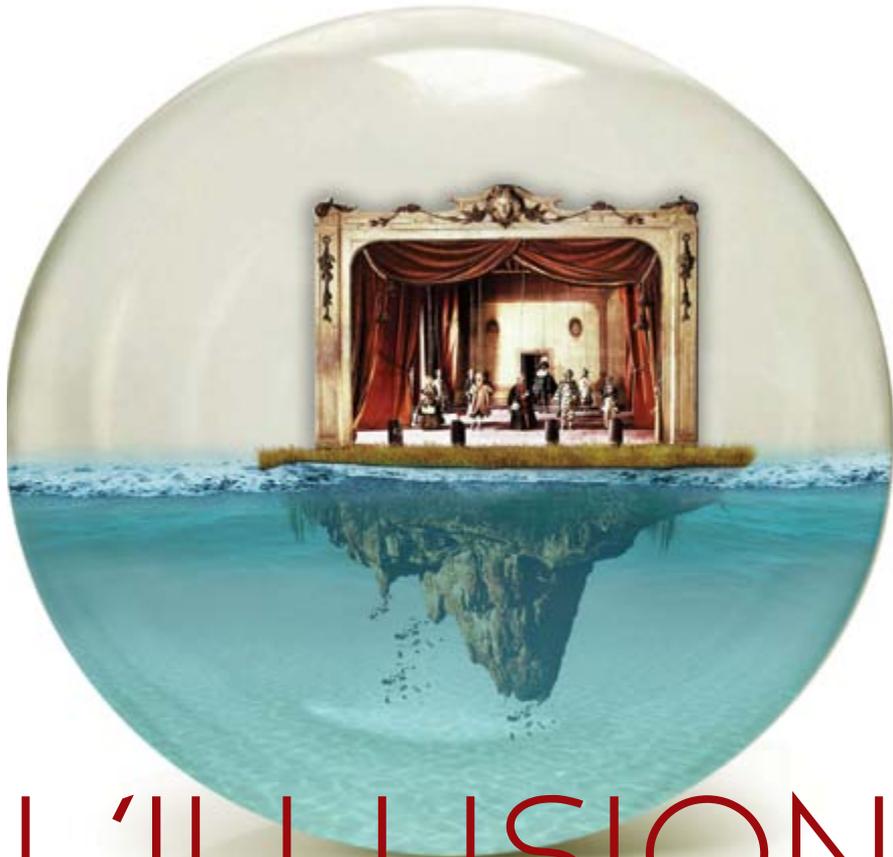


TEATRONAZIONALE

TEATRO
STABILE
TORINO



L'ILLUSION COMIQUE



Elisabetta Misasi, Fabrizio Falco

Fabrizio Falco

L'ILLUSION COMIQUE

DI **PIERRE CORNEILLE**

CON (IN ORDINE DI APPARIZIONE)

MASSIMO ODIERNA (DORANTE / CARCERIERE / PAGGIO)

LEONARDO DE COLLE (PRIDAMANTE)

TITINO CARRARA (ALCANDRO)

MATTHIEU PASTORE (MATAMORO)

FABRIZIO FALCO (CLINDORO)

LORIS FABIANI (ADRASTO)

ELISABETTA MISASI (ISABELLA)

MARIANGELA GRANELLI (LISA)

MAURIZIO SPICUZZA (GERONTE)

REGIA **FABRIZIO FALCO**

SCENE E COSTUMI **ELEONORA ROSSI**

LUCI **PASQUALE MARI**

MUSICHE **ANGELO VITALIANO**

RESPONSABILE AREA ARTISTICA, PROGRAMMAZIONE E SVILUPPO **BARBARA FERRATO**

RESPONSABILE AREA PRODUZIONE **SALVO CALDARELLA**

RESPONSABILE AREA ALLESTIMENTI SCENICI **MARCO ALBERTANO**

RESPONSABILE UFFICIO ALLESTIMENTI SCENICI **GIANNI MURRU**

DIRETTORE DI SCENA **CHANTAL VIOLA**, CAPO MACCHINISTA **ADRIANO MARAFFINO**,

MACCHINISTA **FLORIN SPIRIDON**, CAPO ELETTRICISTA **DANIELE COLOMBATTO**,

SARTA **SILVIA MANNARÀ**, SCENOGRAFO REALIZZATORE **ERMES PANCALDI**,

COSTRUZIONE SCENE LABORATORIO DEL TEATRO STABILE DI TORINO,

SARTORIA TEATRALE **BOTTEGA DEL CENCIO** - BRESCIA, COSTUMI **DEVALLE** - TORINO,

CALZATURE **PEDRAZZOLI** - MILANO, FOTO DI SCENA **MARINA ALESSI**

TEATRO STABILE DI TORINO - TEATRO NAZIONALE

IN COLLABORAZIONE CON CENTRO TEATRALE SANTACRISTINA

DURATA: 1 ORA E 40 MINUTI

Teatro Gobetti | 16 gennaio - 4 febbraio 2018 | **Prima Nazionale**

RETROSCENA Mercoledì 17 gennaio 2018, ore 17,30 - Teatro Gobetti

Fabrizio Falco e gli attori della compagnia dialogano con **Enrico Mattioda** (DAMS/ Università di Torino) su **L'ILLUSION COMIQUE** di Pierre Corneille. Ingresso libero fino ad esaurimento dei posti in sala.

Un progetto realizzato con l'Università degli Studi di Torino /Dams - Università degli Studi di Torino /CRAD



Matthieu Pastore

L'ILLUSION COMIQUE E LA FUNZIONE DEL TEATRO

di **Fabrizio Falco**

È una fortuna, per un interprete, lavorare su *L'illusion Comique*, perché attraverso questo testo si può avere a che fare con alcuni elementi fondanti del teatro, direttamente incorporati nella drammaturgia di Corneille: il rapporto di ogni attore con la propria maschera, il rapporto con il testo (scritto in versi), il rapporto con il pubblico (sintetizzato nella figura del padre), ed infine i diversi generi. Tutti questi elementi, a mio avviso, fanno sì che mettere in scena *L'illusion Comique* - in un contesto teatrale che stenta a trovare delle coordinate specifiche per la prosa e in cui un testo legato alla tradizione ha diritto di essere presentato ad un pubblico solo se sostenuto dall'ennesima trovata - sia un'operazione molto interessante, oggi. Credo che il nucleo centrale del testo vada ricercato nel rapporto tra padre e figlio. La prima battuta della nostra messinscena, infatti, non a caso è pronunciata dal padre (diversamente da quanto scrive Corneille), proprio a sottolineare che il motore della vicenda sta lì. Un padre disperato, disposto a tutto pur di ricongiungersi con il figlio, che attraverso il teatro rilegge tutti i suoi comportamenti e che arriva persino a disperarsi per la presunta morte di Clindoro. Non sono sicuro, tuttavia, che la catarsi di Pridamante sia del tutto purificatrice, o almeno non così profondamente. Pridamante, difatti, non cambia del tutto: lui e Clindoro resteranno separati, su due piani inconciliabili.

Specularmente alla vicenda di Pridamante e Clindoro, nel terzo atto vediamo quella di Isabella e di suo padre Geronte, che la costringe a sposare il pretendente Adrasto da lei ripudiato. Anche qui i loro piani dialettici restano separati da una barriera di incomunicabilità. Cosa chiedono quindi, questi genitori ai loro figli?

O meglio i vecchi ai giovani? Io non credo si tratti solo del classico scarto generazionale, quanto piuttosto di un confronto ben più profondo, e cioè quello tra due visioni del mondo diametralmente opposte: la ragione contro il sentimento, la fantasia contro l'ottusità. Questa differenza è ben sintetizzata nelle ultime battute del testo, quando cioè il padre (solo apparentemente purificato) dice al mago, tirando fuori dei soldi «Alcandro, in che modo potrò io mai ricompensarvi?» e il mago indignato risponde «Ricompensa bastante è stato il compiacervi» come a sottolineare, sottotraccia, che il suo lavoro riguarda lo spirito, non si fa per il denaro (anche, certamente, ma non solo per quello). Il denaro, viceversa, è probabilmente per Pridamante l'unico motivo di convincimento per la scelta del figlio, che gli apparirebbe altrimenti disdicevole. Due mondi, dunque, incomunicabili.

Clindoro e Isabella si oppongono ai padri e scelgono il rischio, l'avventura, approdando al teatro. Un teatro che Corneille ci mostra in un momento di snodo

epocale nel quale convivono tanti generi diversi: dalla commedia dell'arte, alla tragedia. Affrontare questo elemento è un'impresa davvero ardua per chi si cimenta nella messinscena del testo, perché sarebbe davvero superficiale vedere tutto il testo sotto un'ottica di elencazione di generi teatrali. Penso che il senso di quest'alternanza vada indagato con la lente del nostro autore.

Corneille saluta il genere della commedia (anche se ne scriverà ancora) diventando un grande autore tragico. Ne *L'illusion Comique* è presente tutto questo travaglio dell'autore. Si parte dagli elementi della commedia (con l'inserimento di maschere di chiara derivazione della commedia dell'arte) per approdare alla fine del testo alla tragedia, dove avviene una spoliatura di tutti i retaggi della commedia e rimangono (come in un setaccio) solo i prototipi dei nuovi attori: Clindoro, Isabella e Lisa (queste ultime due portatrici di verità, essendo dalla commedia dell'arte in poi una novità l'impiego di donne in carne ed ossa per i ruoli femminili). Attori capaci di immettere degli elementi di complessità psicologica che gli permetteranno di essere interpreti perfetti di un teatro di poesia palpitante, così come Corneille si avvierà a scrivere. Si tratta, dunque, di una scalata dalla commedia alla tragedia, di cui il mago si fa artefice. Non si tratta, di conseguenza, tanto del problema del rapporto tra verità e finzione, quanto del viaggio dentro la realtà del teatro. Una realtà che ha dentro di sé le sue regole.

Clindoro approda in una compagnia e deve imparare il mestiere, il suo maestro è Matamoro: solo quando il suo compito sarà assolto potrà abbandonare il palcoscenico, lasciando spazio a Clindoro e quindi al nuovo teatro.

A ben guardare Corneille dissemina molti indizi che ci suggeriscono una lettura metateatrale della vicenda di Clindoro. Vale a dire, che parallelamente alla storia di Clindoro, si assiste anche alla gerarchia di una compagnia di attori, con i ruoli, le improvvisazioni...

Questa strada interpretativa, restituisce a mio avviso la complessità che possiede quest'organismo drammaturgico, e il gioco di continui rimandi e specchi che sono in esso contenuti.

Mettere in scena *L'illusion Comique* ci costringe a pensare il teatro, la sua essenza più profonda e la sua funzione etica. Ci spinge a guardare noi stessi attraverso il filtro del teatro, un filtro che può servire per capire meglio noi stessi.





Titino Carrara, Massimo Odierna

I PERCORSI DELL'ILLUSION COMIQUE

di **Enrico Mattioda**

Pierre Corneille (1606-1684) è perlopiù noto al pubblico come il primo dei grandi tragici francesi, colui che sul contrasto tra amore e onore seppe rifondare il genere tragico adattandolo all'ideologia della società di corte; o ancora come colui che condusse il teatro francese a dotarsi di un repertorio di testi "regolari" - rispettosi cioè delle unità aristoteliche di tempo, luogo e azione - che avrebbero aperto la strada all'âge classique della letteratura francese. In realtà, anche quando, a partire dal 1637, raggiunse i suoi grandi successi, impostati secondo le norme della tragedia regolata e attenti a osservare le unità aristoteliche, Corneille mantenne sempre una certa diffidenza verso l'interpretazione della tragedia data dal filosofo greco nella Poetica: nei suoi scritti teorici, ad esempio, rifiutò la famosa definizione della catarsi e produsse una serrata critica contro l'interpretazione della colpa tragica dell'eroe: una critica che giungerà alla negazione della medietà dell'eroe e alla sua sostituzione con l'eroe perfetto, il santo martire, nella tragedia cristiana Polyeucte. Ma già al tempo del suo primo grande successo Corneille si rivelò refrattario allo stare dentro a rigide prescrizioni: proprio il *Cid*, che nel 1637 lo impose all'attenzione e gli diede la gloria, è da lui definito "tragicomédie" e, più che alla rigida interpretazione aristotelica, è avvicicabile alla tradizione italiana della tragedia a lieto fine, impostasi fin dalle teorizzazioni di Giraldo Cinzio nel Cinquecento.

La tragedia e quella sorta di nuovo "classicismo" (che deve sempre fare i conti con le tendenze barocche del tempo) furono una conquista cui Corneille giunse gradualmente, dopo aver attraversato vari generi spuri: è quanto si può vedere con *L'illusion Comique*, la pièce appena anteriore al grande successo del *Cid* e messa in scena tra l'autunno del 1635 e la primavera dell'anno successivo al teatro del Marais. Era questo, insieme con il teatro di Saint-Germain e l'Hôtel de Bourgogne, uno dei tre più importanti teatri parigini negli anni in cui la politica culturale di Richelieu assegnava importanza centrale al teatro e lo difendeva dagli attacchi dei rigoristi cristiani. Corneille scrisse il nuovo testo pensando direttamente agli attori che lo avrebbero interpretato: se il capocomico Mondory avrebbe interpretato il protagonista Clindor, certo il personaggio comico di Matamore era stato "cucito" addosso all'attore Jornain, meglio conosciuto come Bellemore o Matamore per la sua specializzazione nelle parti del capitano spaccone e vanaglorioso.

La nuova pièce di Corneille, come si accennava, era difficilmente classificabile secondo gli schemi e le convenzioni dei generi teatrali del tempo; l'autore stesso nella dedica della prima edizione del 1639 a una misteriosa Mademoiselle M.F.D.R. esordiva così: «Ecco che vi dedico uno strano mostro. Il primo atto non è che un

prologo, i tre successivi formano una commedia imperfetta, l'ultimo è una tragedia, e il tutto cucito insieme forma una commedia». E l'elenco era largamente incompleto perché la grotta del primo atto richiama la commedia pastorale, Matamore strizza l'occhio a esperienze recitative tipiche della commedia dell'arte, mentre l'elemento magico rimanda a quel meraviglioso teatrale che qualche anno dopo sarebbe stato assegnato come strutturale alla tragédie lyrique e al teatro musicale in genere. In realtà, la commedia di Corneille si inseriva in un filone teatrale alla moda, una moda barocca che voleva esaltare il teatro e la sua capacità di produrre illusioni: il mezzo per mettere al centro questi motivi era quello del teatro nel teatro, del rivelare in fine la macchina che produce situazioni passionali estreme nel gran teatro del mondo, come era avvenuto pochi anni prima con due testi di Gougenot e di Scudéry intitolati *La comédie des comédiens* e che avevano conosciuto un buon successo sulle scene parigine. Anche il titolo di Corneille, come i precedenti citati, rimanda alla pratica degli attori e, volendolo trasportare in italiano, andrebbe piuttosto tradotto come L'illusione teatrale.

L'illusion Comique si apre col dialogo tra Pridamant e il confidente Dorante (che poi sparirà dall'azione); Pridamant, oppresso dai sensi di colpa, è alla ricerca del figlio Clindor, fuggito di casa anni prima proprio a causa del suo eccessivo rigore. Questo padre penitente ha tentato di tutto per ritrovare il figlio, ma nulla è servito, finché Dorante non lo ha convinto a consultare il mago Alcandre, che vive da eremita in una grotta. Il mago rivela a Pridamant che suo figlio è vivo e, con un colpo di bacchetta magica, fa apparire il suo guardaroba, pieno di vestiti sfarzosi e da gran signore: la visione crea delle aspettative sul successo del figlio in Pridamant, ma il mago gli rivela che Clindor ha vissuto di mestieri indegni di un nobile: ciarlatano e venditore di balsami miracolosi, veggente, scrivano, commesso di notaio, ladro nelle sale da gioco, autore di canzoni e romanzi, ecc.

Un lungo elenco che, attraverso le parole del mago, richiama esplicitamente i modelli della letteratura picaresca spagnola, a partire dal Lazarillo de Tormes.

In seguito, rivela Alcandre, Clindor è entrato al servizio di un capitano vanaglorioso: la tela si apre e dalla grotta passiamo a vedere un secondo piano, in cui si muovono Clindor e il suo padrone, che afferma di poter fare imprese mirabolanti e di far innamorare di sé qualunque donna. Intanto nel secondo e terzo atto veniamo a sapere che la nobile Isabelle, corteggiata invano dall'algido Adraste e dal borioso Matamore, ha dato tutto il suo amore al diseredato Clindor. Ma la servetta Lyse non sopporta una situazione che capovolge ogni aspettativa sociale e, soprattutto, teatrale: secondo quest'ultima il padrone dovrebbe corteggiare la padrona e il servo amareggiare con la serva. Così Lyse, disprezzata da Clindor, si vendica e lo denuncia al padre di Isabelle, che nel frattempo ha stabilito per la figlia un matrimonio d'interesse con Adraste: essi preparano una trappola per sorprendere Clindor insieme a Isabelle. Mentre il suo padrone Matamore fugge per paura, Clindor reagisce e uccide il

rivale Adraste, ma viene poi fatto prigioniero. Il quarto atto si apre quattro giorni dopo, mentre Clindor attende la morte in prigione: Lyse, pentita di quanto fatto, ha sedotto il carceriere di Clindor e preparato un piano di fuga per le due coppie di amanti. Il mago rassicura Pridamant che suo figlio ha cessato di essere in pericolo: nell'ultimo atto glielo mostra, due anni dopo, in una posizione sociale ragguardevole e addirittura migliore di quella di partenza. Ci dovremmo dunque trovare all'interno di uno sviluppo comico: il protagonista, partito da una posizione svantaggiosa, ha ora raggiunto il colmo del successo. Clindor, chiamato Théagène, e Isabelle, ora Hyppolite, abitano accanto al principe Florilame e a sua moglie Rosine: ma Clindor è innamorato di Rosine e le ha dato appuntamento nel giardino, dove lo attendono però Isabelle e la servetta Lyse. Isabelle cerca di convincere il marito a non tradirla, ma vede che Clindor è totalmente preso dalla sua nuova passione e per non subire le vendette del principe Florilame (nella redazione finale della tragedia questo motivo è appena accennato: le redazioni precedenti presentavano una complicazione barocca nei rapporti di passione e preannunciavano una vera e propria catena amorosa tra i vari personaggi, con il principe Florilame già pronto a fare di Isabelle la propria amante in un discreto e lontano castello) minaccia il suicidio. Ma proprio quando Clindor si dice pentito e pronto ad abbandonare la passione per l'altra donna, all'improvviso entrano sulla scena i servi del principe Florilame e uccidono Clindor. Nella grotta Pridamant è disperato per aver visto il figlio morire, ma il mago Alcandre lo rincuora e gli svela che non tutto è finito: si rialza il sipario e scopriamo che Clindor è ancora vivo. Quello che credevamo un secondo piano della finzione era in realtà il terzo: il vero ruolo di Clindor è quello di attore e le scene che abbiamo visto erano quelle che lui e i suoi colleghi stavano recitando sulle assi del teatro del Marais. Il figlio di Pridamant ha trovato la sua strada nella vita diventando attore e ha raggiunto la gloria a Parigi: rimane il tempo perché Alcandre spieghi come il mestiere d'attore abbia raggiunto una considerazione sociale molto alta nella società del tempo. Quest'ultimo discorso, rivolto a Pridamant per disingannarlo dai suoi pregiudizi, fa cadere l'ultimo velo: occorre che egli confondesse la finzione con la realtà perché potesse giungere a comprendere la grandezza del teatro, la nobiltà dell'attore e la magia dell'illusione teatrale.

L'illusion Comique ebbe un certo successo nel XVII secolo, conobbe poi un'eclisse nei secoli successivi, fino alla sua riaffermazione nei programmi dei grandi teatri parigini a partire dal 1861. Nel Novecento fu portata definitivamente all'attenzione del pubblico e della critica dalla messinscena curata da Louis Jouvet nel 1937 per la Comédie-Française; fu poi ripresa e adattata da Georges Wilson per il Théâtre National Populaire e il Festival di Avignone nel 1965. Nel 2010 ne è stata fatta una riduzione per la televisione a cura di Mathieu Amalric e recitata dagli attori della Comédie-Française.



Matthieu Pastore, Fabrizio Falco



Titino Carrara



Mariangela Granelli



Loris Fabiani



NELL' AUTENTICO ESPRESSO ITALIANO C'È SEMPRE MOLTO DI PIÙ.



LAVAZZA

TORINO, ITALIA, 1895