

TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO

EUGÈNE IONESCO

LE SEDIE



FONDERIE LIMONE | 27 aprile - 16 maggio 2021 | PRIMA NAZIONALE



Valerio Binasco

LE SEDIE

DI EUGÈNE IONESCO
TRADUZIONE GIAN RENZO MORTEO

CON
MICHELE DI MAURO *LUI*
FEDERICA FRACASSI *LEI*

REGIA VALERIO BINASCO

SCENE E LUCI NICOLAS BOVEY
COSTUMI ALESSIO ROSATI
MUSICHE PAOLO SPACCAMONTI

ASSISTENTE REGIA GIORDANA FAGGIANO
ASSISTENTE SCENE NATHALIE DEANA

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

ALLESTIMENTO: DIRETTORE DI SCENA MARCO ANEDDA, CAPO MACCHINISTA KRESHNIK SUKNI,
CAPO ELETTRICISTA DANIELE COLOMBATTO, ELETTRICISTA DARIO GARGIULO, ATTREZZISTA MARCO FILIPOZZI,
CAPO FONICO CLAUDIO TORTORICI, PRIMA SARTA MICHELA PAGANO, SARTA REALIZZATRICE AGNESE RABATTI,
TRUCCO E PARRUCCO LUCA OBLACH

ESECUZIONE: DIRETTORE DI SCENA MARCO FILIPOZZI, CAPO MACCHINISTA KRESHNIK SUKNI,
ELETTRICISTA DARIO GARGIULO, CAPO FONICO CLAUDIO TORTORICI, FONICO RICCARDO DI GIANNI,
SARTA NADA CAMPANINI, TRUCCO E PARRUCCO LUCA OBLACH /GLORIA CORRADINO

SCENOGRAFO REALIZZATORE ERMES PANCALDI, ATTREZZISTA CLAUDIA TRAPANÀ,
COSTRUZIONE SCENA LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE,
COORDINATORE LABORATORIO SCENOTECNICO ANTIOCO LUSCI, CAPO MACCHINISTA FLORIN SPIRIDON,
MACCHINISTI ANDREA CHIEBAO, ROBERTO TURNU, LORENZO PASSARELLA,
IN COLLABORAZIONE CON SCENOGRAFIA SANTINELLI - PESARO URBINO, FOTO DI SCENA LUIGI DE PALMA

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

LA COMMEDIA *LE SEDIE* DI EUGENE IONESCO È RAPPRESENTATA IN ITALIA
DALL'AGENZIA D'ARBORIO - VIA SAN GODENZO, 79 - 00189 ROMA

DURATA SPETTACOLO: 1 ORA E 20 MINUTI



... innanzitutto.

di Aldo Nove

Valerio Binasco mi racconta della sua trasformazione alchemica di un classico del Novecento scandendo le parole e con un'emozionalità temperata dalla riflessione acuta di chi sa quanto una rappresentazione teatrale sia il risultato finale di una combinazione di fattori disparati.

Il regista li deve orchestrare accordandoli, come all'inizio di un concerto. Incontrarlo prima della prova del suo spettacolo mi ha dato la forte impressione della consapevolezza di un direttore d'orchestra che, dando vita a una partitura, ne stravolge per necessità quanto di morto ne rimane. Si tratta, ogni volta, di far tornare a vivere qualcosa che non c'è più eppure c'è, oltre il paradosso. E si tratta, per un regista, di dare a quel paradosso una direzione stringente, che ci restituisca il senso di una necessità originaria. Tornare alle fonti di un classico significa attraversarlo per poi dimenticarlo, dopo esserne stati perciò completamente permeati. E sempre l'infedeltà apparente è una fuga dal museo per rendere attuale ciò che potrebbe essere solo contemplazione del consolidato e inerte passato. Ma il teatro vive nel presente, più di ogni arte pulsa di sangue e carne, fa sentire il suo respiro in un posto preciso, in un momento determinato. Come nella tragedia greca il pubblico è il coro, si scioglie, ma collettivamente, in un rito laico e arcaico, la polarizzazione tra artista che crea e pubblico che fruisce salta. Il teatro, sembra voler continuare a ribadire Valerio Binasco, è opera quanto mai collettiva, il pubblico ne è parte quanto il regista, gli attori, chi ha curato le luci e i suoni. Da una parte Ionesco, dall'altra questo preciso momento storico e chi sceglie un testo per rappresentare un sempre inedito tutto che è la benedizione e la maledizione del teatro, il suo doppio nodo da sciogliere perché fluisca, "per sempre adesso", libero da costrizioni filologiche e reverenziali.



Il Teatro dell'assurdo di Ionesco rischia quindi e proprio per il suo essere già "classico" di diventare "il luogo del delitto" di uno spirito che, se non rinnovato, soffoca tra le sempre più velocemente mutevoli spire del tempo. Potremmo parlare di una sorta di operazione chirurgica a cuore aperto. Il cuore è quello di un'urgenza di pulsare in un presente che non c'è più, e ridargli vita.

Letteralmente, di rimetterlo in scena.

C'è qualcosa di liricamente scientifico (perdonate l'ennesimo ossimoro, tale forse solo in apparenza, a ben scavare) nella chirurgia di un classico che è anche diagnostica del contemporaneo e ricerca di nuovi percorsi storiografici.

Si va in scena sempre nel presente, anche in un presente così lontano da tutti i presenti trascorsi come quelli che dal 9 marzo 2020 hanno stravolto le nostre abitudini e le basi della vita quotidiana così come per decenni, pur attraverso fisiologiche mutazioni, le abbiamo vissute. Oggi resta ben poco delle intenzioni iniziali di *Le sedie*, ma quel "ben poco" è il preziosissimo sale alchemico su cui Binasco, assieme a Michele Di Mauro e Federica Fracassi e a tutti quelli che hanno partecipato a questa trasmutazione, ha lavorato con struggente precisione. Lavoro che trapela dalla sue parole. Intense, controllate eppure come un carsico sfondo ricche di un portato innovativo perché assolutamente interiore, fedele a un destino personale che diventa collettivo se espresso con precisione millimetrica, sfiorando quel vertice implicito in tutta l'arte che sempre rivela come i drammi nostri privati tanto assomiglino a quelli di tutti, e che l'uomo Dante disperso nei meandri del suo tempo non differisce da ogni altro uomo (o donna, va da sé) si sia inoltrato (e inevitabilmente lo fa) nella propria, personalissima selva oscura.

Questo è quello che ho sentito urgere nelle parole di Valerio Binasco. Questo è quello che visto.

Innanzitutto...

Binasco ha saputo calibrare con rigore l'aspetto oggi più ingannevole dell'etichetta Teatro dell'assurdo. L'apparente svampitezza di Ionesco, il suo "far ridere" grazie a un portato, perfettamente messo in scena, dell'umano e del suo linguaggio ridotto a pantomima di se stesso, non può, nel 2021, essere la spia di una debolezza, di un'incapacità umana

tenuta nascosta. Se Jarry ha spinto alla caricatura assoluta la natura di "pupazzo animato" dell'uomo contrapponendola ai vari nipotini di un Nietzsche fin troppo frainteso (così si muove la Storia, quella con la "S" maiuscola, e il suo delirio shakespeariano), Ionesco sbuffoneggiava (uso volontariamente l'imperfetto) l'assurdo stesso, in una sorta di elevazione al quadro dell'assurdo: da quello esistenziale a quello teatrale, da quello teatrale a quello genericamente culturale nel proseguo di un discorso che chiamiamo "cultura" (o, meglio, "culture", nel loro intrecciarsi) che pure ha i suoi luoghi elettivi, e il teatro è tra questi principe. Dpcm permettendo e comunque.

Dicevamo della clownesca messa in scena del reale di Ionesco. *Le sedie* è un testo pensato anche, e molto, "per far ridere". E si ride, guardando (vivendo) *Le sedie* di Ionesco-Binasco. Però...

In quel però c'è per chi scrive l'essenza di questo spettacolo, che sa di meraviglia, e meravigliosamente ha commosso chi scrive e le poche persone che, quel giorno, con lui lo hanno condiviso. Si tratta di vibrare nel presente. Questo presente che non è più, ne abbiamo ampiamente parlato, quello di Ionesco. La chiave di volta dell'impianto registico è semplice, e Dio sa quanto la semplicità richieda cura.

La chiave di volta dell'interpretazione di Binasco del testo di Ionesco, dicevamo, è l'accento sulla malinconia di un assurdo fatale, nel sangue del quale sfugge quell'inafferrabile filo che tutto lega, l'amore, e che continuamente ricuciamo, linguisticamente, come meglio ci riesce e sempre, per limiti della nostra natura, limitatamente.

Le sedie di Ionesco-Binasco sono dunque una riflessione esiziale sull'amore. Sul suo proporsi giorno dopo giorno come necessario e impraticabile. Si cammina su soffici, ma non per questo non penetranti, e devastanti, spine sotto la scure implacabile del tempo.

E fanno ridere e ci dispiegano sentimenti di sconosciuta tenerezza i due bravissimi attori intenti a raccogliere i rottami di una storia, quella della loro vita, che è poi quella di tutte le vite, con goffaggine straordinariamente composta, con vacuità che per inaspettato contraccolpo (un vero "colpo di scena!") porta l'assurdo a sposarsi con l'elegiaco, in un matrimonio che non perde mai (perché forse l'ha persa da sempre, ma eroicamente così si reinventa, fino a naturale



combustione) il senso di un abbraccio che rigenera il mito di un Eden perduto, di un infinito che vive da noi solo di strappi.
Una grande storia d'amore.
Bislacca per eccesso di verità. Quella che la psicanalisi sa non può essere detta e a cui l'arte, la vera arte, tende sempre fallendo l'obiettivo.
Di poco, ma sempre.
«Le sedie che Fracassi e Di Mauro dispongono attorno a sé sono, - mi dice Valerio Binasco -, "Tutti"», e tutti siamo tutti noi, e quelli che sono stati e che saranno, nell'inesplicabile particolarità di ogni situazione esistenziale, vera o falsa che sia non importa, perché il vero del teatro è tutto interiore, in una sorta di osceno (nel senso, questa volta, meramente etimologico di riuscire, proditoriamente, a evadere dalla scena per tornare, più forte, in noi) e renderci strabicamente veggenti. Lo strabismo è quello di Venere, va da sé, e i dardi mai scagliati sono quelli di Eros, accatastati in una torre di memorie sconclusionata eppure sacra, eppure dolcissima.
Le personalità dei due protagonisti si (con)fondono tra di loro, si separano solo per rivendicare peccati veniali di egocentrismo subito dissolti da una memoria che si conosce difettosa, tra quelli che, secondo una stupenda definizione di Hans Magnus Enzensberger, sono "vorticosi souvenirs" di una vita forse mai vissuta, parodia della parodia della commedia (e non tragedia, mai: per pudore, per dignità) umana.
Chi abita il palco di *Le sedie*?
Una coppia decrepita, due morti che si ritrovano, forse periodicamente e fuori dalle leggi del periodo? Non si sa e non ha senso saperlo («Ciò che è stato compreso non esiste più», scrisse Eluard). Il senso è nel loro sproloquio così terribilmente incandescente, "bucato" da un impossibile sogno di "normalità" che è forse l'eredità più importante di quello che fu storicamente il Teatro dell'assurdo.
E quanta gente, reale o non reale, abita il palco in cui vanno e vengono

fantasmi (che poi, ci ricorda Leopardi nello *Zibaldone*, sono "anime di fantasia")...
Così l'assurdo diventa una spina nel cuore, e da quella spina zampilla il sangue del vivo sui volti dei vivi che ne condividono, attraverso la magia del teatro, la ferita che solo la morte ricompone, nel finale che unifica tutti i finali, nel sipario che inevitabilmente si chiude.
Ma si riapre.
Si riapre sempre e sia per sfortuna o per fortuna non sta a noi dirlo, troppo attualmente spinti da forze maggiori e ingovernabili a assistere al "nostro" spettacolo.

Giorno dopo giorno.
Disponendo sul nostro palco privato "le sedie di tutti".
Di tutti.
Tutti "Noi".
Noi chi?
Non ci è dato saperlo.
Ma siamo tenuti a viverlo.
Tutti.
Noi.
Fino in fondo.
Nel silenzio sospeso dell'ultima scena.



Un mondo rovesciato

di Valerio Binasco

Il teatro di Ionesco è una specie di mondo rovesciato: tutto quel che ci entra dentro si capovolge, come il salto di un pagliaccio. Dato che l'*assurdo* (alla cui "scoperta" Ionesco deve la sua fortuna nel campo della letteratura teatrale) è il tema filosofico di tutte le sue pièce, così anche la filosofia si muta in materia per buffoni. È un giullare, Ionesco, che prende in giro il suo Re quando il suo Re è il teatro, e nelle sue commedie si percepisce l'odio e l'amore per esso. Anche sul volto stesso di Ionesco si vede il tormento dell'ambivalenza: una smorfia di cupo disprezzo, sormontata da due occhioni di bambino incantati, che hanno appena smesso di piangere - o di ridere -. Negli anni da poco passati, registi ed attori si sono compiaciuti di enfatizzare soprattutto l'odio di quel bambino, puntando tutto sull'effetto devastante delle sue assurdità.

Credo che la definizione Teatro dell'Assurdo sia stata inventata appositamente per lui, forse per attenuare ipocritamente il peso dell'incongruenza del vivere, etichettandola come fosse uno stile... Perché è un peso ben difficile da portare, se lo si prende sul serio.

Albert Camus ne *Il mito di Sisifo* ha scritto: «L'assurdo ha senso solo nella misura in cui gli venga negato il consenso». Dando troppo consenso al gusto giullaresco dell'assurdo per l'*assurdo*, i teatranti dell'epoca passata hanno dato sfogo a tutto quel che c'era dentro l'odio di Ionesco per il caro vecchio teatro.

Dato però che quell'approccio mi è sempre parso molto arido, per una volta dovrò dire che sono contento di appartenere invece a questa epoca, almeno per quel che riguarda il mio rapporto con Ionesco. In un'epoca come la nostra, infatti, che assiste alla progressiva scomparsa del teatro - e di conseguenza, se si vuol dare ragione a

Mary Shelley, anche della società civile - l'assurdo del drammaturgo apre, per me, inattesi varchi di poesia, e sembra vibrare di una qualche nostalgia per l'umanità. E allora prendiamo coraggio, e diciamo che è arrivato il tempo di portare in scena anche l'altro lato del suo sentimento verso il teatro: l'amore. Non credo che ci porterà fuori strada: a ben vedere l'amore è un sentimento ben più assurdo dell'odio. Per prima cosa voglio cercare "di negare consenso alla sua risaputa teatralità dell'assurdo", e restituirlo a qualcosa che, forse ingenuamente, vorrei chiamare vita. Voglio che i suoi personaggi sembrino persone strette nella morsa di relazioni assurde, piuttosto che assurde marionette strette nella morsa della plausibilità; che ci sia prima di tutto una storia umana, piena di stranezze affascinanti, di suspense e di comicità. Voglio crederci, a tutto quell'assurdo, che è universale, mio e tuo, caro pubblico. Ed ecco, allora, che sto rivelando il mio segreto intento di regista: fare di questo testo una storia di tenerezza umana. C'è qualcosa di più assurdo che si possa chiedere a un testo di Ionesco? No. Mi avventuro in questa ricerca sapendo che c'è molta verità e molta allegria genuina, che traspaiono continuamente in questo testo, e, a dispetto della sfacciata stravaganza dell'autore, perfino una poesia "arresa" nei confronti dell'umanità: se riusciremo a renderla visibile, avremo la possibilità di fare una grande esperienza di teatro di attori, che è il più bello che ci sia. Non è una speranza da poco. Dedico questo nostro viaggio nel mondo al rovescio delle *Sedie* alla vera assurdità della nostra epoca: alla speranza.



«Alors on a ri...»

di Alessandro Pontremoli

1. Vanitas vanitatum

Eugène Ionesco (Eugen Ionescu, Slatina, 1909-Parigi, 1994), in virtù della sua celeberrima anticommedia *La cantatrice calva*, è forse il drammaturgo più rappresentato sulla scena mondiale. Annotato dalla critica e dalla storiografia fra gli esponenti del teatro dell'assurdo, insieme, fra gli altri, a Samuel Beckett e Arthur Adamov, ci ha lasciato un'opera teatrale ricca e complessa di non facile interpretazione.

Il teatro di Ionesco parte dall'assurdo della condizione umana e ne ribalta la dimensione tragica in catarsi comica. La paura della morte è superata non più grazie alla dimenticanza e all'oblio della quotidianità borghese - in cui il tempo è vissuto per essere passato come se fosse eterno, fra riti svuotati, nonsense e convenzioni - ma in virtù di una irrisione dell'agire umano come *vanitas vanitatum*. Dice Ionesco, in un'intervista del 1983: «(I nostri personaggi) non hanno metafisica, ordine o leggi. Sono dei miserabili e non sanno perché. Sono dei pupazzi, incompiuti. In breve, rappresentano l'uomo moderno. La loro situazione non è tragica, dato che non c'è nessuna relazione con un ordine superiore. È invece ridicola, comica, derisoria»¹. La chiave di lettura della drammaturgia di Ionesco è la memoria, di volta in volta messa a confronto col sogno (col quale spesso interagisce liberamente), e con il mondo possibile proposto dalla pièce.

1. E. Ionesco, *Solo la morte può chiudermi la bocca*. Intervista con Shusha Guppy (1983), in S. Beckett, E. Ionesco, A. Miller, H. Pinter e T. Williams, *Un mestiere chiamato desiderio. Interviste sull'arte del teatro*, Roma, Minimum Fax, 1999, pp. 70-71.



La realtà *reale* non è chiamata in causa, se non come residuo mnestico dello spettatore o come suo interrogativo. Ogni mondo complesso e sfaccettato di Ionesco è generato da contrapposti dispositivi memoriali, la perdita della memoria, personale e collettiva (come nell'anti-commedia *La cantatrice calva*) o il ricordo ricorrente e ossessivo (come nella farsa tragica *Le sedie*). Nelle commedie di Ionesco, in un contesto di banalità, di anonimie e di degradata quotidianità, irrompe un evento o un personaggio impreveduti. Si tratta di fattori eccezionali, di variabili impazzite, che si configurano, a seconda dei casi, come la materializzazione di un sogno (il Pompiero nella *Cantatrice calva*; l'Oratore nelle *Sedie*) o di un incubo (il rinoceronte, nell'omonima commedia; la malattia, nel *Gioco dell'epidemia*). A partire da questi inneschi drammatici, negli altri personaggi, spesso creature senza volto della massa, si accende la paura, o la speranza che sia possibile anche per loro un'identità, sfuggire all'indistinto originario del non-essere. Ma il passaggio da questa condizione inessenziale a quella dell'essere è determinato dal linguaggio, vero eroe tragico delle commedie di Ionesco, di cui l'autore romeno ha mostrato i limiti invalicabili. Ogni sforzo di venire all'essere si rivela, così, illusorio e la follia è l'esito del tentativo di ricercare la propria identità nell'immaginario: quando il motore del dramma si spegne o svanisce, tutti restano soli con la sofferenza di essere niente, anonimi numeri, vacue marionette, del tutto intercambiabili in un mondo segnato dall'angoscia della morte.

2. Ludus mortis

Il teatro di Ionesco ha una forte componente ludica. Ad ogni pièce l'autore reinventa un regime normativo in grado di incunearsi nelle pieghe delle nostre certezze, per insinuare dubbi e continue domande. Ionesco ci parla infatti della condizione umana, delle sue misteriose contraddizioni e della ineliminabile domanda ultima sul fondamento di un'esistenza di primo acchito assurda, insensata e priva di direzione.

Il soggetto si è disperso, frantumato nella sua identità; i personaggi non si riconoscono più vicendevolmente; i postulati coscienziali sono scomparsi o comunque si sono notevolmente affievoliti.

La conoscenza della realtà sembra diventata impossibile, non riesce più a rappresentare il mondo intorno a sé in modo intenzionale.

Schegge incontrollate di coscienza pescano in brandelli di memoria (certamente anche in quella personale dell'autore e in quella storica) e ritrovano meccanicamente informazioni sedimentate, slegate dal contesto, non più riconducibili a unità.

Se si parte dall'accettazione dell'esistenza come realtà di fatto e come oggetto di infinito stupore, tutto può essere spiegato (si confronti l'atteggiamento sognante della Vecchia nelle *Sedie*, contrapposta a quella più rinunciataria del Vecchio). Tuttavia, la vita appare inverosimile, perché contemporaneamente elevata sopra il nulla e insidiata dal nulla. Non è comprensibile perché io ci sia, soprattutto in relazione alla morte certa, che mi cancellerà, ma che non potrà cancellare il fatto che io sia stato².

Dal punto di vista esteriore ciascuno è sostituibile, ma «interiormente ognuno è unico. Ognuno solo davanti alla sua morte, nell'angoscia della morte: *questo* l'universalmente umano»³.

2. Cfr. H.U. von Balthasar, *Teodrammatica, Vol.I: Introduzione al dramma*, Milano, Jaca Book, 1980, p. 322.

3. Ibidem.

Da Ionesco l'esistenza è percepita drammaticamente come tensione fra presenza, pienezza, leggerezza da un lato; solitudine, insidia dall'altro. Quando il polo negativo prevale, rende percepibile con più insistenza il peso della condizione presente e il desiderio della luce, che la tenebra implica. Si tratta di due estremi che si rimandano continuamente a vicenda. Nessuna soluzione, però, «ha mai potuto abolire la tristezza umana, nessun sistema politico ci libererà dal dolore della vita, dalla paura di morire, dalla sete di assoluto. La condizione umana presiede alla condizione sociale, non viceversa»⁴. Questa sete di Assoluto passa attraverso le contraddizioni dell'esistenza ed è una sete che nessuno può estinguere.

La drammaturgia di Ionesco va dunque letta come una riflessione sul senso della vita, condotta a partire dal lato comico di quell'unica medaglia il cui verso è il volto tragico dell'esistenza.

Il comico di Ionesco si configura come una forma di irrisione dell'ordine, a partire dall'anti-mondo parallelo del caos, del quale il riso è la dimensione più corrosiva, parodica, crudele. La derisione e il grottesco rappresentano una sorta di razionalizzazione dell'esistenza al pari del tragico, con la differenza che in quest'ambito la trasgressione non avviene sul piano della sfida impossibile, e pertanto punita, dell'eroe al cosmo; cosmo che esige in seguito di essere ricostituito col conseguente sacrificio ultimo dell'eroe stesso e la necessaria purificazione dell'uditorio⁵.

Qui si trasgredisce per contrapposizione di un mondo ideale a un mondo rigido, immutabile, ordinato: «... dopo lunghi anni spesi per il progresso dell'umanità, durante i quali noi fummo i soldati della giusta causa, non ci rimane che ritirarci subito, al fine di compiere il sacrificio supremo, sacrificio che nessuno ci domanda, ma che noi compiremo ugualmente...»⁶.

4. E. Ionesco, *Note e contronote*, Torino, Einaudi, p. 89.

5. Cfr. R. Girard, *Il capro espiatorio*, Milano, Adelphi, 1987.

6. E. Ionesco, *Le sedie*, trad. di G.R. Morteo, in *Teatro completo I*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 183.





È la catarsi comica, esorcismo del male che si annida nelle pieghe degli eventi e riaffiora nel cuore dell'uomo nei momenti critici della sua esistenza, quando cioè interviene la necessità di una verifica ed egli deve scegliere fra l'affermazione risoluta del nuovo, della vita che si rinnova, e la perdita, la caduta. È lo slancio vitalistico che riprogetta il presente e lo proietta nell'ideale, ma rinuncia, tuttavia, a ogni mediazione ideologica.

È la tragedia del linguaggio, dove la parola, da vero eroe tragico, muore, nel tentativo di sfidare la necessità e riesce, in tal modo, a condurre il dramma verso un esito espiatorio. L'autore è animato dal desiderio di esprimere il mistero che pervade tutta l'esistenza.

La sua scrittura drammatica è, pertanto, funzionale alla rivelazione del segreto dell'uomo, alla messa in evidenza di ciò che è nascosto, ma con la scrittura prendono progressivamente corpo proprio quelle stesse angosce che Ionesco intendeva fuggire. Il teatro, dunque, rivela cose mostruose, come l'esistenza, la morte presente nel cuore dell'essere e tale rivelazione trasforma inevitabilmente il vivere in un morire: «SIGNOR SMITH (*sempre col giornale*) Guarda un po', c'è scritto che Bobby Watson è morto. SIGNORA SMITH Dio mio, poveretto, quando è morto?»⁷.

7. Id., *La cantatrice calva*, trad. di G.R. Morteo, in *Teatro completo I*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, p. 8.





Presidente Lamberto Vallarino Gancia
Direttore Filippo Fonsatti
Direttore artistico Valerio Binasco

Consiglio d'Amministrazione
Lamberto Vallarino Gancia (Presidente)
Anna Beatrice Ferrino (Vicepresidente)
Caterina Ginzburg
Giulio Graglia
Licia Mattioli

Collegio dei Revisori dei Conti
Claudio De Filippi (Presidente)
Desir Cisotto
Flavio Servato

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



LE SEDIE
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
NUMERO 12

ISSN 2611-8521
I QUADERNI DEL TEATRO STABILE TORINO

EDIZIONI DEL TEATRO STABILE DI TORINO
DIRETTORE RESPONSABILE LAMBERTO VALLARINO GANCIA
PROGETTO GRAFICO E EDITORIALE
A CURA DELL'UFFICIO ATTIVITÀ EDITORIALI E WEB
DEL TEATRO STABILE DI TORINO
FOTO LUIGI DE PALMA

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

FINITO NEL MESE DI APRILE 2021
© TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE



TEATROSTABILETORINO.IT