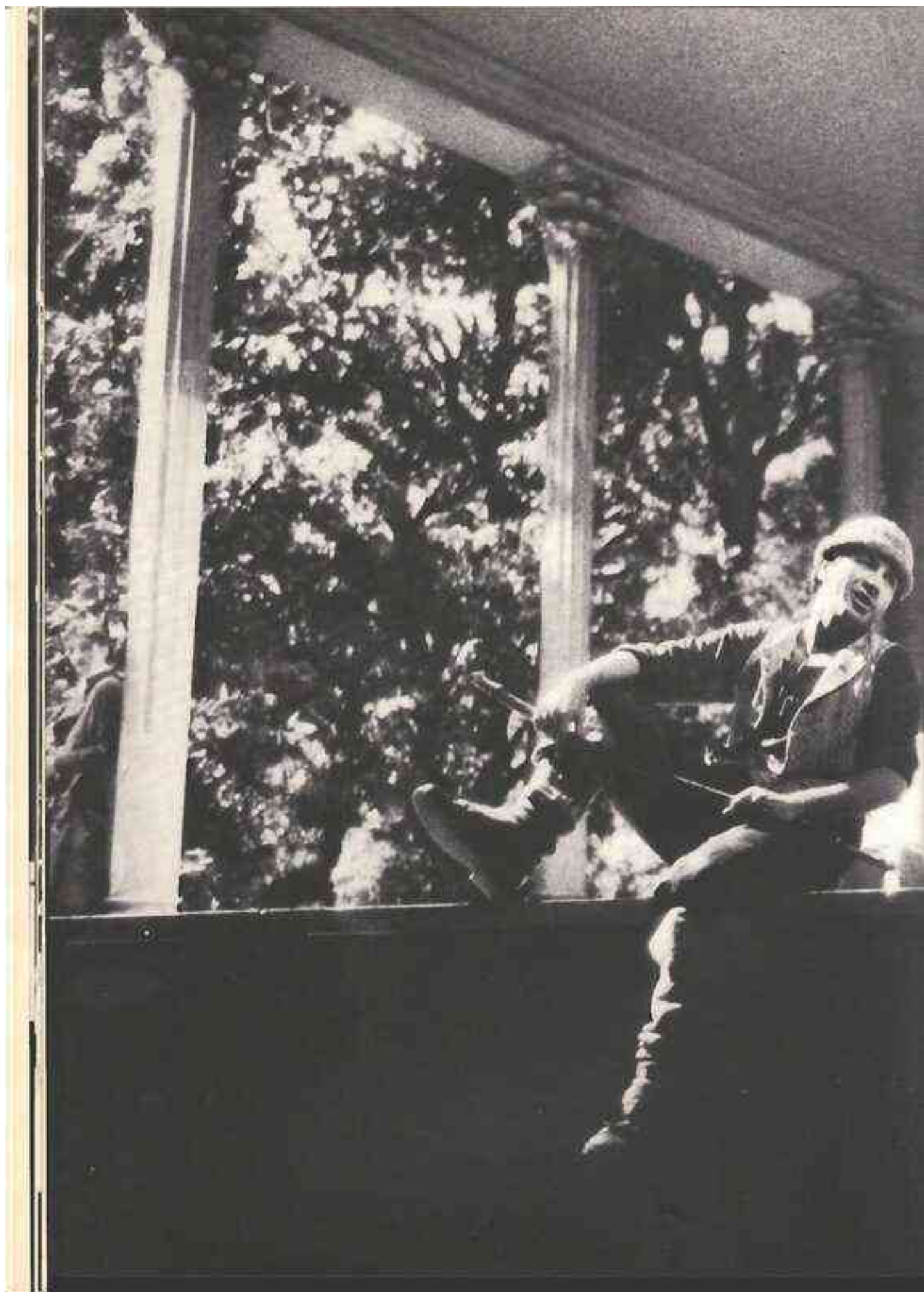
Autunno, in Italia

Talvolta mi prende il disgusto di questo teatro crudele. È troppo, troppo duro, troppo crudele. Si vorrebbe chiedere pietà. Alla fine questa rappresentazione del mondo e delle passioni mi stanca e mi fa vergogna. Si vorrebbe un po' di felicità. Il vecchio dottor Faust si sdraia sull'erba, vorrebbe morire, ma l'erba è umida, gli insetti brulicano intorno a lui, e lui sente le campane e i canti della Resurrezione. La Resurrezione da dove verrà? Da un amore che non sia guerra e che non porti in sé l'infelicità e la distruzione. Una benevolenza, forse.

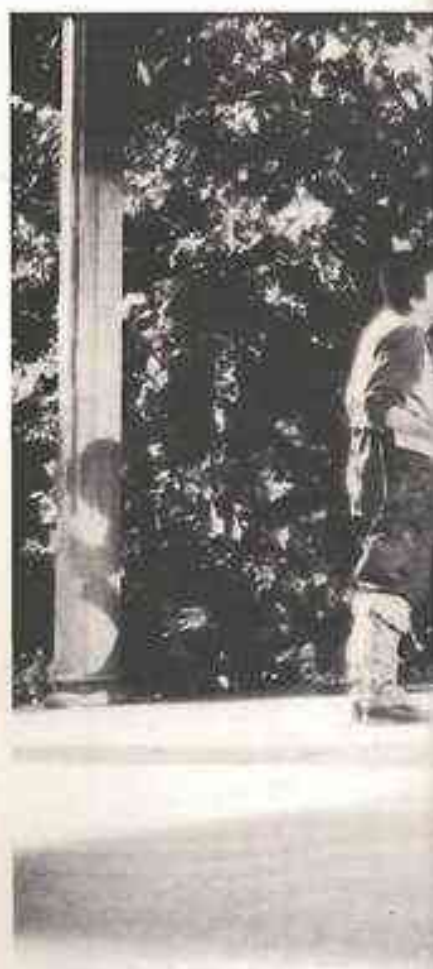
Antoine Vitez

(Queste note fanno parte di una serie di riflessioni pubblicate nei numeri 1 e 2 della rivista *L'art du théâtre*, edita dal Teatro Nazionale di Chailiot e da Actes Sud.)









Un'infanzia immaginaria del mondo

di Antoine Vitez

Omaggio a Patrice Chéreau per *La Dispute*, rappresentata nel 1973 al Théâtre de la Gaîté-Lyrique.



Il compimento del giorno è un dramma concluso. Qui, il giorno, non ha mai un vero inizio. L'alba ricomincia, ogni volta. Si poteva mostrare meglio di così che l'opera di Marivaux non si compone che di variazioni su un numero esiguo di temi proprio come una musica? Nessun timore che questa ripetizione generi stanchezza. Si segue la variazione. Ed è proprio Marivaux immerso nel suo tempo che abbiamo visto.

Come ha ragione Chéreau a far apparire, fisicamente in teatro questo durare dell'opera, perfino di accentuarlo invece di rappresentare una commedia "ben fatta"? Questa durata non si esaurisce, non finisce. L'esempio del crepuscolo che ricomincia ogni volta dà l'idea della bellezza dello spettacolo, unione della riflessione sul testo e del testo stesso. Non è, assolutamente, un pretesto: lo ribadisco; si dice sempre "bellezza", a proposito di Chéreau per nascondere goffamente che si parla della bellezza dell'involucro formale e che al di là di questo il poema è ben altra cosa. Qui, invece, la bellezza è proprio quella dell'opera, di Marivaux e del suo secolo: il palazzo isolato in mezzo alla natura, la freddezza dell'esperienza, la crudeltà del desiderio, l'esperienza stessa come un segno dello spirito del male, dal momento che il questi giovani, quando non serviranno più alla dimostrazione del principe filosofo, forse verranno messi a morte! Ci abbiamo pensato?

In verità se lo spettacolo di Chéreau non ci rendesse testimoni della storia delle nostre idee e dei nostri sogni collettivi, una tale ricostruzione del XVIII secolo avrebbe ben poco interesse. Fare esperimenti sull'uomo come sulla pietra o sull'insetto, vedere gli altri ridotti a essere come delle api dietro un vetro, incoscienti

in un falso alveare, è un desiderio radicato in tutti noi. Ma io so che è impossibile se non esercitando sugli altri un potere: inaccettabile.

È questo potere che ci viene mostrato. Il Marchese De Sade è qui presente non come un referente letterario, un gusto, uno stile, ma concettualmente. Se io scelgo l'esperienza che cosa scelgo insieme ad essa?

Il desiderio. Un'opera sul desiderio.

Neppure questo però sarebbe sufficiente. Il desiderio non è nudo, né innocente, non è neanche Eglé o Azor, ma un desiderio di chi non vuole alcun bene all'altro. Non il desiderio di dormire con te ma di appropriarmi di te, di divorarti. Con ciò non voglio dire che ci troviamo di fronte al desiderio primitivo o dei primitivi, ma l'idea che Marivaux (e forse anche noi) si fa del desiderio in un'immaginaria infanzia del mondo. È esattamente quello che Chéreau mostra: non l'infanzia in quanto tale e neppure lo stato di natura, che non si conosce e che possiamo sognare solo come un'ipotesi (è mai esistito?), l'ipotesi appunto, l'ipotesi di Marivaux sullo stato di natura. Di qui l'audacia della regia, la violenza nella recitazione degli attori; tutto è permesso all'ipotesi.

Se Chéreau prendesse per oro colato questa filosofia non potrebbe esibirla con quell'autorità che gli deriva dallo spessore del tempo storico e precisamente dall'evoluzione della lingua francese in questi due secoli. Raramente un teatro si è meritato — come questo — l'appellativo di nazionale.

Vedere finalmente Marivaux. La prima volta è successo con *Le Triomphe de l'amour* di Vilar. Questa è la seconda volta. Quest'opera è lo specchio di noi stessi. Voglio dire: di noi Francesi.

Marivaux, la nostalgia

di Antoine Vitez

Nostalgia della fine del secolo XVIII e di quella del XIX. Guardiamo morire i mondi con delizia e buona coscienza ed è così che spieghiamo i testi di quelle due epoche perché sappiamo che ci sarà la Rivoluzione (francese o russa). Noi mostriamo questi mondi scomparsi annunciando, senza rischio di sbagliarci, la loro estinzione. Apparentemente siamo felici della loro morte, ma, in fondo, li guardiamo con tenerezza estrema perché li amiamo e vorremmo esserci stati. Il XVIII secolo che finisce è come un paese di cui sappiamo tutto. Ne conosciamo gli oggetti, i luoghi; quadri e libri ci dicono come la gente viveva a quel tempo: la conosciamo, quasi la tocchiamo. Ne conosciamo le stratificazioni sociali — dall'alto in basso — e i comportamenti — uno dopo l'altro — nel corso della giornata. Ritroviamo nell'arte le ore del giorno che fu. Questo giorno ci è vicino. È l'anticamera del nostro. Stranamente il secolo precedente, il XVII, ci sembra estraneo, diverso e i suoi abitanti ci appaiono come dei mostri preistorici.

Quasi tutte le commedie del XVIII secolo che si sono rappresentate da trent'anni a questa parte, hanno portato il segno di un'ingenuità: si rimpiange il tempo di "prima della catastrofe" come direbbe il vecchio Firs del *Giardino dei ciliegi*. Non c'è dubbio che questo atteggiamento nasca dall'angoscia politica degli artisti di oggi, che fanno tutti parte — talvolta malgrado se stessi — di una famiglia di democratici segnata dal messianismo rivoluzionario. È così per Strehler, lo è stato per Visconti, lo è per noi, qui ed ora. L'artista colto, rivoluzionario, si immerge in un'immagine di cui conosce tutti i lati oscuri, in un tempo passato in cui gli piacerebbe vivere una specie di

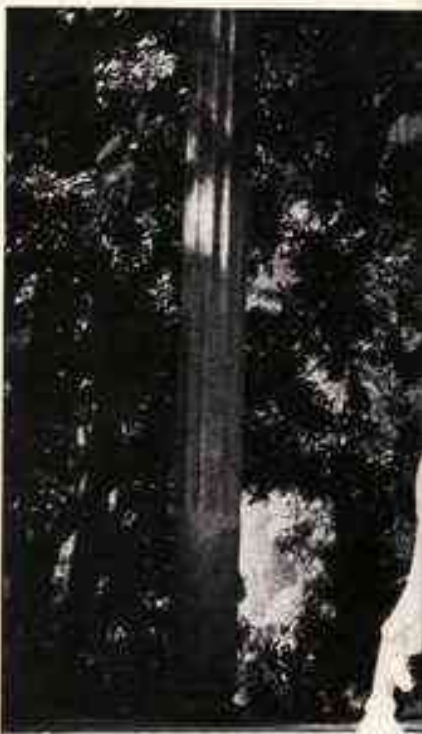
villeggiatura.

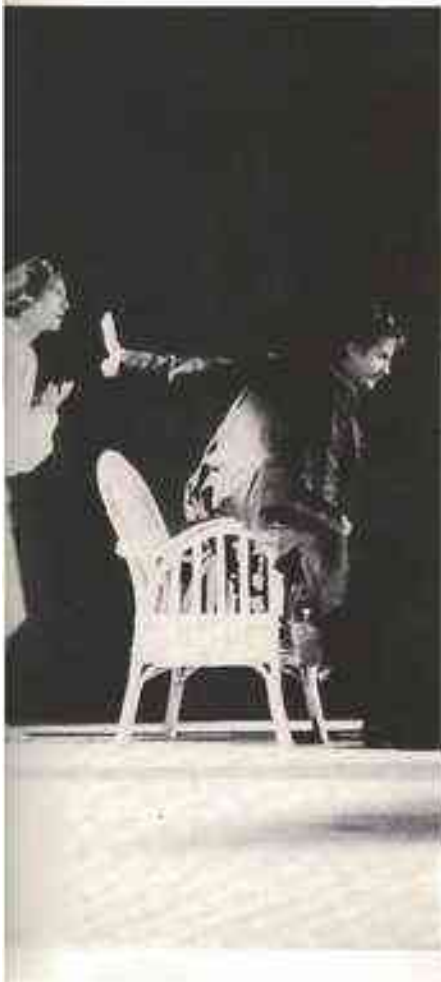
Assomigliamo all'Enrico IV di Pirandello bene al caldo nella storia finalmente ricostruita. Tuttavia noi facciamo capire che questo mondo dovrà finire — nel 1789, nel 1917 — e così ci creiamo una buona coscienza perché annunciamo l'annientamento dei nostri privilegi. È proprio quello che ci ha detto con brutalità Soljenitsin (come un Gorkij all'incontrario): siete matti, che cosa volete veramente?

Contrappunto dell'inconscio. Un tempo tutta Mosca si precipitava ad ascoltare la Jazz band di Mejerchol'd che rappresentava l'Occidente decadente. E noi ci abbandoniamo con gioia alla nostalgia di Goldoni, di Marivaux o di Čechov sicuri del nostro diritto. Ma il nostro godimento è ipocrita perché dissimula il nostro desiderio di identificarsi con i maestri. Quando Marivaux scrive *Le jeu de l'amour et du hasard* è convinto che quell'equilibrio sia destinato a durare? Non lo so, non ho una risposta certa. Era conservatore o riformista? La domanda non è oziosa. Non so rispondere. Vedo in lui, piuttosto, uno scettico, uno di quei moralisti ironici che prendono gusto a smontare la macchina del mondo. Quanto a me mi rifiuterei di recitare quest'opera partendo da un fine che essa non si propone. Se vogliamo essere rivoluzionari, siamo davvero con le parole giuste, con opere che abbiano un messaggio chiaro e sincero. A che scopo strappare Marivaux alla sua ambiguità? È proprio l'ambiguità che lo rende attraente, inquietante: è quella che fa pensare.

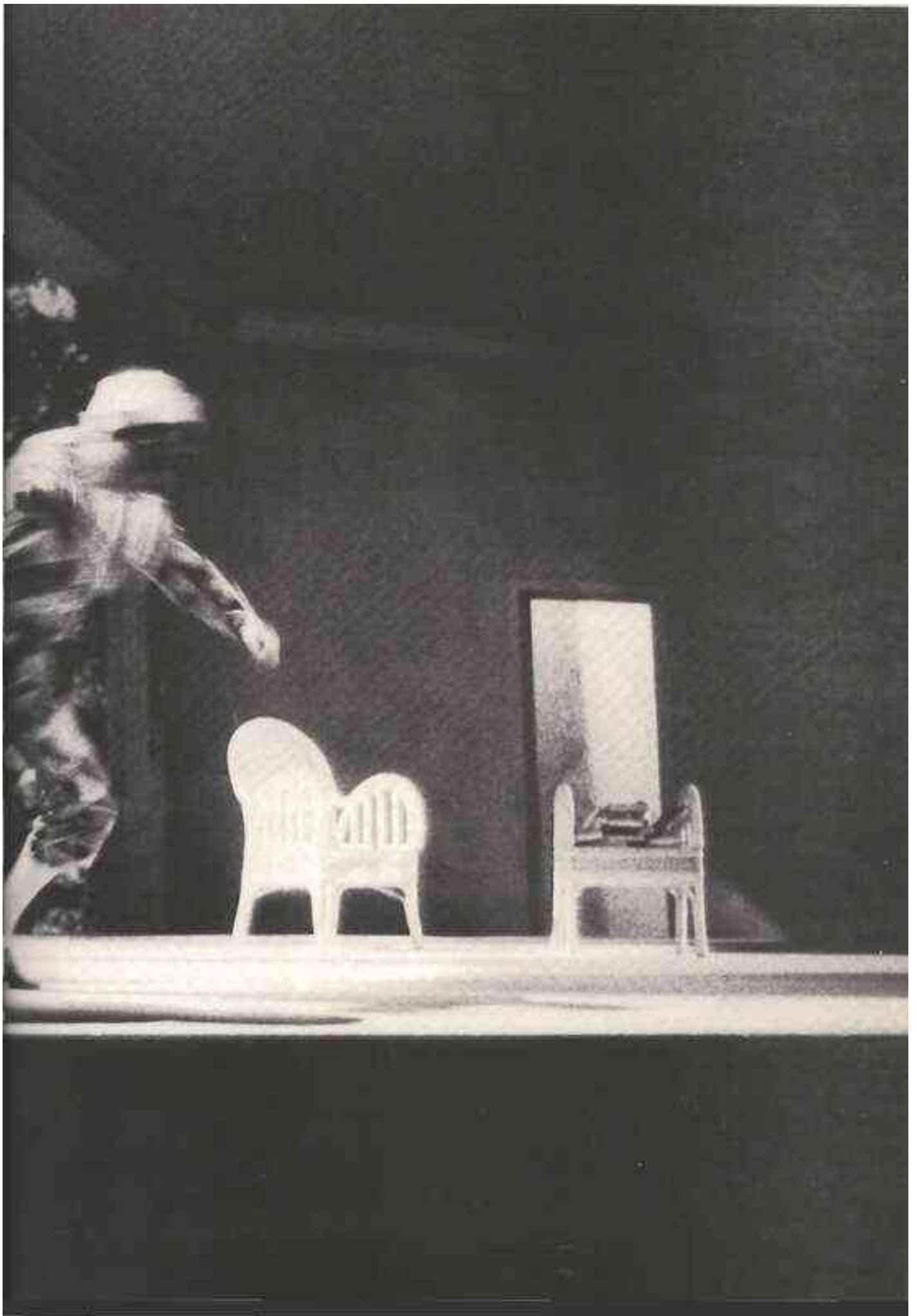
Note prese durante le prove del "Prince travesti"

Una parola letta o sentita per caso ci









rivela quello che già sapevamo ma non osavamo dire a noi stessi: Arlecchino è il Diavolo, è di una natura diversa dell'Uomo eppure, allo stesso tempo, ne è l'essenza. È di un'altra natura come la creatura ibrida dell'*Île du Docteur Moreau*. È una bestia anche (si dice: abbassato al rango di bestia): non pensa che a mangiare e a fornicare. Questa maschera deforme ci ispira proprio l'orrore per l'Altro che ci sta vicino, nel quale ritroviamo i nostri comportamenti incontenibili, lo yahoo di Jonathan Swift, la scimmia (oh, incrociare lo sguardo della scimmia, vedere la sua mano!) ed ecco che riconosco questa bestia immonda: è l'uomo, è proprio lui che fa paura, il proletario, che si riproduce nell'ammezzato popoloso. Simile a te, mi dice.

Calibano anche: l'essere intominabile, intoccabile. Calibano è in mezzo a noi, un ragazzo di campagna, per dirla diversamente, per quelli della città un tanguero.

Ma leggero, come Ariel, anche. Diverso a seconda che lo guardino i grandi o che vendichi i piccoli. Un bambino, anche. Senza dubbio è vergine, non ha mai conosciuto una donna: è per questo che il suo desiderio per Lisette è così ingenuo e tonto. Ma è anche perverso, una canaglia da bassifondi, forse un giovane magnaccia. Inafferrabile e inqualificabile, infine. Non esiste che a teatro. I frutti d'oro. Un albero quasi blu. Il mare è sullo sfondo, invisibile. Il violetto, l'oscuro, il mistero delle *Mille e una notte*. Arlecchino nascosto sull'albero, che salta. Scimmia e angelo, personaggio dei tarocchi. Come una piramide che riposa sulla propria punta, tutta la commedia riposa sul personaggio più umiliato e dipendente, ma in grado di comprendere più cose di tutti gli altri: Lisette, la piccola prostituta incaricata da Frederic di traviare Arlecchino. Lei è l'essenza profonda della commedia: più si è in alto, meno si comprende, il re di Castiglia è cieco e sordo e gli si nasconde tutto. Lello non ha salvato una sola donna, ma due: Hortense e la Principessa, con le stesse armi del coraggio e della forza d'animo. Hortense è stata strappata ai briganti, la Principessa è stata salvata dalla dominazione militare della Castiglia dall'azione del misterioso avventuriero. Il re di Castiglia cerca di ottenere con i negoziati quello che non è riuscito ad avere con la forza, l'unione di Barcellona alla Castiglia. Desidera sposare la

Principessa. Non si potrebbero meglio esprimere questi sentimenti che dicendo che l'amore è la guerra. La storia di Lello è quella di un'iniziazione. Il viaggio (e la ricerca) hanno termine al momento della risoluzione dell'amore: ritrova la donna amata, intravista, incontra finalmente il suo desiderio; allora getta la maschera: l'avventura è finita, può regnare, è un filosofo armato. Si legge Marivaux e si sente Mozart. Così *l'en tutte* ha infatti, la stessa configurazione: due donne, due principi travestiti, la sarva, e anche (in un altro ruolo) Don Alfonso. Solo Arlecchino non c'è. Anche la struttura è identica: recitativi e "arie" alternati. Ogni protagonista ha la sua grande "aria".

Rappresentazione della commedia. Le "arie" saranno staccate dal dialogo, verranno dette al centro della scena, di fronte al pubblico. Bisognerà mantenere la rigidità della forma, non lasciarla ammorbidire da qualche artificiale naturalezza nella recitazione.

La rappresentazione potrebbe essere realista: ci potrebbero essere — come un coro muto — dei servitori e le dame della Principessa; si potrebbero servire in giardino la cioccolata e l'aranciata. Immagine della sottomissione, tutto questo popolo di testimoni. Hortense, la Principessa. Con cent'anni di anticipo tocchiamo, stringiamo il corpo palpitante della Sanseverina.

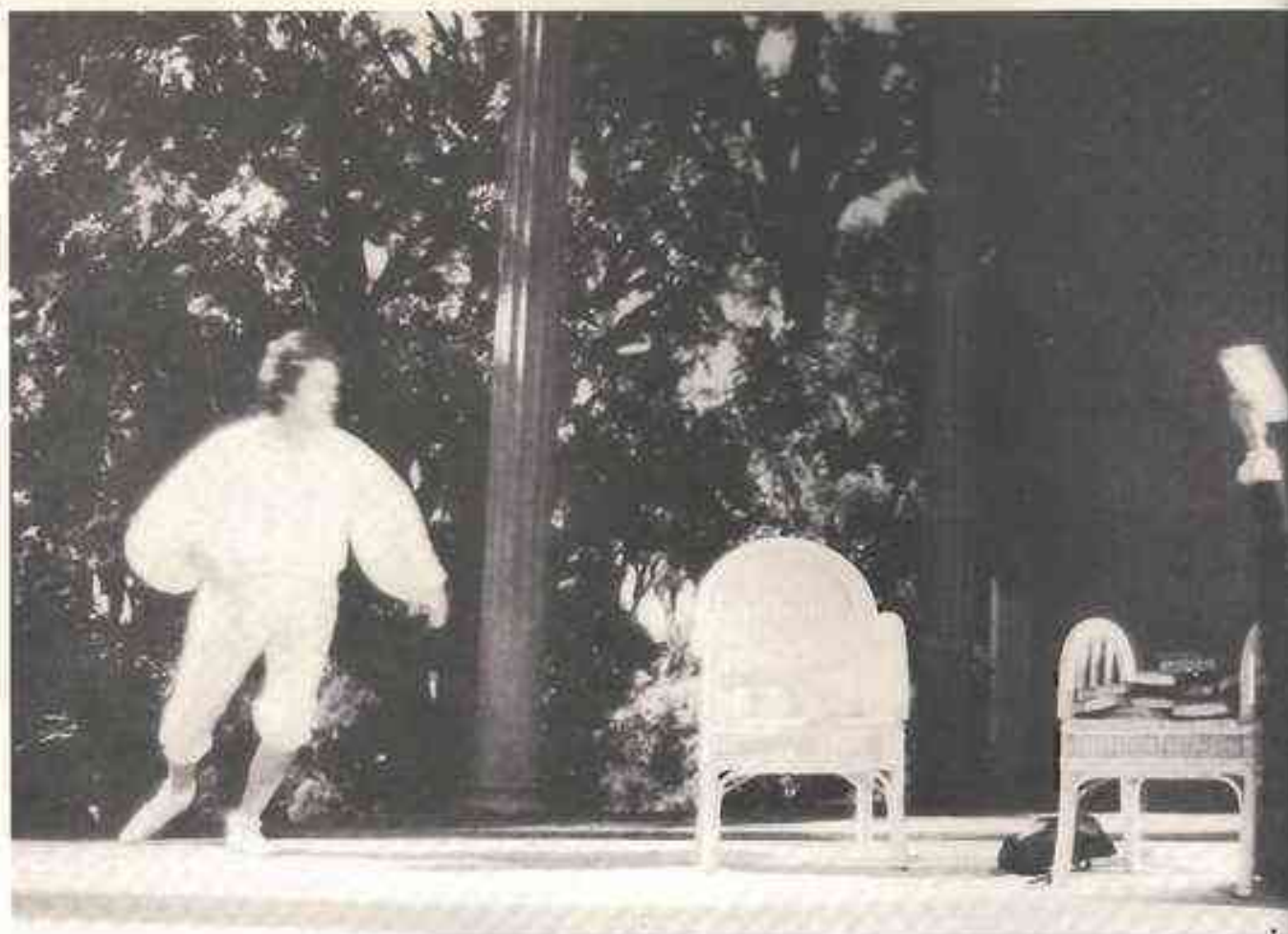
"Il 5 febbraio i Comédiens Italiens hanno dato al loro teatro la prima rappresentazione di una commedia eroica, che ha per titolo L'illustre Aventurier ou le Prince travesti. Questa commedia non era stata annunciata per il giorno in cui fu data: un nuovo modo, pare molto sensato, di frodare i diritti della critica. Mai la reazione contro il nuovo è stata tanto grande come da qualche anno e questa parte: le opere migliori sono tutti i giorni a disposizione per essere denigrate e cadere prima ancora di essere conosciute. La seconda rappresentazione di questa commedia è stata delle più complete, si è svolta senza tumulti, le belle scene sono state ragionevolmente applaudite e i rimproveri fatti all'autore riguardavano esclusivamente l'eccessiva vivacità dei dialoghi. Ma questo difetto è talmente brillante che non si può proprio pensare di correggerlo" (resocconto del *Mercur de France* quando la commedia fu presentata la prima volta nel 1724)











Marivaux

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux

Romanziere e autore drammaturgo francese, nato a Parigi il 4 febbraio 1688, morto ivi il 12 febbraio 1763.

La vita

Visse dapprima a Riom (Puy-de-Dôme), dove il padre era direttore della zecca, e a Limoges. Studiò a Parigi, e prese a frequentare i ritrovi letterari della "nouvelle préciosité", specie i salotti di Mme de Lambert e di Mme de Tencin, legandosi con Fontenelle e La Motte. Nella "querelle des Anciens et des Modernes" fu dalla parte dei moderni e pubblicò nel 1715 un *Homère travesti, ou L'Iliade en vers burlesques*, e in seguito il *Télémaque travesti* in prosa (composto nel 1714; ed. Amsterdam 1736). Sposatosi (1717) con Colombe Bologne, di Sens, restò vedovo dopo 6 anni, con una figlia Colombe-Prospère, che poi si fece monaca. Nel 1720 l'affare Law lo mandò in rovina; da allora dovette vivere del mestiere di scrittore. Dopo un felice esordio giornalistico (1717) sul *Nouveau Mercure* (dove le *Cinq lettres contenant une aventure* anticipano a tratti la ricerca curiosa sulle trame dell'amore, del pudore, e dell'orgoglio), lanciò successivamente tre giornali: *Le Spectateur français* (luglio 1721 - ottobre 1724), ispirato al modello di Addison (del cui *Spectator* uscì una traduzione francese ad Amsterdam nel 1724), *L'Indigent philosophe* (1726-27) e *Le Cabinet du philosophe* (1734); vi si coniugano quasi allo stato puro le disposizioni di Marivaux alla divagazione descrittiva e moralistica. Nei romanzi, dopo *Pharsamon, ou Les folles romanesques* (composto nel 1712; ed. Parigi 1737-38), *Les aventures de... ou Les effets surpris de la sympathie* (ivi 1713-14) e *La voiture enroulée* (ivi 1714), portò a maturazione, con *La vie de Marianne* (ivi 1731-42, 10 voll., più uno aggiunto da Mme Riccoboni) e *Le paysan parvenu* (ivi 1734-35, 5 voll.), l'ideale di una indagine realistica condotta su ambienti diversi, e di un'analisi psicologica estesa a personaggi di umile condizione. Oltre che sugli sviluppi ulteriori del romanzo francese, i due capolavori narrativi di Marivaux gettano una luce sorprendente sul suo stesso teatro. La produzione drammatica di Marivaux — a parte il saggio giovanile del *Père prudent et équitable* — ebbe inizio nel 1720: anno in cui, oltre *L'Amour et la Vérité*, scritta in collaborazione con Saint-Jorry, egli fece rappresentare al Théâtre-Italien *Arlequin poli par l'amour* e alla

Comédie l'unica sua tragedia, *Annibal*. L'incontro coi comici italiani, specie con Zanetta Benozzi (Silvia), che fu la grande interprete delle sue commedie, diede l'impronta a una carriera d'autore protrattasi per 26 anni. Nel dicembre 1742, Marivaux fu eletto all'Académie; la sua candidatura veniva anteposta a quella di Voltaire, ciò che contribuì forse ad alimentare l'ostilità del grande filosofo e la freddezza degli enciclopedisti, con le eccezioni però di D'Alembert e di Helvétius, che gli fu amico. Gli ultimi 15 anni della vita di Marivaux furono amareggiati dalle ristrettezze economiche, rese ancor più gravi da un temperamento ombroso e ipersensibile.

I lavori drammatici

L'analisi dell'amore nascente — tema ricorrente nel teatro di Marivaux — si intreccia o si subordina a interessi morali di vario ordine, attraverso un'ampia gamma di schermi formali: dalla commedia d'intrigo a quella di carattere e a quella di costume, dalla satira sociale alla commedia eroica, dall'allegoria e dalla farsa fino al dramma borghese. Già *Arlequin poli par l'amour* (1720) sviluppava con consapevolezza, sprejudicatezza la formula tradizionale. Arlecchino, invaso addezzato dalla Fata, si sveglia alla vita dei sentimenti per il prodigio naturalmente operato dall'amore per la pastorella Silvia; e dall'amore apprende le astuzie che lo faranno trionfare. Nella vicenda era prefigurata un'evoluzione decisiva del tipo tradizionale: pur senza rinunciare alle sue risorse fiabesche e giocose, Marivaux ne modificava la fisionomia nella direzione a lui congeniale della psicologia amorosa, operando un dosaggio di vecchio e nuovo di cui resta traccia nelle didascalie. Dopo *Annibal* (1720), Marivaux inaugurò, con *La Surprise de l'amour* (1722), un tema che doveva riprendere più volte, sia alla Comédie (*La Seconde surprise de l'amour*, 1727, interpretata dalla Lecouvreur; *Les Serments indiscrets*, 1732) che al Théâtre-Italien (*L'Heureux stratagème*, 1733); l'affermarsi di un amore a dispetto della timidezza o di una prevenzione. Nella prima *Surprise*, il dichiarato proposito, sia di Lelio che della Contessa, di non cedere mai più al sentimento, suscita in loro, oltre lo schermo delle battute sdegnose, un reciproco interesse che non tarda a

risolvere in amore. Con *La Double Inconstance* (1723) Marivaux raggiunge effetti particolarmente raffinati.

Conquistato dalla schiettezza popolana di Silvia, il Principe l'ha fatta rapire insieme col suo fidanzato Arlecchino, ma si propone di spazzare il loro vincolo di reciproca fedeltà rinunciando ai vantaggi offertigli dalla situazione e dal prestigio sociale, e cioè presentandosi a Silvia "in incognito". Separati, spazzati fra le lusinghe della vita di corte, col pure reagisce il loro buon senso, i due innamorati finiscono per cadere: Arlecchino accettando l'amicizia consolatrice, poi l'amore di Flaminia; Silvia intenerendosi di fronte allo scrupolo di lealtà del Principe. Resta, nonostante le buone intenzioni, un sapore lievemente equivoco a questa duplice impresa di seduzione (o di "corruzione"), resa possibile, in ultima analisi, dalle circostanze che conseguono al privilegio sociale. Tale complessità di sfumature ha suggerito un accostamento con *Les Liaisons dangereuses*; l'autore preferiva questo lavoro a tutti gli altri suoi.

Le Prince travesti ou l'illustre aventurier (1724) ha al centro l'amore nato tra il Principe (in incognito) e Hortense, cugina e confidente della Principessa che a lui si riteneva destinata; o, sullo sfondo, le mene di un cortigiano e l'incombere minaccioso del potere che, nella persona della Principessa, può dare da un momento all'altro una piega tragica al gioco delle vicende amorose. Questa "comédie héroïque" (con echi della *Occasion perdue* di Rotrou e di *Bajazet* di Racine) ha accenti drammatici, ma "la scène est à Barcelonne", e l'intrigo, fitto di equivoci e travestimenti, è di tipo romanzesco. Allo stesso genere composito, dove personaggi di qualità, dai nomi di romanzo, si mescolano alle maschere italiane, va ascritto, 8 anni dopo, *Le Triomphe de l'Amour*, ambientato in una Sparta di fantasia: La principessa Léonide si traveste da uomo per poter accostare il giovane amato e deve sostenere contemporaneamente altre due relazioni (con un filosofo e con la matura sorella di lui) pur di far trionfare il suo amore vero; situazione che offende l'estetica della "bienséance", ma che contribuisce all'atmosfera di gioiosa libertà della commedia, al suo fascino quasi shakespeariano. Già nella *Fausse suivante* (1724), un'ereditiera si travestiva da uomo per saggiare lo sposo destinatole, e si trovava anche a corteggiare un'altra donna, ma in questa commedia (così come poi nel *Dénouement imprévu*, 1724, nella *Méprise*, 1734, nella *Foie imprévue*, 1738) la dialettica amorosa è tutta affidata alla complessità dell'intrigo (il titolo si riferisce al fatto che la protagonista deve inventare una seconda falsa identità ad uso dei servi, facendosi passare per la propria cameriera); fa spicco la figura del servo insubordinato, Trivelin, una tra le più notevoli prefigurazioni di Figaro. La rivendicazione sociale è il tema della prima delle tre "pièces philosophiques" di Marivaux, imperniata tutte su un naufragio di uomini civilizzati su un'isola sconosciuta. *L'île des esclaves* (1725) è abitata da ex-schivi che vivono in regime di libertà e di eguaglianza: il cavaliere, la dama e i rispettivi servi che vi sbarcano, vengono sottoposti a una sorta di processo di rieducazione, per cui i padroni debbono fare da servi, e viceversa. Ma

l'esperimento è temporaneo, e alla fine, con espressioni di reciproco affetto e indulgenza, ciascuno torna al proprio posto, dopo aver appreso che l'unica vera distinzione è quella dell'animo: la satira è temperata dall'ironia, da un ideale di conciliazione sociale. *L'île de la Raison ou Les Fêtes hommes* (1727) non solo è abitata da "philosophes" che professano schiettezza e semplicità in ogni cosa e considerano il matrimonio come un'inutile formalità, ma conferisce agli otto europei che vi approdano una statura commisurata alla loro scarsa ragionevolezza: trovata che incontrò molto alla lettura, anche a causa della recente traduzione (1727) del *Gulliver's Travels* a cura di Desfontaines, ma che, non essendo rappresentabile, contribuì all'insuccesso del lavoro in teatro. Umiliati nel confronto con gli indigeni, gli europei confessano i loro peccati di incontinenza, ipocrisia, vanità — prima i personaggi plebei, poi, con qualche resistenza, gli aristocratici — e guariscono a vista d'occhio, tranne il poeta e il filosofo, dati per irrecuperabili. Nella *Colonne* (1729), le donne di una comunità rimasta isolata dal consesso civile rivendicano l'eguaglianza e decidono di autogovernarsi. L'impresa — che Marivaux considera con un misto di simpatia e di ironia — rischia di fallire per le rivalità insorte tra nobildonne, borghesi e popolane, tra belle e brutte, vecchie e giovani; poi, al solo annuncio di un imminente assalto di selvaggi, le donne, di fronte all'idea di combattere, rinunciano all'eguaglianza.

Al discreto esotismo della "trilogia" filosofica, fa riscontro lo sfondo di maniera delle commedie allegoriche e mitologiche: *Le Triomphe de Plutus* (1728), che rientra peraltro nel filone antiputocratico alla *Turcaret*, e mette in scena Pluto che sfida e sconfigge Apollo, dimostrandogli che tutto — anche l'amore — cede al denaro; *La Réunion des Amours* (1731), contrasto e finale alleanza di amore libertino e amore cortese; *Le Chemin de la Fortune* (1734), *La Dispute* (1744), *Félicie* (1757).

Nel Feu de l'amour et du hasard (1730) Orgon vuol presentare alla figlia Silvia il giovane Dorante perché lo prenda in considerazione come marito. La riflessiva, schietta Silvia ha orrore dei rapporti artefatti imposti dalle convenzioni sociali e per studiare da vicino l'animo del pretendente immagina di travestirsi da cameriera, scambiando le parti con la sua Lisette: Intanto Dorante ha avuto la stessa idea. Così, mentre i due servi si arrangiano come possono per recitare la parte dei padroni, i fidanzati fanno conoscenza in abiti da servi, ciascuno di essi credendosi costretto a conversare come una persona di condizione inferiore. Ma l'esperienza risulta più gradevole del previsto: è un'ennesima "surprise de l'amour", da cui nascono scrupoli e conflitti di coscienza, perché ciascuno dei due innamorati si crede fuori strada. Quando infine Silvia apprende da Dorante quale è la sua vera identità, esclama esultante: "Ah! je vole clair dans mon coeur", ma non gli fa subito un'analoga confessione; vuole che egli persista nel suo amore e la chiedi in sposa come cameriera. Da questa prova, asse consacrata l'aristocrazia dei sentimenti che Marivaux pare contrapporre idealmente all'aristocrazia sociale. Col *Feu de l'amour et du hasard*, Marivaux sfruttava e approfondiva al massimo le





risorse del "déguisement" così spesso utilizzate nel suo teatro (personaggi che assumono un'identità fittizia, talvolta anche cambiando sesso o condizione sociale). Quello che per i suoi predecessori era un elemento estrinseco, diventa un procedimento-chiave: una leva per sollecitare l'affermarsi della verità contro le resistenze interiori ed esteriori. La maggior parte del teatro di Marivaux va oltre la commedia d'intrigo e tende a alternare e a fondere "comédie de mœurs" e "comédie de caractères". *L'Héritier de village* (1725), satira del contadino arricchito, amano di assumere le abitudini delle classi privilegiate; *L'École des mères* (1732), dove l'amore spinge una figlia assai simile all'Agnès dell'*École des femmes* ad affrancarsi da una madre autoritaria; *Le Petit-maitre corrigé* (1734), ricco di notazioni di costume; *Les Sincères* (1739), con l'istruttiva disavventura di una coppia di "misanthropes", attratti l'uno all'altro dal culto che hanno in comune per una intransigente sincerità; *Le Préjugé vaincu* (1746). Sulla stessa linea si collocano *Le Legs* (1736), *Les Fausses confidences* (1737) e *L'Épreuve* (1740), le commedie più rappresentate di Marivaux insieme col *Feu*. I 6 personaggi del *Legs*, caratterizzati con straordinaria efficacia, animano un testo in cui, per 24 scene, non succede quasi nulla. Il Marchese, curioso tipo di quarantenne timido, dovrà rinunciare in parte a una grossa eredità se non chiederà la mano di Hortense, ma è invece innamorato della Contessa (anche se non osa convincersi di esserlo ricambiato): dovrà quindi fare in modo, per non subire il danno, che sia Hortense a rifiutarlo; la sua comica inettitudine nel delicato frangente e le manovre degli altri, fino al lieto fine, costituiscono la sostanza drammaturgica della commedia. Nelle *Fausses confidences*, Dorante, giovane povero di buona famiglia, vorrebbe sposare la bella e ricca vedova Araminte, che una madre odiosa ha invece destinato a un Conte. Essa è conquistata a poco a poco, grazie alle macchinazioni ordite dal servo Dubois, che introduce Dorante come "intendant" in casa della vedova, le svela come un gran segreto l'amore del giovane, poi la spinge insensibilmente a compromettere e infine a confessarsi innamorata di Dorante. L'impresa, che per Dubois è stata un gioco di intelligenza e un affare, varca i limiti della dignità e della correttezza, ma Dorante, che ne raccoglie i frutti, se ne confessa a Araminte e ottiene il perdono.

Nell'*Épreuve*, Lucidor, ammalatosi in un suo castello, viene assistito da Angélique, la figlia della custode; i due si innamorano, ma Lucidor vuol accertarsi dei sentimenti di Angélique, e prima di dichiararsi le presenta due pretendenti offrendosi di sborsare una grossa dote; la ragazza non esita però un istante a respingerli e alla fine Lucidor pone fine alla crudele "prova" e chiede per sé la mano di Angélique.

La vena del dramma borghese, presente a tratti in alcuni lavori di Marivaux, domina nella *Mère confidente* (1735) e nella *Femme fidèle* (1755). La *Mère confidente* approfondisce il tema educativo dell'*École des mères*: qui la madre, per riacquistare la fiducia della figlia, le si offre come confidente, impegnandosi a sospendere l'esercizio della propria autorità. Nel tramonto *La Femme fidèle* un uomo creduto morto in paesi lontani torna a

casa dopo 10 anni, travestito; fingendosi un amico del morto, parla con la moglie, apprende che sta per risposarsi, ma che nell'intimo rimane fedele a lui; il tono di sincerità con cui essa si giustifica, lo induce infine a svelare la propria identità. Singolare è la vicenda degli *Acteurs de bonne foi* (1757): una compagnia di attori improvvisati — domestici, contadini — non riesce ad allestire lo spettacolo proiettato in occasione di una festa, perché ogni battuta si carica di sentimenti reali, con effetti di sapore "pre-pirandelliano".

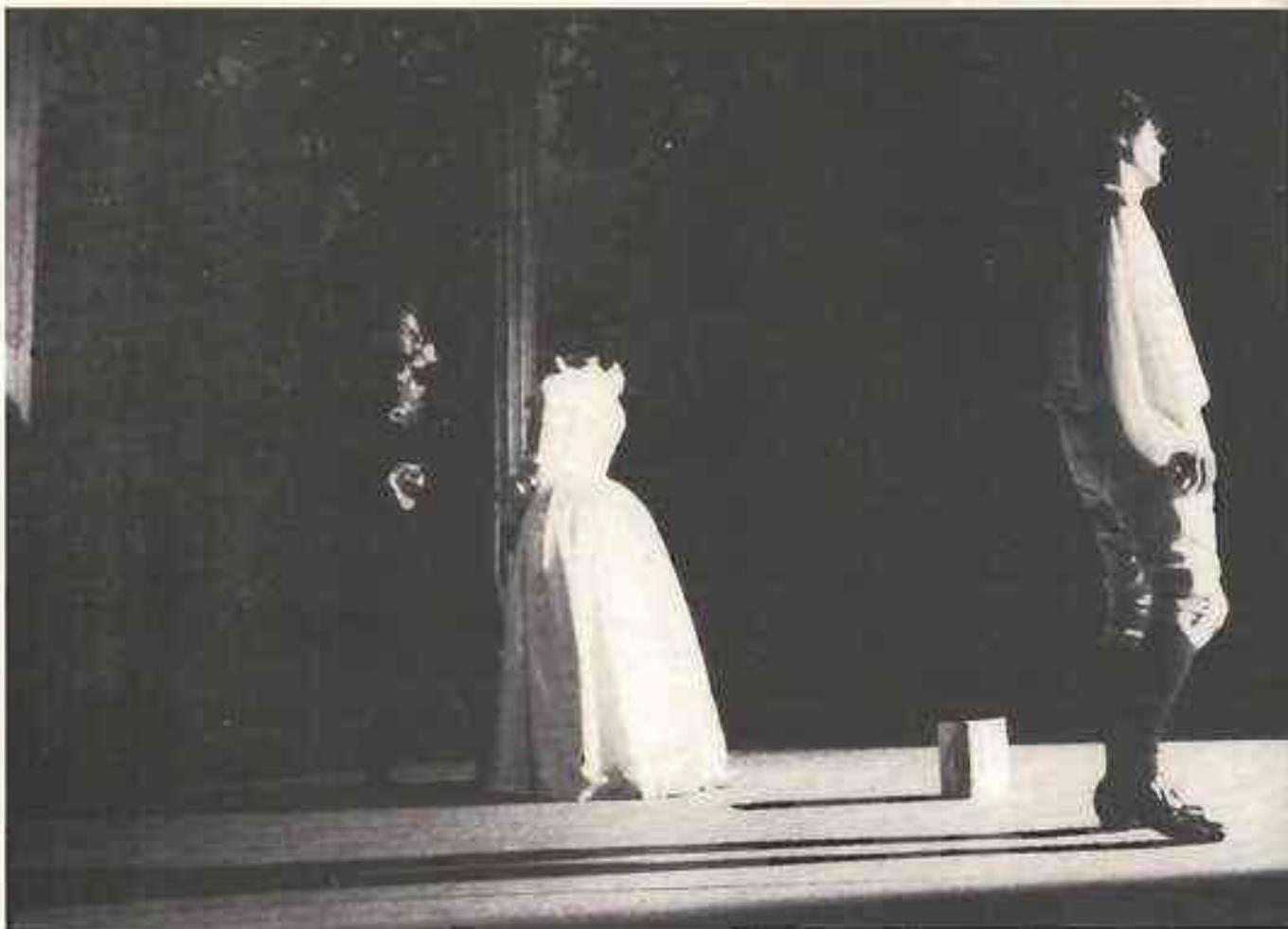
"C'était l'anatomiste du cœur... il aurait prouvé la divisibilité de l'âme à l'infini", scrisse di lui Hénault: "c'est un homme qui passe sa vie à peser des oeufs de mouche dans des balances de toile d'araignée" avrebbe detto Voltaire, il quale insistette sull'accusa di "métaphysique du cœur", formulata dal *Mercur* dell'aprile 1723. Tale è l'atteggiamento dominante nel XVIII secolo (Collè, Grimm, Marmontel, La Harpe): e così si spiegano le lunghe esitazioni della Comédie-Française ad accogliere i suoi lavori in repertorio. Il concetto di "marivaudage", nato da una presa di posizione critica (pare che il termine appaia per la prima volta nel 1760, in una lettera di Diderot a Sophie Volland), ha finito per designare un fatto di gusto, anche a prescindere da qualsiasi riferimento a Marivaux (cfr. Littré: "Style où l'on raffine sur le sentiment et l'expression et qui a été ainsi nommé d'après les qualités et les défauts du style de Marivaux"). La critica del XIX secolo si è occupata del rapporto tra Marivaux e il "marivaudage" (Sainte-Beuve distinguendo in Marivaux il vero poeta dal manierista, Larroumet insistendo sulla coerenza tra forma e sostanza). Oggi si tende a una ricerca capace di collocare storicamente le singolarità stilistiche di Marivaux.

Marivaux e il Théâtre des Italiens

Non s'intende il teatro di Marivaux senza risalire agli attori italiani, i suoi principali interpreti (dei quali egli seppe, a propria volta, valorizzare le migliori qualità). Mentre alla Comédie-Française regnava la "comédie de mœurs", Marivaux inventava il teatro delle "surprises de l'amour"; ma da due secoli ormai l'amore era il solo argomento dei canovacci della commedia italiana. Vi si ritrovano, se non le fonti di questo o quel lavoro, tutte le situazioni e gli schemi drammaturgici di Marivaux; e qualcosa del ritmo febbrile della commedia dell'Arte sussiste nei suoi personaggi, intenti a "cette guerre de chicane que l'amour se fait à lui-même" (D'Alembert, cit. in bibl.). Assiduo alle recite della Nouvelle Troupe fin dal 1716, ne aveva apprezzato i valori spettacolari, aveva inteso le ragioni del "tipi" e la tecnica di recitazione: forte di questa esperienza, della straordinaria coesione della composizione, della docilità con cui Silvia seguiva i suoi consigli (Marivaux era anche un lettore elogiassimo), egli preferì agli attori della Comédie — cui rimproverava una "fureur de montrer de l'esprit" — i "naïfs italiens", capaci di aderire meglio al testo, partecipando fino in fondo al suo gioco di sfumature. E non c'è da stupirsi se gli attori italiani si trovarono perfettamente a loro agio nel rappresentare il più francese degli autori del XVIII secolo, contribuendo a far passare quasi inosservata (attraverso un alternarsi di successi e insuccessi di cui







spesso stentiamo a renderci ragione) l'originalità del teatro di Marivaux. Alcuni autori contemporanei sembrano aver tratto da Marivaux una tendenza all'interiorizzazione, il gusto della psicologia, una certa qualità delle emozioni: sono Autreau (*La Fille inquiète*, 1723), Mlle Monicault (*Le Dédain affecté*, 1724), Lisle de La Devrelière (*Le Faucon*, 1725), Allainval (*L'Embarras des richesses*, 1725), Jolly (*La Capricieuse*, 1726), Saint-Foix (*La Veuve à la mode*, 1726), T. S. Gueullette (*L'Amour précepteur*, 1725, *L'Horoscope accompli*, 1726), Beauchamps (*Le Portrait*, 1727, *Les Effets du dépit*, idem; *Les Amant réunis*, idem). Ma più che imitazioni da Marivaux, sono lavori composti in funzione delle risorse interpretative che egli aveva saputo mettere in luce in attori come Silvia o Thomassin. Più tardi, questa corrente di gusto tende a degenerare: al posto della fresca vitalità di Silvia, degli interenimenti di Arlecchino, subentrano enfasi e maniera, e la sensibilità personalissima di Marivaux sembra confondersi con la "sensiblerie" di tutto il secolo. Se egli vi è sfuggito nei suoi stessi lavori, è per la sua fedeltà alla concezione italiana dello spettacolo. (G. At.)

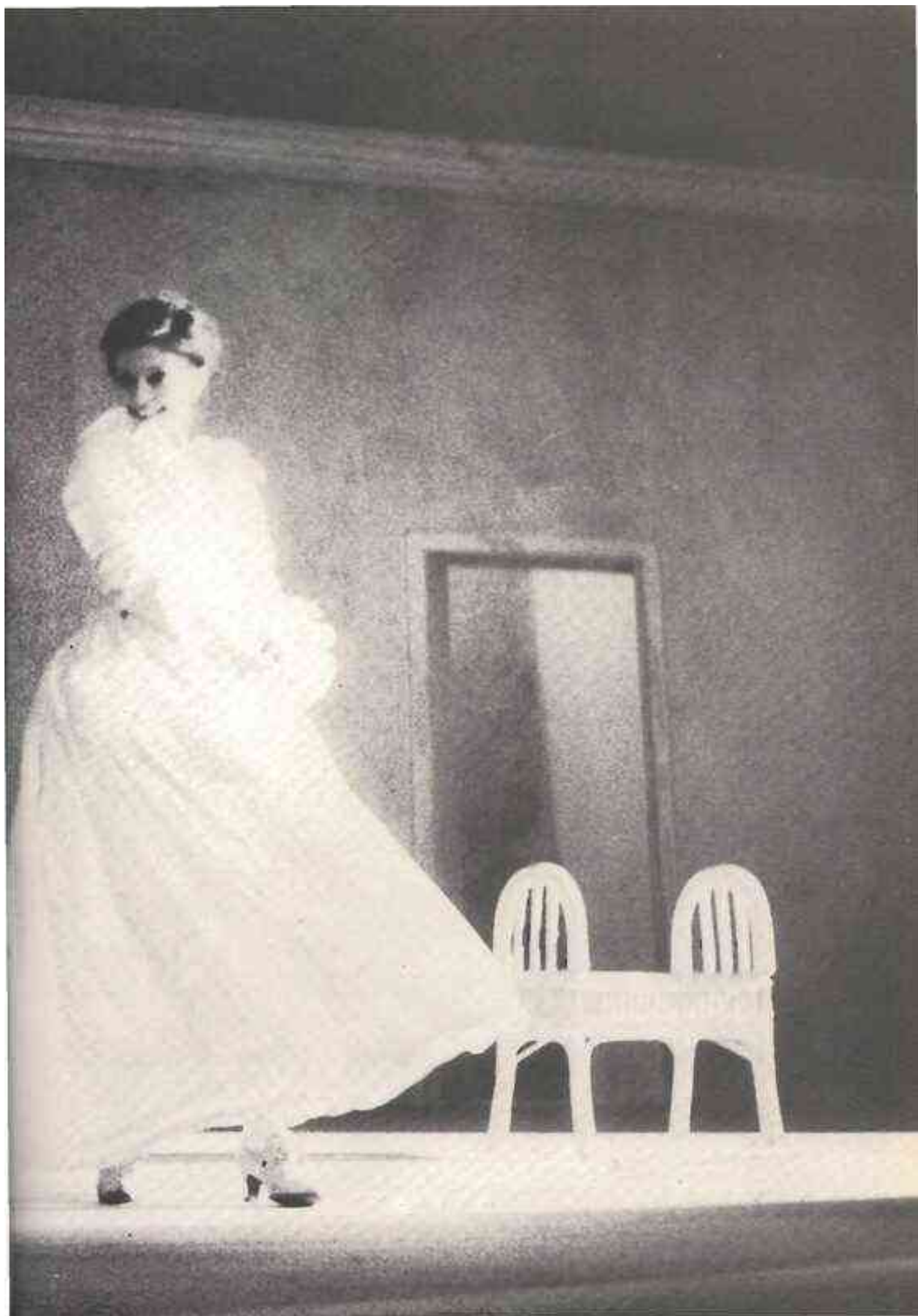
Fortuna di Marivaux in Francia

Nel clima della Rivoluzione Francese, il teatro di Marivaux, facilmente classificabile come aristocratico, non incontrò vasti consensi. Fu la Contat a far rappresentare con successo alla Comédie *Les Fausses confidences* (luglio 1793), riprese nell'agosto 1794. Nel periodo 1789-1800, *Le Legs*, *La Seconde surprise de l'amour*, *Les Fausses confidences*, *L'Épreuve*, *Le Préjugé vaincu* ebbero un discreto numero di rappresentazioni, ma rimasero ignorati i lavori "sociali". Altre attrici furono poi attratte dai ruoli femminili di Marivaux: la Mers che, dal 1809, fece rimettere in repertorio alcune commedie di Marivaux e fu ammiratissima nel *Feu de l'amour et du hasard*; la Arnould-Plessy (fino al 1876); Sarah Bernhardt; Dinah Félix, la sorella di Rachel, interprete di Lisette nel *Feu* (1862) o di altre scoubettes del teatro di Marivaux: lo stesso Antoine, accostandolo a quello di Porto-Riche, Bataille, Courteline, gli tributò un omaggio che appare oggi inadeguato. Esso non fu assente però dai cicli classici dell'Odéon (*Le Prince travesti*, 4 marzo 1897: non ancora rappresentata alla Comédie); e nel primo quarto del secolo XX si ebbero due grandi interpreti di Silvia (Julia Bartet) e di Araminte (Berthe Cerny). Il numero delle rappresentazioni di Marivaux alla Comédie fu, fino al 1920, relativamente esiguo. Alle 778 del *Feu*, alle 394 delle *Fausse confidences*, alle 406 dell'*Épreuve* e alle 630 del *Legs*, ne vanno aggiunte 465 per gli altri lavori: *La Seconde surprise de l'amour* (257), *Le Préjugé vaincu* (91; non ripresa dopo il 1869), *La Mère confidente* (29; ripresa nel 1907, dopo 43 anni), *Les Serments indiscrets* (15, dal 1732 al '38), *La Surprise de l'amour* (11 nel 1911-12, adattato da J. Troffier), *Le Dénouement imprévu* (9, fino al 1789), *La Réunion des Amours* (9, nel 1731-32), *Annibal* (8, nel 1720 e 1747), *L'île de la Raison* (4, nel 1727), *Le Petit-maitre corrigé* (2, nel 1734), *L'École des mères* (2, nel 1809), *La Dispute* (1, nel 1744). Il totale (2.673) appare irrisorio non solo in confronto alle cifre totali delle

rappresentazioni di Molière (21.472), Racine (6.753) e Corneille (5.066), che decorrono dalla fondazione della Comédie (1680), ma anche rispetto alle 5.390 di Regnard e alle 1.996 di Beaumarchais. Nell'ottobre 1920 Copeau mise in scena *Les Surprises de l'amour* (Vieux-Colombier, ottobre 1920), mentre X. de Courville presentò alla "Petite Scène", tra il 1912 e il 1931, *Le Triomphe de l'amour*, *Le Prince travesti*, *La Double inconstance*, *La Seconde surprise de l'amour* e *Les Sincères*. La Comédie riprese nel 1927 *La Mère confidente*, nel 1931 *Arlequin poli par l'amour* (che 15 anni dopo ebbe una nuova messinscena, di G. Baty e J. Charon), nel 1934 *La Double inconstance*, mentre il *Feu*, dato ormai anno per anno, raggiungeva nel 1937 la 903ª rappresentazione (il 22 giugno 1948 sarà la 1.000ª) e *L'Épreuve* la 510ª. *L'île des esclaves*, rappresentata in occasione del 150º anniversario della Rivoluzione, non rimase in repertorio ma vi entrarono, più tardi *Le Prince travesti* (1949) e *Les Sincères* (1950). Da anni ormai la Comédie rende omaggio a Marivaux, non solo con frequenti commemorazioni, ma con le interpretazioni di attori come J. Debucourt, M. Escande, P. Dux, J. Batheau, J. Fiat, R. Hirsch, B. Dhérain, Madeleine Renaud, Béatrix Dussane, Vera Korène, Gisèle Casadesus. A parte la Comédie, va ricordato lo straordinario successo della compagnia Renaud-Barrault nelle *Fausse confidences* (Théâtre Marigny, 24 ottobre 1946; ma la Renaud si era già fatta applaudire come Araminte alla Comédie; e nella *Seconde surprise de l'amour* (ivi 18 febbraio 1949); con 335 rappresentazioni complessive fino a tutto il 1953; la rivelazione dell'*île de la Raison* (giugno 1950) ad opera dell'"Équipe", una composizione filodrammatica diretta da H. Demay; e la memorabile riesumazione del *Triomphe de l'amour* del T.N.P. con la regia di J. Vilar (febbraio 1956). Marivaux è entrato in sintonia nel gusto moderno: non solo per la finezza della sua psicologia amorosa — che lo ha accreditato come uno dei lontani precursori del teatro intimista —, non solo per la qualità del dialogo e della lingua, per la vivacità del taglio scenico, ma per quel gusto quasi di "féerie" sociale che oggi può riuscire più gradito che non ai pubblici borghesi del XIX secolo. Su tale aspetto ha posto polemicamente l'accento Roger Planchon nella messinscena della *Seconde surprise de l'amour* (Lione, Théâtre de Villeurbanne, Parigi, Théâtre Montparnasse, giugno 1959), dando un aspro risalto al mondo dei servi: un esperimento che ha suscitato vivaci consensi e dissensi. (P.B.)

(Tra gli allestimenti più recenti sono da segnalare *La dispute* messa in scena al T.N.P. con la regia di Patrice Chéreau e *Le prince travesti* al Théâtre National du Chailiot con la regia di Antoine Vitez. La scorsa stagione si è registrato un vero e proprio boom di Marivaux sulle scene parigine dove sono stati rappresentati una quindicina di suoi spettacoli. Da segnalare *La Double inconstance* alla Comédie con la regia di Michel Dubois, *L'Heureux Stratagème* al Théâtre National de Strasbourg, regia di Jacques Lascaris, *La Fausse Suivante*, regia di Patrice Chéreau al Théâtre des Amandiers, *Arlequin poli par l'amour*, regia di Daniel Soulier, al Théâtre National de Chailiot.) n.d.r.







Marivaux

Lavori drammatici

tutte le edizioni a Parigi, salvo indicazioni
Ti = Théâtre-Italien, C = Comédie-Française

Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe

in alcune edizioni: Crispin malheureux fourbe,
commedia in 1 atto, in vv (rappresentata
in privato a Limoges dopo il 1708; ed.
Limoges e Pa 1712);

L'Amour et la Vérité

in collaborazione con L. Rustaing de
Saint-Jorry
commedia in 3 atti, con d, m di Mouret (Ti,
3 marzo 1720, 1 rappresentazione; ed.
solo un Dialogue entre l'Amour et la
Vérité, che ne è rimasto, in MF, marzo
1720);

Arlequin poli par l'amour

commedia in 1 atto con d, m di Mouret (Ti,
17 ottobre 1720, 17 rappresentazioni;
edizione 1723);

Annibal

tragedia in 5 atti, in vv (C, 16 dicembre
1720, 3 rappresentazioni; edizione 1727);

La Surprise de l'amour

commedia in 3 atti con d, m di Mouret (Ti,
3 maggio 1722, 13 rappresentazioni;
edizione 1723);

La Double Inconstance

commedia in 3 atti con (in musica) di
Mouret (Ti, 6 aprile 1723, 15
rappresentazioni; edizione 1724);

Le Prince travesti ou L'illustre aventurier

commedia in 3 e poi in 5 atti (Ti, 5
febbraio 1724, 16 rappresentazioni;
edizione 1727 in 3 atti);

La Fausse suivante ou Le Fourbe puni

commedia in 3 atti, con d, di F. Parfaict,
m di Mouret (Ti, 8 luglio 1724, 13
rappresentazioni; edizione 1729);

Le Dénouement imprévu

in collaborazione con F. Parfaict (?)
commedia in 1 atto (C, 2 dicembre 1724, 6
rappresentazioni; edizione 1727);

L'île des esclaves

commedia in 1 atto con d, m di Mouret (Ti,
5 marzo 1725, 21 rappresentazioni;
edizione 1725);

L'Héritier de village

commedia in 1 atto (Ti, 19 agosto 1725, 9
rappresentazioni; edizione 1729);

L'île de la Raison ou Les Petits hommes

commedia in 3 atti e prologo (C, 11
settembre 1727, 4 rappresentazioni;
edizione 1727);

La Seconde Surprise de l'amour

commedia in 3 atti (C, 31 dicembre 1727,
14 rappresentazioni; edizione 1728);

Le Triomphe de Plutus

commedia in 1 atto, con d di Panard, m di
Mouret (Ti, 22 aprile 1728, 12
rappresentazioni; edizione 1739);

La Nouvelle colonie ou La Ligue des femmes

commedia in 3 atti poi: La Colonie, in 1
atto, con d di Panard, m di Mouret (Ti, 18
aprile 1729, 1 rappresentazione; edizione
in MF, dicembre 1750 versione in 1 atto; di
quella in 3 rimane solo un riassunto in
MF, giugno 1729);

Le Feu de l'amour et du hasard

commedia in 3 atti (Ti, 23 gennaio 1730,
14 rappresentazioni; edizione 1730);

La Réunion des Amours

commedia in 1 atto (C, 5 novembre 1731,
10 rappresentazioni; edizione 1732);

Le Triomphe de l'amour

commedia in 3 atti, (Ti, 12 marzo 1732, 6
rappresentazioni; edizione 1732);

Les Serments indiscrets

commedia in 5 atti (C, 8 giugno 1732, 9
rappresentazioni; edizione 1732);

L'École des mères

commedia in 1 atto, con d di Panard, m di
Mouret (Ti, 25 luglio 1732, 14
rappresentazioni; edizione 1732);

L'Heureux stratagème

commedia in 3 atti (Ti, 6 giugno 1733, 16
rappresentazioni; edizione 1733);

La Méprise

commedia in 1 atto (Ti, 16 agosto 1734, 3
rappresentazioni; edizione 1739);

Le Petit-maitre corrigé

commedia in 3 atti (C, 6 novembre 1734, 1
rappresentazione; edizione 1739);

La Mère confidente

commedia in 3 atti (Ti, 9 maggio 1735, 17
rappresentazioni; edizione 1735);

Le Legs

commedia in 1 atto (C, 11 giugno 1736, 7
rappresentazioni; edizione 1736);

Les Fausse confidences

commedia in 3 atti (Ti col titolo La Fausse
confidence, 16 marzo 1737, 6
rappresentazioni; edizione 1738);

La Foie imprévue

commedia in 1 atto (Ti, 7 luglio 1738,
rappresentata con Les Fausse
confidences; edizione 1738);

Les Sincères

commedia in 1 atto (Tl, 13 gennaio 1739; edizione 1739);

L'Épreuve

commedia in 1 atto (Tl, 19 novembre 1740; 17 rappresentazioni; edizione 1740);

La Dispute

commedia in 1 atto (C, 19 ottobre 1744; 1 rappresentazione; edizione 1747);

Le Préjugé vaincu

commedia in 1 atto (C, 6 agosto 1746; 7 rappresentazioni; edizione 1747);

La Femme fidèle

commedia in 1 atto (teatro privato di Berry, 24 agosto 1755; edizione le 4 parti che ne sono rimaste in Fournier-Bastide cit. tra le edizioni);

Félicie

commedia in 1 atto (non rappresentata; edizione in MF, marzo 1757);

Les Acteurs de bonne foi

commedia in 1 atto (edita nel Conservateur, novembre 1757);

Le Chemin de la Fortune ou Le Saut du fossé

scene non destinate alla rappresentazione (edita nel Cabinet du philosophe, 1734);

Di dubbia attribuzione:

La Provinciale

commedia in 1 atto (rappresentata al teatro privato di Berry nel 1755; edito MF, aprile 1761, poi in Fleury cit. in bibl);

Titoli di lavori perduti:

La Commère

(menzionata nel cat. della biblioteca di Pont-Veyle)

L'Heureuse surprise

(cfr. cat. di M. de Solesme)

L'Amante frivole

(cfr. registri della Comédie)

Edizioni

Oltre le edizioni singole già citate, le raccolte del Nouveau Théâtre Italien (Parigi 1723, 2 voll.; 1733, 9 voll.), i "recueils" apparsi durante la vita dell'autore (ma da lui non controllati), cfr. in particolare: Œuvres complètes de M. de M., Parigi 1761, 12 voll. (31 lavori drammatici nei primi 5; Œuvres complètes de M., a cura di M. Duvaquet, ivi 1825-30, 10 voll.; Théâtre complet de M., a cura di Ed. Fournier, ivi 1878; Théâtre de M., a cura di X. de Courville, ivi 1929-30, 5 voll.; e soprattutto: Théâtre complet, a cura di J. Fournier e M. Bastide, introduzione di J. Giraudoux, ivi 1946, 2 voll., e Théâtre

complet, a cura di M. Arland, ivi 1949 ("Bibliothèque de la Pléiade"). Infine: Théâtre choisi, a cura di F. Deloffre, Firenze 1960.

Traduzioni

Fra le più recenti si ricordano: Arlecchino dirottato dall'amore e L'Eterna questione (La Dispute), a cura di C. Tumiati, Firenze 1944; La Duplice incostanza e Il Gioco dell'amore e del caso, a cura di id., ivi 1952; Le Trame dell'amore e del caso, a cura di C. Pavolini, in Teatro di tutti i tempi, Roma 1956.

Bibliografia

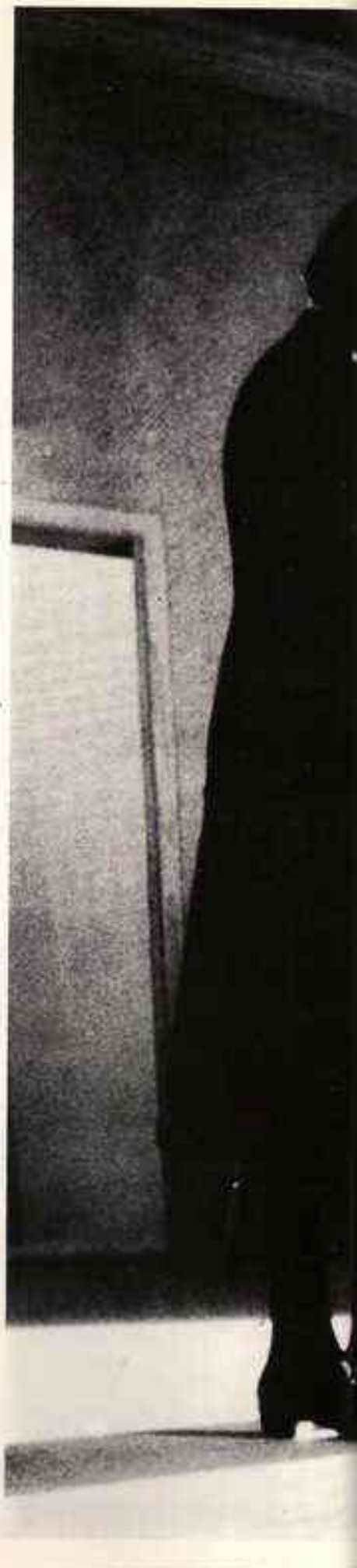
Per i dati biografici e cronologici, cfr. oltre lo storico Eloge de M. di J. D'Alembert (raccolto in Œuvres, Parigi 1821-22, III, pp. 577-601); Lesbrons de la Versane, Esprit de M., ou Analectes des ses ouvrages, précédées de la vie historique de l'Auteur, Parigi 1769, in: *epoca moderna*, cfr. le importanti acquisizioni di M.-J. Durry, Quelques nouveautés sur M., in *Revue des cours et conférences*, 1938-39, pp. 97-113, 206-18, 419-28 (raccolte in vol., Parigi 1939), e l'ampia cronologia in Deloffre (cit. più oltre), pp. 503-61.

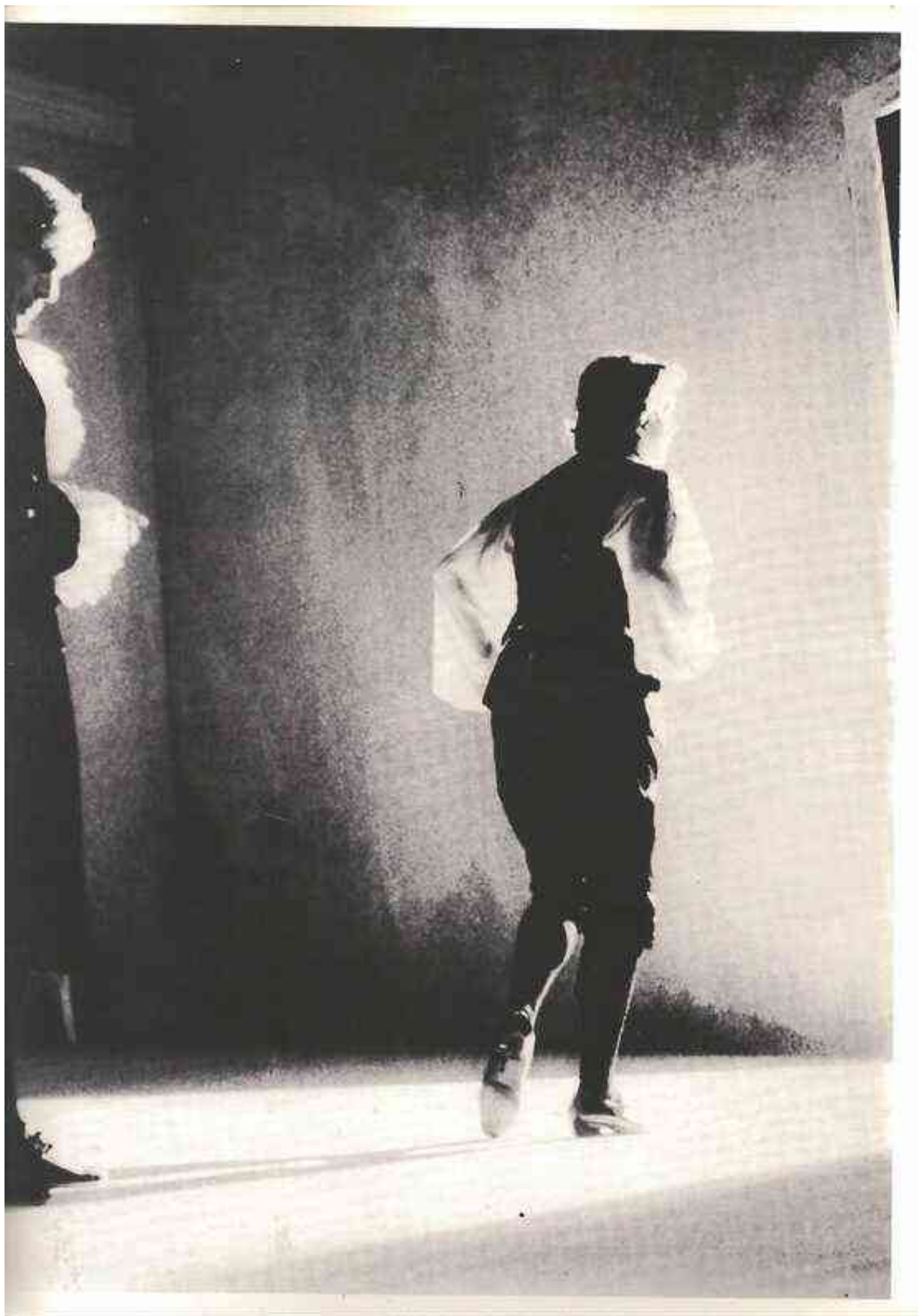
Per i rapporti col Th.-Italien, cfr.: J. A. Desboulmiers, Hist. anecdotique et raisonnée du Théâtre Italien depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769, Parigi 1769, 7 voll.; T.-S. Gueullette, Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e s., a cura di J.-E. Gueullette, ivi 1938; e le opere fondamentali di Attinger (pp. 368-425 in particolare) e Courville (II e III vol., passim).

Per i giudizi dei contemporanei, cfr.: Collé, II pp. 268-90; Grimm, passim; J.-F. Marmontel, in Œuvres, Parigi 1819-20, I, pp. 106 e 174 sgg.; J.-F. La Harpe, Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne, ivi 1821-22, Sect. V, ch. IV.

Per i secoli XIX e XX, oltre i due saggi di C.-A. Sainte-Beuve in *Causeries du lundi* (Parigi, Garnier, 1851-62), IX, pp. 342-80, cfr.: J.-F. Fleury, M. et le marivaudage, suivi d'un comédie testo della Provinciale, ivi 1881; G. Larroumet, M. sa vie et ses œuvres, ivi 1882 e 1894; F. Brunetière, La comédie de M., in *Études critiques sur l'hist. de la littérature française*, II^e série, 3^e ed. ivi 1889, pp. 121-43; E. Faguet, Dix-huitième siècle, *Études littéraires*, ivi 1890, pp. 85-136; L. Jouvet, M., le théâtre et ses personnages, in *Conférences*, 15 giugno 1939, pp. 17-36; C. Roy, Lire M., Parigi 1947; M. Arland, M., ivi 1950; F. Deloffre, Une préciosité nouvelle, M. et le marivaudage, ivi 1955; K. N. McKee, The Theater of M., New York 1958.

(da *Enciclopedia dello Spettacolo*, Unione Editoriale Roma, 1964)





Antoine Vitez

Antoine Vitez è nato a Parigi nel 1930. Il padre, Paul Vitez, era fotografo, e anarchico.

Recita dall'età di diciotto anni. Ha fatto parecchi mestieri — in particolare quello di traduttore che non ha mai abbandonato — e svolge l'attività di regista dall'età di trentasei anni.

È stato segretario di Louis Aragon. Dal 1957 al 1960 è stato membro del partito comunista francese.

Ha pubblicato due volumi di poesie. Nel 1972 fonda il Théâtre des Quartiers d'Ivry, dove resta nove anni. Dal 1° luglio 1981 è direttore del Théâtre National de Chaillot.

Dal 1968 al 1981 è stato professore al Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

La sua attività di regista, in diciannove anni, conta a tutt'oggi cinquantquattro produzioni.

Dal T.N.P. al Théâtre National de Chaillot

L'11 novembre 1920 Firmin Gémier, concessionario della "grande e piccola sala delle feste" del Palais du Trocadéro, costruito per accogliere l'esposizione internazionale del 1878, inaugura in quella sede il Théâtre National Populaire, di cui resterà direttore fino alla morte, nel 1933. Ma questo primo T.N.P. non produce spettacoli, si limita per contratto ad ospitare quelli dei teatri nazionali: Opéra, Opéra-comique, Comédie française, Odéon, e presenta, a prezzi "popolari", le opere del loro repertorio.

Il 1° febbraio 1936, in previsione dell'Esposizione internazionale del 1937, si inizia la costruzione del Palais de Chaillot sulle fondamenta conservate del vecchio Palais du Trocadéro.

I giornali dell'epoca si meravigliano delle dimensioni della nuova sala teatrale: può accogliere circa tremila spettatori.

Dall'ultimo sotterraneo al tetto l'altezza dell'edificio uguaglia quella delle torri di Notre-Dame.

I più grandi artisti dell'epoca partecipano alla decorazione delle sale: Raoul Dufy, Luc-Albert Moreau, Maurice Denis, Brianchon, Chaplain-Midy, Waroquier, Vuillard, Bonnard, Roussel.

Nel 1939 Paul Abram, che mantiene, come aveva fatto Gémier, anche la direzione de l'Odéon, è nominato direttore del Théâtre National Populaire. La riapertura ha luogo il 10 marzo con *Le Bourgeois gentilhomme*.

L'attività del teatro si interrompe quando scoppia la guerra nel settembre del 1939. Riprende nel settembre del '40, con Pierre Aldebert, animatore di grandi spettacoli all'aperto, come *Le vrai mystère de la Passion* sul sagrato di Notre-Dame.

Nel 1947 si svolge a Avignone la prima "Semaine d'Art", diretta da Jean Vilar. Nel 1951, quest'ultimo è nominato, su proposta di Jeanne Laurent, allora vicedirettore agli spettacoli, direttore del Théâtre National Populaire — da quel momento designato con la sua sigla: T.N.P. In attesa di poter disporre del teatro ancora utilizzato dall'ONU, Jean Vilar va incontro a un nuovo pubblico, nella vicina periferia, dove rappresenta *Il Cid* di Corneille, *Il Principe di Homburg* di Kleist, *Madre Coraggio* di Brecht.

Il T.N.P. si propone di rinnovare le condizioni della rappresentazione drammatica: inizio dello spettacolo anticipato durante la settimana alle ore 20.45, accoglienza del pubblico con musica a partire dalle 18.45, al bar, dove si servono spuntini a prezzi modici, guardaroba e programmi gratuiti, manca soppresso. Queste iniziative, che creano un'atmosfera da festa in famiglia, vanno di pari passo con un grande rigore artistico e morale. La chiusura delle porte dall'inizio della rappresentazione, eliminando l'andirivieni dei ritardatari, assicura il rispetto sia dello spettacolo che degli spettatori.

Si può inoltre acquistare in teatro il testo dello spettacolo. Gli abbonamenti danno la possibilità di vedere le cinque nuove rappresentazioni della stagione ad un prezzo modico. Il T.N.P. offre alle scuole delle "matinées" il giovedì e il sabato pomeriggio. Pubblica un giornale mensile, *Bref*, che propone studi e conversazioni

sulle pièces in repertorio, e informazioni sulla vita teatrale. Regolari incontri musicali si aggiungono alle attività drammatiche. E non si dimentichi la presenza modesta e insieme radiosa, nella troupe, di un grande attore dall'immensa popolarità: Gérard Philipe.

Nel 1963 Jean Vilar rinuncia al rinnovo del suo contratto. È sostituito da Georges Wilson. Nel 1967 Wilson apre la sala Gémier (500 posti), sistemata nel vecchio bar, destinata alla presentazione di opere contemporanee. Il primo spettacolo è composto da lavori di Kateb Yacine e Tankred Dorst. Nella grande sala si rappresentano in particolare, nel 1965, *Chant public devant deux chaises électriques* di Armand Gatti, regia dell'autore, e *L'illusion comique* di Pierre Corneille, regia di Georges Wilson.

Il decreto del 21 ottobre 1968 mette fine alla concessione in vigore dal 1920 e applica al T.N.P. lo statuto di ente pubblico a carattere industriale e commerciale. Nel 1973 Jack Lang è nominato direttore del Théâtre National de Chaillot, chiamato a diventare un centro di creazione interdisciplinare dove uomini di orientamento artistico diverso lavoreranno in funzione di un progetto preciso. Egli affida ad Antoine Vitez e Christian Dupavillon la co-direzione artistica e richiede la trasformazione radicale della grande sala. I lavori dureranno due anni. La sigla T.N.P., che non corrisponde più alla nuova vocazione dell'ente, è trasferita al Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

Jack Lang istituisce il Théâtre National des Enfants che dà una serie di spettacoli al castello di Vincennes sotto dei tendoni: in particolare, *Vendredi ou la Vie sauvage* dall'opera di Michel Tournier, con la regia di Antoine Vitez; poi affitta il Théâtre de la Gaîté Lyrique, dove si rappresenta *La Princesse Turandot* di Gozzi, con la regia di Lucian Pintilie. Nel luglio 1974 Michel Guy, segretario di stato alla cultura, non rinnova l'incarico a Jack Lang e nomina André-Louis Perinetti. Il 16 ottobre 1975 riapertura della grande sala con una creazione musicale di Pierre Henry: *Futuriste*. Il primo spettacolo teatrale ad esservi rappresentato è, nel febbraio 1976, *Divines Paroles* di Valie-Inclan, regia di Victor Garcia.

Ma il governo di allora vuole rimettere in questione lo scopo dell'ente e, con provvedimento cautelare, gli vieta ogni produzione a partire dal 1° gennaio 1977. Questa situazione d'attesa durerà più di quattro anni durante i quali il teatro, tranne qualche deroga, non potrà che ospitare le produzioni delle compagnie invitate.

Infine, con decreto 18 marzo 1981, Antoine Vitez è nominato direttore, assumendone di fatto le funzioni dal 1° luglio. Il teatro ottiene nuovamente l'autorizzazione a produrre e la copertura finanziaria adeguata. La nuova era si apre il 12 novembre 1981, con la rappresentazione del *Faust* di Goethe.

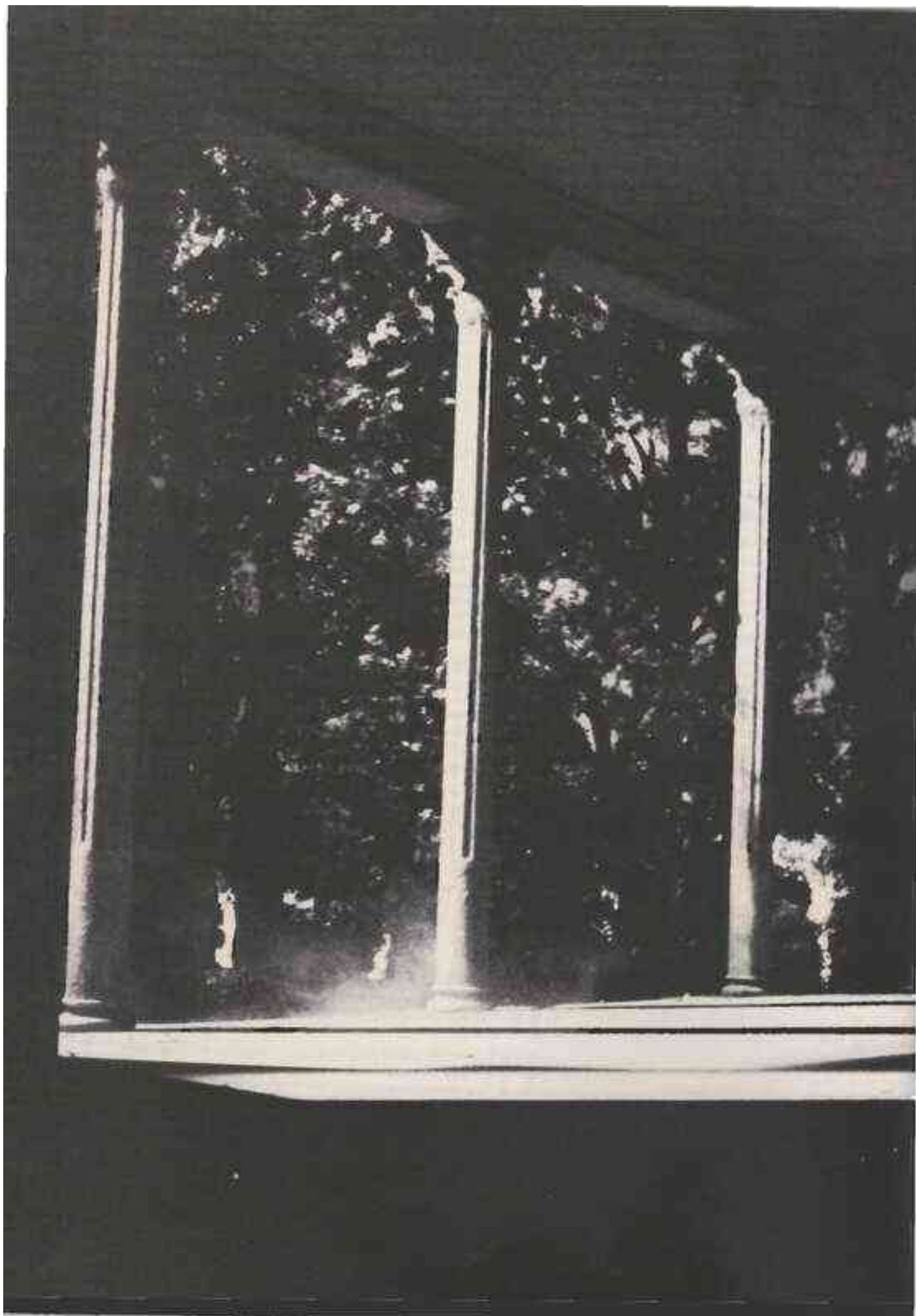
Yannis Kokkos

Nato ad Atene nel 1944, vive in Francia dal 1963. A partire dal 1965 realizza la scenografia e i costumi di numerose pièces teatrali e opere liriche, tra cui molte creazioni contemporanee.

Dal 1969 Yannis Kokkos collabora regolarmente con Antoine Vitez. Realizza in particolare la scenografia di *Électre* di Sofocle (con inserti poetici di Yannis Ritsos), nel 1971, e *Partage de midi* di Claudel nel 1975 alla Comédie Française. Dal 1981 crea la scenografia di tutti gli spettacoli di Antoine Vitez per il Grand Théâtre de Chaillot, di cui trasforma anche l'aspetto in occasione della rappresentazione di *Hamlet* nel 1983.

Tra i suoi più recenti lavori: le scene del *Macbeth* di Verdi all'Opéra di Parigi e quelle di *Herani* e *Lucrece Borgia* di Victor Hugo per il Théâtre National de Chaillot.







Il Piccolo Teatro dal 1947 a oggi

Il Piccolo Teatro
dal 14 maggio 1947
al 15 novembre 1985

Testi italiani:	
Classici	46
Riprese	45
Totale	91
Testi stranieri:	
Classici	49
Novità	38
Totale	87
Totali:	
Classici	95
Novità	83
Totale	178
Spettacoli allestiti	188
Testi rappresentati	178
Attori scritturati	1.039
Recite a Milano	7.850
Recite in Italia	4.074
Recite all'estero	1.094
Totale recite	13.018

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1947	
L'ALBERGO DEI POVERI di Gorki	Sprecher Ratto - Colicchi
LE NOTTE DELL'IRA di Salacrou	Sprecher Ratto
IL MAGO DEI PRODURI di Calderon della Barca	Sprecher Ratto - Colicchi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sprecher Ratto - Colicchi
1947/1948	
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Sprecher Ratto - Colicchi
L'URAGANO di Ostrowski	Sprecher Ratto
QUERELA CONTRO IGNOTO di Neveu	Lino Ratto - Colicchi
DON GIOVANNI di Mozart	Costa Tullio Costa
DELITTO E CASTIGO di Dostoevski	Sprecher Ratto
LA SELVAGGIA di Accardi	Italo Ratto
RICCARDO II di Shakespeare	Sprecher Ratto - Colicchi
N.N. di Tiesle	Guarnieri Chian
LA TEMPESTA di Shakespeare	Sprecher Ratto - Colicchi
ROMEO E GIULIETTA di Shakespeare	Sprecher Costa - Cadeni
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Sprecher Ratto - Bazzetta
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sprecher Ratto - Colicchi
1948/1949	
IL CORVO di Gozzi	Sprecher Ratto - Colicchi
IL GABBIANO di Gellor	Sprecher Ratto - Colicchi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Wink	Sprecher Colicchi
LA BISBETICA DOMATA di Shakespeare	Sprecher Colicchi - Cadeni
FILIPPO di Alfieri	Costa Ratto - Colicchi
DENTE NEL TEMPO di Chiesa	Sprecher Ratto - Colicchi
LE NOTTE DELL'IRA di Salacrou	Sprecher Ratto
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Sprecher Ratto - Colicchi
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Sprecher Ratto - Bazzetta
1949/1950	
L'ALBA DELL'ULTIMA SERA di Baudelaire	Broom Ratto
QUESTA SERA SI RECITA A SOGGETTO di Pirandello	Sprecher Cadeni - Vignoli
IL PICCOLO EYOLOF di Rabel	Sprecher Ratto - Colicchi
LA PARIGINA di Beccarie	Sprecher Ratto - Colicchi
RICCARDO II di Shakespeare	Sprecher Colicchi
LA GUERRA DI TROIA NON SI FARA di Gnauldou	Burn Cadeni - Cadeni - Gen
I GIUSTI di Camus	Sprecher Ratto - Colicchi
ALCESTI DI SAMUELE di Savino	Sprecher Sprecher
LA PUTTA ONORATA di Goldoni	Sprecher Ratto - Colicchi
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sprecher Ratto - Colicchi
IL CORVO di Gozzi	Sprecher Colicchi - Ratto

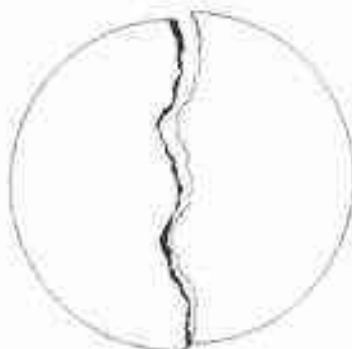
ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1950/1951	
GLI INNAMORATI di Goldoni	Sprecher Ratto - Colicchi
ESTATE E FUMO di Winham	Sprecher Ratto - Colicchi
IL MISANTROPO di Moliere	Sprecher Colicchi
LA MORTE DI DANTON di Buchner	Sprecher Ratto
LA PARIGINA di Beccarie	Sprecher Ratto - Colicchi
CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Sprecher Ratto - Colicchi
L'ORO MATTO di Giovanni	Sprecher Ratto
NON GIURARE SU NIENTE di Dy Musser	Sprecher Ratto - R. Totaro
FILANA ALLO SCALO NORD di Betti	Sprecher Ratto
RE ENRICO IV di Shakespeare	Sprecher Cadeni - Cadeni
LA DODICESIMA NOTTE di Shakespeare	Sprecher Ratto - Colicchi
1951/1952	
ASSASSINIO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Sprecher Cadeni
ELETTRA di Sofocle	Sprecher Cadeni
L'AMANTE MILITARE di Goldoni	Sprecher Scandella - Cadeni
IL MEDICO VOLANTE di Moliere	Sprecher Ratto - Colicchi
OPERA NOI VIVIAMO di Totaro	Sprecher Ratto
MACBETH di Shakespeare	Sprecher Zuh
EMMA di Zola	Sprecher Ratto
IL CAMMINO SULLE ACQUE di Verdu	Sprecher Cadeni
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sprecher Ratto - Colicchi
LA FAMIGLIA ANTROPUS di Wink	Sprecher Colicchi
LA MORTE DI DANTON di Buchner	Sprecher Ratto
CASA DI BAMBOLA di Ibsen	Sprecher Ratto - Colicchi
1952/1953	
ELISABETTA D'INGHILTERRA di Brecht	Sprecher Ratto - Colicchi
IL REVISORE di Gogol	Sprecher Ratto - Cadeni
L'INGRANAGGIO di Sante	Sprecher Ratto
SACRILEGIO MASSIMO di Stefano Pirandello	Sprecher Ratto
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE di Pirandello	Sprecher Ratto - Colicchi
LULU di Benjazz	Sprecher Ratto - Colicchi
UN CASO CLINICO di Burtin	Sprecher Ratto
APPUNTAMENTO NEL MICHIGAN di Cadeni	Enriquez Ratto
LE NOZZE DI GIOVANNA PHILE di Moliere	Enriquez Ratto
LE VEGGIE INUTILI di Strapi	Enriquez Ratto
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sprecher Ratto - Colicchi
ELETTRA di Sofocle	Sprecher Cadeni

LOTTIAMO CONTRO I TUMORI, GRAZIE ALL'AIUTO DI TANTI COMETE

Ogni giorno nel campo della prevenzione, della diagnosi precoce, della promozione e della ricerca, dell'informazione sanitaria e dell'assistenza ai pazienti possiamo continuare a lavorare solo grazie al contributo di tanti.

Aiutarci oggi significa aiutarci sempre meno domani. Comincia col diventare socio.

Socio benemerito	a partire da L. 50.000
Socio sostenitore	a partire da L. 20.000
Socio promotore	a partire da L. 10.000
Socio ordinario	a partire da L. 2.000



LEGA ITALIANA PER LA LOTTA CONTRO I TUMORI

sezione milanese: Via Venezian 1 - tel. 235424-2363955 c/e post 32381204

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI	ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI	ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1953/1954		1956/1957		1962/1963	
LA VEDOVA SCALTRA di Goldoni	Strehler Cianci - Fin	I VINCITORI di Robyn e Alper	Puccher Damiani - Colacchi	L'EQUIPAGGIO DELLA ZATTERA di Balducci	Puccher
GIULIO CESARE di Shakespeare	Strehler Zuffi	I MACCINI di Zuffi	Strehler Damiani - Frigoni	UNA CORDA PER IL FIGLIO DI ABELE di Paros	Jacobi Bray
LA BELLA GIARDINIERA di Brecht	Strehler Damiani	LA FAVOLA DEL FIGLIO CAMBIATO di Francesco	Costa V. Costa	RICORDO DI QUEL LUNEDÌ di Miller	Strehler Damiani
L'IMBECILLE - LA PATENTE - LA GIARA di Pirandello	Strehler Damiani - Colacchi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigoni	L'ECCEZIONE E LA REGOLA di Brecht	Strehler Damiani
LA POLLE DI CHAILLOT di Giraudoux	Strehler Bianchi	1957/1958		1963/1964	
LA MASCHERATA di Molière	Strehler Damiani - Colacchi	COROLANO di Shakespeare	Strehler Damiani - Frigoni	L'EREDITÀ DEL FELIS di Molière	Puccher Damiani
LA MOULINERIE di Molière	Strehler Damiani - Colacchi	GOLDONI E LE SUE SUEDE COMEDIE NUOVE di Tassi	Strehler Damiani - Frigoni	L'ANTRA SELVATICA di Brecht	Costa V. Costa
NOSTRA DEDICAZIONE di Bertolucci	Strehler Damiani	L'ANIMA BUONA DI SE-ZUAN di Brecht	Strehler Damiani - Frigoni	VITA DI GALILEO di Brecht	Strehler Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratti - Colacchi	UNA MONTAGNA DI CARTA di Pirandello	Puccher Damiani	I BURSARI di Brecht	Jacobi Tommasi
IL CORVO di Goldoni	Strehler Ratti - Colacchi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigoni	ASSASSINO NELLA CATTEDRALE di Eliot	Mistral (II edizione) Tommasi
ELETTRA di Sofocle	Strehler Cianci	1958/1959		ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigoni
L'ERO MATTO di Goldoni	Strehler Ratti	POLICELLA IN CERCA DELLA SUA FORTUNA PER NAPOLI di Artaud	E. De Filippo Chianci	1964/1965	
UN CASO CLINICO di Goldoni	Strehler Ratti	L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otti - Frigoni	LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Goldoni	Strehler Damiani
1954/1955		ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigoni	SUL CASO J.R. OPPENHEIMER di Goldoni	Strehler e Molière Damiani
LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Goldoni	Strehler Chianci - De Matteis	I A NOUVEAU di Brecht	Strehler Damiani - Colacchi	IL SIGNOR DI POORCAUAGNAC di Molière	E. De Filippo Mazzini
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Goldoni	Strehler Mazzini	LA MONTAGNA DI CARTA di Pirandello	Puccher Damiani - Frigoni	IL MISTERO di D'Annunzio	Costa V. Costa
QUI COMINCIA LA SVENTURA di Goldoni	Strehler Ratti	PLATONOV E ALTRI di Goldoni	Strehler Damiani	LA LANZICHENEGGA di Goldoni	Puccher Tommasi - Ratti
PROCESSO A GESÙ di Fabbri	Costa	1959/1960		IL GIOCO DEI POTENTI di Shakespeare	Strehler Strehler
LA CASA DI BERNARDO ALBA di Garcia Lorca	Strehler Damiani - Frigoni	COME NASCE UN SOGGETTO CINEMATOGRAFICO di Zavattini	Puccher Damiani	BERTOLT BRECHT Poesie e canzoni	Strehler
TRE QUARTI DI LUNA di Goldoni	Strehler Damiani - Colacchi	LA VISITA DELLA VECCHIA SIGNORA di Durrell	Strehler Damiani	1965/1966	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratti - Colacchi	LA MARIA BRASCA di Goldoni	Strehler Damiani	IL GIOCO DEI POTENTI di Shakespeare	Strehler Strehler
1955/1956		LA CONQUISTA di Goldoni	Strehler Damiani	LE TROIANE di Euripide - Sartre	Torasso Frigoni
EL NOST MILAN (La povera gente) di Bertolucci	Strehler Damiani - Colacchi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigoni	LE BARUFFE CHIOZZOTTE di Goldoni	Strehler Damiani
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otti - Frigoni	L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler Otti - Frigoni	I MAIUSOLI di Goldoni	Torasso Frigoni
DAL TUO AL MIO di Brecht	Strehler Otti	1960/1961		DUECENTOMILA E UNO di Goldoni	Strehler Frigoni
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Ratti - Colacchi	L'ECCEZIONE di Brecht	Strehler Damiani	1966/1967	
LA TRILOGIA DELLA VILLEGGIATURA di Goldoni	Strehler Chianci - De Matteis	SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Brecht	Strehler Damiani	I GIACENTI DELLA MONTAGNA di Pirandello	Strehler (II edizione) Frigoni
PROCESSO A GESÙ di Fabbri	Costa	LA STORIA DI PABLO di Vialti - Frigoni	Puccher Polacco	IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler
LA CASA NOVA di Goldoni	Lodovico Frigoni	EL NOST MILAN (La povera gente) di Bertolucci	Strehler Damiani - Colacchi	ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigoni
PARLAMENTO DI RUZANTE di Goldoni	Lodovico Frigoni	TORNARE A CRISTO CON PAURA di Goldoni	Mazzini Damiani	EPITAFFIO PER GEORGE DILLON di Goldoni	Torasso Tommasi - Ratti
LA FAMIGLIA DELL'ANTIGIARRO di Goldoni	Costa V. Costa	1961/1962		PATATE DI CONTORNO di Goldoni	Mazzini Frigoni
IL MATRIMONIO DI LUDRO di Goldoni	De Biase Scandella	ENRICO IV di Pirandello	Costa Chianci - De Matteis	SENTITE BUONA GENTE di Goldoni	Frigoni
LA CAMERIERA BRILLANTE di Goldoni	Lodovico Scandella	EL NOST MILAN (La povera gente) di Bertolucci	Strehler Damiani - Colacchi	INTEROENLINDER di Goldoni	Mazzini Frigoni - Job
MOSCHETA di Goldoni	De Biase Scandella	SCHWEYK NELLA SECONDA GUERRA MONDIALE di Brecht	Strehler Damiani	L'ISTRUTTORIA di Goldoni	Puccher Puccher
LE DONNE GELOSE di Goldoni	Lodovico Scandella	IL RE DAGLI OCCHI DI CONCHIGLIA di Serrano	Jacobi Chianci		

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1967/1968	
MARAT-SADÉ di Weiss	Maisio Allo
IL PROCESSO DI GIOVANNA D'ARCO A ROUEN - 1431 di Seghers-Drechi	Gubler Frigola
IL FATTACCIO DEL GIUGNO di Seragà	Seragà Pondori
IL BARONE DI BIRBANZA di Maggi	Talassi Frigola
I GIGANTI DELLA MONTAGNA di Prandini	Strehler (II edizione) Frigola
ARLÖCCINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigola
IO, BERTOLT BRECHT di Brecht	Strehler
1968/1969	
VISITA ALLA PROVA DE «L'ISOLA PURPUREA» di Bulgakov-Sorici	Maisio Frigola - Spinarelli
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (III edizione) Frigola
PAPA, PAPA ANCH'IO VOGLIO LA LUNA di Stagnaro-Gilli	Corti
OFF LIMITS di Adams	Gubler Antijic
LA VITA IMMAGINARIA DELLO SPAZZINO AUGUSTO G. di Gori	Fucini Fucini
IL CRACK di Rovati	Tivoli Bignardi
1969/1970	
LA BETTA di Ruzante	De Boino Luzzati
TIMONE D'ATENE di Stramone	Balocchi Allo
SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA di Neruda	Chéreau Chéreau - Peduzzi Schmidt
C'ERA UNA VOLTA... E ADESSO C'È ANCORA di Corbi	Corbi
LA BATTAGLIA DI LOSÓSZITZ di Harsanyi	Rézeau Raffaelli
1970/1971	
SANTA GIOVANNA DEI MACELLI di Brecht	Strehler Frigola
LA MOSCHETA di Ruzante	De Boino (II edizione) Luzzati
TOLLER di Corbi	Chéreau Peduzzi - Schmidt
SPLENDORE E MORTE DI JOAQUIN MURIETA di Neruda	Chéreau Chéreau - Peduzzi Schmidt
W BRESCI di Kezeli	De Boino Luzzati - Pastore Costantini
1971/1972	
OGNI ANNO PUNTO E DA CAPO di E. De Filippo	E. De Filippo Gambale
ARLECCHINO, L'AMORE E LA FAME di Solan e Feriarte	Solan
IL BAGNO di Majakowsky	Paroni Ruzhah - Schmidt
L'OBEDIENZA NON È PIÙ UNA VIRTÙ a cura di Mezzadri	Mezzadri
LULO di Woodard	Chéreau Peduzzi - Schmidt
LA PASSIONE Laudi d'ammazione (13' - 16' set.)	K. Demek Magwesi
LA MOSCHETA di Ruzante	De Boino (II edizione) Luzzati
INTERROGATORIO ALL'AVANA di Enzenberger	Negri Savi

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
1972/1973	
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigorio
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigorio
MA PERCHÉ PROPRIO A ME? di Lunan	D'Amato Bragni - Spurboska
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (IV edizione) Frigorio
1973/1974	
BARBABLU di Duroi	Puggini Bragni - Spurboska
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigorio
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigorio
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler Damiani
1974/1975	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (II edizione) Frigorio
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigorio
L'OPERA DA TRE SOLDI di Brecht	Strehler (II edizione) Frigorio
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
MILLE VERSI PER FARE TEATRO recital	D'Amato
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bragni
IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani
1975/1976	
IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bragni
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
VITA E POESIA DI MAJAKOWSKI recital	D'Amato
LE CASE DEL VEDOVO di Shaw	Balaban Bragni
LE BALCON di Genet	Strehler Damiani
1976/1977	
IL GIARDINO DEI CILIEGI di Cecov	Strehler (II edizione) Damiani
IO, BERTOLT BRECHT N. 2 di Brecht	Strehler Bragni
IL CAMPIELLO di Goldoni	Strehler Damiani
LE BALCON di Genet	Strehler Damiani
POESIE E CANZONI PER I TEMPI OSCURI di Brecht a cura di Lunan - Di Levi	Balaban
LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA di Strehler da Sastre e Brecht	Strehler Damiani
1977/1978	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigorio
LE CASE DEL VEDOVO di Shaw	Balaban Bragni
RE LEAR di Shakespeare	Strehler Frigorio
LA STORIA DELLA BAMBOLA ABBANDONATA di Strehler da Sastre e Brecht	Strehler Damiani
LA SCUOLA DELLE DONNE di Molero	D'Amato Giglia
LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani
1978/1979	
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Strehler (V edizione) Frigorio
LA TEMPESTA di Shakespeare	Strehler (II edizione) Damiani

ANNO SPETTACOLI	REGIA SCENE E COSTUMI
LA SCUOLA DELLE DONNE di Molière ASPETTANDO GODOT di Beckett	D'Amato Guglia Pagliaro Joo
1979/1980	
L'ILLUSIONE COMIQUE di Copeaux ID. BERTOLT BRECHT N° 3 di Brecht	Pagliaro Carfagna Sternier
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sternier (V edizione) Frigero
EL NOST MILAN (La povera gente) di Bertolucci	Sternier (14 edizione) Damiani - Colacicchi
MINNIE LA CANDIDA di Boncompagni	Battistoni Pizzoni
TEMPORALE di Strindberg	Sternier Frigero - Squarapaglia
1980/1981	
LA VITA È SOGNO di Calderón de la Barca MINNIE LA CANDIDA di Boncompagni	D'Amato Guglia Battistoni Pizzoni
TEMPORALE di Strindberg	Sternier Frigero - Squarapaglia
ARLECCHINO E GLI ALTRI di Lurani - Sironi	Sironi Frigero
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Sternier (14 edizione) Breggi - Spinatelli
1981/82	
ARLECCHINO E GLI ALTRI di Lurani - Sironi	Sironi Paggiaro
TEMPORALE di Strindberg	Sternier Frigero - Squarapaglia
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Sternier (14 edizione) Breggi - Spinatelli
GIORNI FELICI di Beckett	Sternier Frigero - Spinatelli
1982/83	
GIORNI FELICI di Beckett	Sternier Frigero - Spinatelli
L'ANIMA BUONA DI SEZUAN di Brecht	Sternier (14 edizione) Breggi - Spinatelli
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sternier (V edizione) Frigero
ID. BERTOLT BRECHT di Brecht	Sternier Breggi
IL PRECETTORE di Lurani - Sironi	D'Amato Guglia
GLI ULTIMI di Gorki	Battistoni Garbuglia-Verso
MINNA VON BARNHELM di Lessing	Sternier Frigero-Squarapaglia
1983/84	
MINNA VON BARNHELM di Lessing	Sternier Frigero-Squarapaglia
LA TEMPESTA di Shakespeare	Sternier Damiani-Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sternier Frigero-Frigero
CARRARE E IL SUO BERTOLAZZI di Bertolazzi	Puggioli Vasco Spinatelli
NOSTALGIA di Jung	Gubler Amico-Bugnettoni
PORTATE VENTI QUESTI DOLCI VERSI recital di poesie	Spinelli
1984/1985	
LA TEMPESTA di Shakespeare	Sternier Damiani-Damiani
ARLECCHINO SERVITORE DI DUE PADRONI di Goldoni	Sternier Frigero-Frigero
MILVA CANTA BRECHT di Brecht	Sternier Sternier
LE FURBERIE DI SCAPINO di Molière	Puggioli
NOSTALGIA di Jung	Gubler Amico-Bugnettoni
LA GRANDE MAGIA di F. De Ebner	Battistoni Frigero

Printed by

E

5

五

四

100

54

1.

- 4

59

1

- st.

1

- 11

1

24

- sta

1

- sta

1-

- 44

100

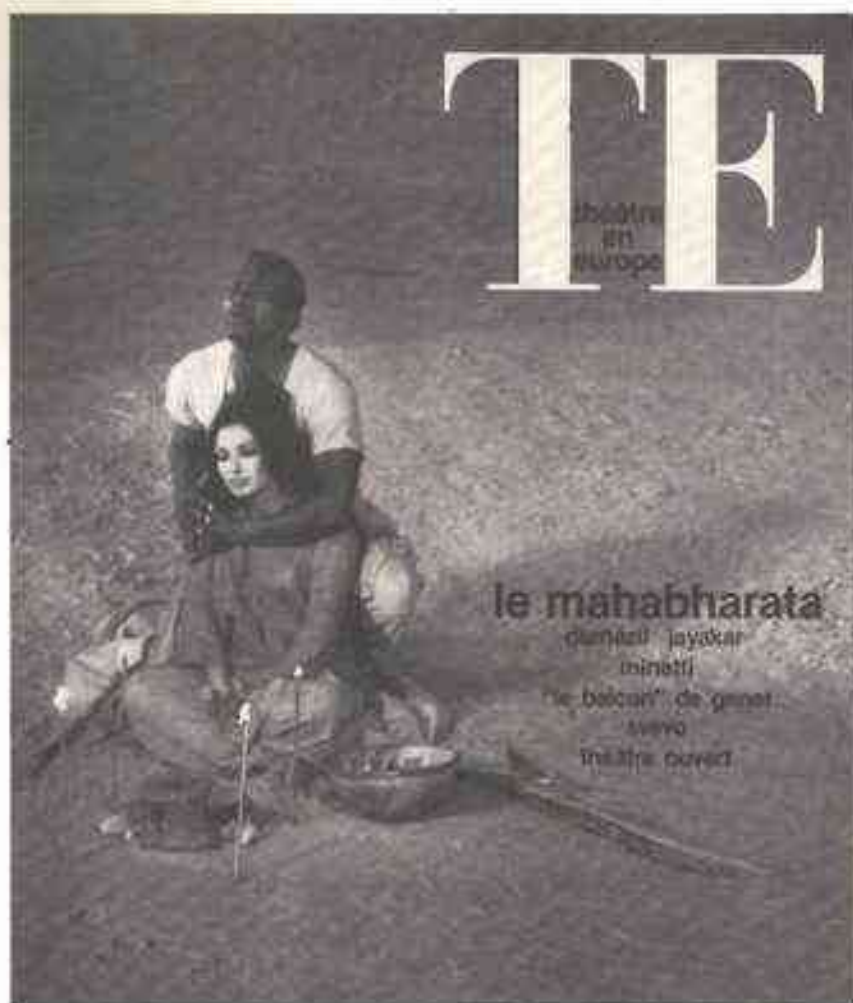
- 220

10

- 13

5

Fichier issu d'une page EMAN : <http://eman-archives.org/SEM/items/show/809?context=pdf>



théâtre en europe BULLETIN D'ABONNEMENT

à renvoyer aux éditions BEBA 103, rue Reaumur 75002 Paris
Tél. (1) 236.04.70

M. Mlle ou Mlle	PRENOM	NOM
RESIDENCE (si pay à l'étr.) ou RAISON SOCIALE		
N°	RUE, BOULEVARD, AVENUE, etc.	TEL.
CODE POSTAL	VILLE	PAYS

souscrit un abonnement d'un an (4 numéros)

réglement par

- ☐ chèque bancaire
☐ C.C.P. (3 volets)
☐ mandat international

à l'ordre des Editions BEBA

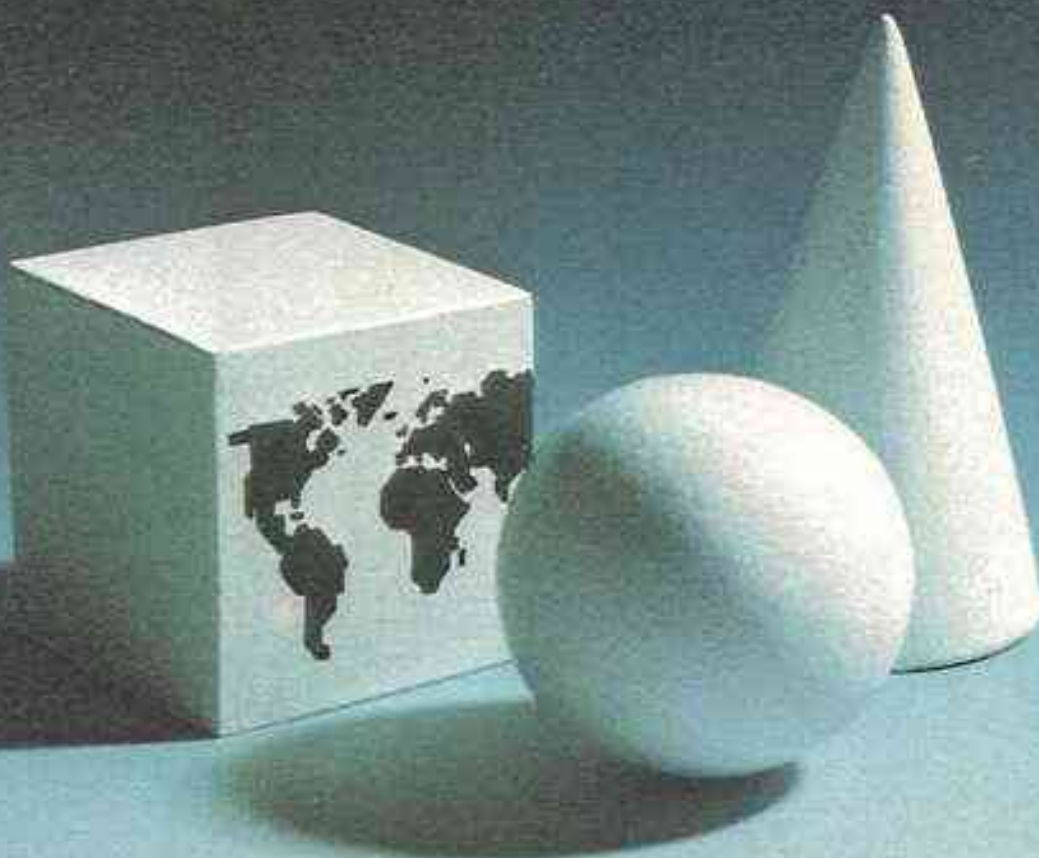
☐ France : 210 FF

☐ Autres pays : 280 FF (paiement en Francs Français)

Date _____ Signature _____

Je recevrai, en cadeau, un des sept premiers numéros de TE à mon choix : TE n° ...

PIRELLI E'



Tecnologia

Un grande impegno di risorse per l'innovazione tecnologica dei prodotti e dei processi: 2.000 ricercatori in sei Centri: Brasile, Francia, Germania, Italia, Regno Unito e Stati Uniti.

Internazionalità

Una precisa vocazione del Gruppo sin dalle sue origini. Oggi sono operanti 110 stabilimenti in 16 Paesi d'Europa, Nord e Sud America, Africa, Australia.

Professionalità

La preparazione dei suoi 62.000 dipendenti, i modelli di relazioni industriali, la formazione permanente e gli schemi di organizzazione del lavoro adottati, costituiscono un esempio avanzato di gestione delle risorse umane.

Diversificazione

Una ampia gamma di prodotti e servizi: dai cavi per il trasporto di energia e telecomunicazioni ai pneumatici per ogni impiego, dai prodotti in gomma per l'industria ai prodotti per i mezzi di trasporto ed il consumo.

PIRELLI

Pronta per il futuro.