

Il cartellone del Teatro dell'Opera

Lirica in tono minore a Roma

«Manon Lescault» di Puccini inaugura il 28 dicembre una stagione di ripiego, dalla quale emergono le riprese del «Parsifal», dell'«Otello» di Rossini e lo spettacolo di Béjart, su musiche di Luciano Berio, in onore del Petrarca

C'è stata una «spogliata» conferenza-stampa, ieri, a Roma, per annunciare il cartellone del Teatro dell'Opera. Un cartellone ridotto: quasi un cartellino, come si è visto, all'uscita, con certi manifestini gialli, appiccicati intorno al Teatro.

Il sen. Franco Rebecchini (ma assunto provvisoriamente la sovrintendenza dell'Ente), sorvolando sui motivi di crisi generale degli enti lirici e su quelli particolari del Teatro dell'Opera, ha fornito alcuni ragguagli sugli espedienti adottati per dare al massimo teatro della capitale un minimo di credibilità con una stagione di ripiego, ma sufficientemente dignitosa, approntata in pochi giorni, grazie alla dedizione del maestro Jacopo Napoli, il quale ha accettato la carica, pur essa provvisoria, di consulente artistico del Teatro.

Il sen. Rebecchini ha detto — e lo ha annunciato come una novità — che, da ora in poi, tutto passerà attraverso il consiglio di amministrazione, ammettendo con ciò che in precedenza era tuttora deciso andate avanti prescindendo dal consiglio che è oggi quello stesso di ieri e dell'altro ieri: un consiglio scaduto, cioè, che tira avanti con prologo, con la legge tuttora vigente, che non prevede le soluzioni di ripiego attuate adesso e giustificate in nome della loro provvisorietà.

Sappiamo come a volte, nulla possa essere più durevole che il provvisorio, e quindi occorrerà stare attenti che non si perda di vista il problema fondamentale degli Enti lirici, che è quello di funzionare in un modo diverso, per un pubblico diverso, per una cultura diversa da quella che proprio certe soluzioni contingenti e provvisorie possono incoraggiare.

La stagione si inaugurerà il 28 dicembre con «Manon Lescault», di Puccini, della quale, dopo l'edizione di Spoleto, con Visconti e Schlingensiefel, forse non si avvertiva l'opportunità, mentre, con la scusa del meglio questo che niente, si è avuto quasi un applauso, quando Rebecchini ha annunciato che una cantante

argentina, da Barcellona, aveva appena telegrafato la sua disponibilità all'opera pucciniana.

Dal 3 al 9 gennaio — e nel recite consecutive — si avrà lo spettacolo in onore di Petrarca, allestito da Maurice Béjart con la musica di Luciano Berio.

Seguiranno l'«Otello» di Rossini, il balletto «Coppelia» di Delibes; «Don Pasquale», di Donizetti (regista Peppino De Filippo); «Andrea Chénier», di Giordano; «Sansone e Dalila», di Saint-Saëns; «Parsifal», di Wagner (nell'edizione dello scorso anno); «Assassino nella cattedrale», di Pizzetti; «Adriano Lecocquer», di Cléa; «Eugenio Onegin», di Ciaikovski; «Madame Butterfly», di Puccini. Il balletto avrà ancora due spettacoli: «Schiaccianoci», di Ciaikovski e un tritico (Monteverdi, Bizet, Stravinski).

Sui cartelloni lo stesso maestro Jacopo Napoli ha fatto l'autocritica: non ci sono novità, gli allestimenti vengono da altri teatri, mancano grossi nomi, ecc. Ma in ciò — e in precedenza — non ha fatto spettacolo positivo della improvvisata stagione: quello di assicurare, intanto, una ordinaria attività, senza la quale lo avvenimento eccezionale sarebbe un despero e una follia.

e. v.

A Verona una mostra del cinema ecologico

VERONA. 19. Si è inaugurata a Verona la quarta edizione della Mostra cinematografica internazionale «La natura, l'uomo e il suo ambiente». Essa presenta quest'anno oltre cento documenti provenienti da trentacinque paesi di cinque continenti, tra cui alcune nazioni del «Terzo mondo», per la prima volta alle prese con il cinema ecologico.

Il sistema di Stanislavski «rivisitato» criticamente

Dalla nostra redazione

MOSCA. 19.

Il «valore mondiale» di Konstantin Sergeievic Stanislavski, l'impostore del suo «sistema» nel quadro dell'arte internazionale, i principi della teatralità e della «verità scenica» sviluppati dal teatro d'arte di Mosca. Sono questi alcuni temi che la stampa sovietica sta affrontando nel corso di una vasta azione che tende a riproporre una lettura critica dell'opera e del valore di Stanislavski, attore, regista, pedagogo, creatore — con Nemirovic-Danchenko — di un teatro caratterizzato da un «naturalismo spirituale» e basato sulla minuziosa ricerca di una verosimiglianza scenica.

Ed è appunto all'opera del grande Stanislavski che lo studioso Nikita Sibirjakov (già noto per un ampio studio apparso nel '67 e dedicato all'influenza esercitata dal regista all'estero) si rivolge per fare un libro destinato a suscitare interesse non solo nell'URSS, ma anche nel campo internazionale. L'opera, infatti, prende spunto dai vari saggi e studi apparsi pubblicamente in ogni parte del mondo e centrati sul «sistema Stanislavski».

La rassegna che viene così presentata serve non solo a dimostrare la grande influenza del regista, ma anche e soprattutto ad una rilettura critica e interpretativa. L'autore del libro (Miravole «Sociologia Stanislavskaja» - Il valore mondiale di Stanislavski - Edizioni Iskustvo, Mosca, pagg. 264, rubli 1,45) parte dalla considerazione che oggi più che mai nel mondo dell'arte è in atto una guerra ideologica che vede schierate in campo forze che si rifanno alla ideologia socialista e forze che si basano sulla ideologia borghese. Ecco perché, in questo quadro, il sistema di Stanislavski, risalta con sempre maggiore evidenza l'insegnamento di personaggi come Stanislavski e Nemirovic-Danchenko, che sono stati «ad indifferenza democratica, coerente nella sua aspirazione alla verità e all'umanesimo»: un teatro di avanzati principi, di «sistema» di forza ideologica; un teatro che spinge alla trasformazione rivoluzionaria della società.

Ricordando quindi gli «ecchi» internazionali del «sistema» del grande regista Sibirjakov passa ad esaminare (basandosi anche su una ampia documentazione) le varie forme compiute dal Teatro d'Arte di Mosca (il MXAT) che servirono, appunto, a propagandare l'attività del regista. Così, accanto alla rievocazione delle rappresentazioni svolte in USA, in Francia, Jugoslavia, Cecoslovacchia, Polonia e Bulgaria Sibirjakov dedica un capitolo anche all'Italia ripercorrendo le tappe del «intero discorso» di penetrazione fatta da Eduardo De Filippo a Mosca e cioè che «la dottrina di Stanislavski è una piattaforma sulla quale poterono unirsi tutte le forze progressiste dell'arte mondiale». Proseguendo nell'analisi della situazione italiana l'autore ricorda poi che nel nostro Paese il Teatro d'Arte di Mosca non trovò mai spazio negli anni del fascismo poiché il potere ufficiale preferiva, nel campo estetico, l'atteggiamento «ultra-futurista» del tipo D'Annunzio - Marinetti.

Con la caduta del fascismo e con il rianimarsi delle tendenze democratiche il «sistema» di Stanislavski ritrovò però una via di penetrazione: ricorda i contributi dati in tal senso dal nostro giornale (con corrispondenze e servizi) e dalle opere di vari autori (tra questi, le memorie citate Guerrieri, Di Giannatello, Ripamonti, D'Amico e Chiarini). Un fatto di grande importanza — rileva Sibirjakov — fu poi la costituzione del Teatro del Popolare Italiano di Vittorio Gassman «continuatore delle idee di Stanislavski» ed animatore di conferenze destinate ad illustrare ulteriormente il sistema del regista e teorico sovietico.

Sempre nel quadro dell'analisi della situazione italiana nel libro viene riportata anche una dichiarazione di Vittorio De Sica: «Considerarmi — ebbe a dire infatti il regista — un discepolo italiano di Stanislavski e di Nemirovic-Danchenko, fondataori del teatro contemporaneo. Penso che la mia arte si sia formata sotto l'influenza della scuola del MXAT, una scuola che insegna a penetrare profondamente la sostanza del personaggio, che insegna come trattarlo e come portarlo allo spettatore».

Concludendo l'autore si occupa del «trasversalismo» del sistema di Stanislavski in Occidente. Le errate interpretazioni dell'opera di Stanislavski — scrive a tal proposito Sibirjakov — non sono certamente circoscritte alla sola manata conoscenza delle opere stesse o ad una interpretazione dogmatica. Il travisamento è innanzi tutto il risultato di differenti posizioni di classe. E, a volte, è il risultato di una posizione unilaterale per la psicotecnica... Strappando, ad arte, dal seno del sistema un suo elemento, quello della teoria sulla memoria emotiva — e facendone un feticcio molti seguaci del sistema si sono smarriti nelle viscere della psicoanalisi».

Carlo Benedetti

Un libero Robinson



Peter O'Toole (a sinistra) è Robinson Crusoe e Richard Roundtree (a destra) è Venerdì in una libera trasposizione cinematografica del celebre romanzo di Daniel Defoe, che il regista Jack Gold sta attualmente realizzando in Messico. La sceneggiatura del film è di Adrian Mitchell

La tragedia di Sofocle in scena a Torino

«Elettra»: il mito ridotto a una storia di famiglia

Il regista Aldo Trionfo ha scelto un'ambientazione fine secolo, piena di oggetti di arredamento - Ottima prova di maturità di Marisa Fabbri

Dal nostro inviato

TORINO. 19. Pubblico non folto all'anteprima dell'«Elettra» di Sofocle nell'edizione del Teatro Stabile di Torino, con la regia di Aldo Trionfo, ma pubblico entusiasta, quasi nessuno se ne è andato durante le tre ore e mezzo di spettacolo; pubblico nettamente diviso alla fine, applausi e fischi tra gli spettatori. Il regista Aldo Trionfo, soprattutto, è stato accolto con un applauso, colui che dirige lo Stabile torinese, succede che si determini o un'adesione entusiastica o un'avversione altrettanto forte. Il regista Aldo Trionfo, che è stato a bene, l'opposizione dei due partiti, tuttavia, rischia di essere senza dialettica, gli uni e gli altri convinti di avere ragione. L'ambiguità del «fans» scatenati, i plauditori, da rifiuto totale e generico i denegatori.

Il fatto è che Trionfo pare potremmo unirsi tutte le forze progressiste dell'arte mondiale». Proseguendo nell'analisi della situazione italiana l'autore ricorda poi che nel nostro Paese il Teatro d'Arte di Mosca non trovò mai spazio negli anni del fascismo poiché il potere ufficiale preferiva, nel campo estetico, l'atteggiamento «ultra-futurista» del tipo D'Annunzio - Marinetti.

Per Truffaut la vita della figlia di Hugo

PARIGI. 19. Dopo diciotto mesi di assenza dagli studi, cioè dalla fine di «Effetto notte», François Truffaut torna al lavoro con due film: «L'histoire d'Adèle H.» e «Abel e Cain». Il primo, con Isabelle Adjani protagonista, narra la vita avventurosa e appassionata della seconda figlia di Victor Hugo, che fu esiliata nel suo paese natale in un'isola di Guernsey, Adele Hugo fuggì in Canada per seguire un tenente inglese. «L'histoire d'Adèle H.» è un film del 1870 e sopravvissuta a tutta la famiglia, prima a Parigi durante la prima guerra mondiale. Truffaut ha avuto, per girare questo film, l'autorizzazione di Jean Renoir, discendente del grande poeta. Abel e Cain invece, rifacendosi un po' al primo grande successo di Truffaut, «400 colpi», narra una storia di bambini della nascita ai primissimi turbamenti amorosi.

schel, un signore in frac. Quel- li siamo noi? Ci si potrebbe anche rifiutare all'identificazione di un ambiente da sala d'aspetto; un elegante salotto d'attesa, con ampi divani dotati di molli cuscini. Dietro, soprattutto, una grande ombra del «miro» di quello della favola in atto: tutto riquadrato da una cornice nera, tutto gonfio di tendaggi da sotto i quali gli attori emergono come da spesso ombra del passato, colti fatti per nascondere, per celare il meccanismo del mito. Lassù si svolge la vicenda di Sofocle: l'assassinio di Agamemnon, il ritorno del Pedago, gesticola e muore Clitemnestra, viene ucciso Egisto, suo amante e usurpatore del regno di Agamemnon.

Tra noi e il Coro, di qua, l'universo del mito è ridotto qui a storia di una famiglia, ma emblematicamente sub specie borghese, in cui confluiscono tutti i motivi scoperti da Freud in avanti: il mito di Edipo, il mito del coro e testimoni, e la rappresentazione della vicenda come su un altro teatro, ecco al centro Elettra; anche la partecipazione del mito è la sua funzione è quella di anatomizzare di spezzare in tanti tronconi, di entrarvi dentro, di mostrarcelo in mille aspetti. Il mito è stato ricatato — a quanto ci è sembrato — di farne una specie di «narratrice», di «espositrice» del mito, dei suoi risvolti, di una nota, ma anche di unimità, ricco di pathos, in cui il mito non si racconta, ma nella quale il mito è. Lo straniamento, in altre parole, cui si vorrebbe arrivare è qui riservato alle intenzioni, alle cadenze, agli iati, agli accenti, alle cesure della recitazione «di testa» della Fabbri, attrice di intelligenza, tutta «scena» tecnicamente e magistralmente adoperate, come avveniva anche nell'interpretazione di Clitemnestra nell'«Orestide» romanesca — ma priva della materia di ingenuità, della carica dettagliata, analitica, intuitiva della funzione del mito all'interno di una favola chiarificata.

L'azione scorre lenta (forse troppo) in parecchi momenti di ingenuità, mentre Elettra ne ritarda, per ragioni drammaturgiche e di spettacolo, lo svolgimento: è come se l'eroina della tragedia, diventata qui la «regista», avesse paura della caduta e al tempo stesso godesse dell'evoltersi della situazione in scena. Il che permette a Trionfo i suoi consueti gruppi di attori, il corso a bottiglioni di pezzi raffiguranti Oreste, raffiguranti Clitemnestra nelle mani di Elettra, Elettra nelle mani di Clitemnestra, e così via. Il che permette e di farci ascoltare le musiche dell'«Elettra» di Richard Strauss (1909, su libretto di Hofmannsthal), autore della tragedia omonima; quindi Sofocle non avrebbe paura di farci ascoltare i lunghi dialoghi tra i personaggi come un'elegante,

raffinata discussione tra i frequentatori della sala d'attesa. Ci di mostrarci i bolognamenti di una Clitemnestra materna-infantile (Mirella Falco), le esitazioni e le lascivie e le determinazioni di Oreste (Nico Vassallo), le calcolate astuzie di Ifigenia (El Pedago) (Elio Marcara), le «ambigue» espressioni di amicizia convivente di Pilade (Pasquale Pieri), gli interventi di una bambina, fine Ottocento dell'istitutrice (Caterina Rocchia).

Arturo Lazzari

Un pellegrino pretesto per una parodia goliardica

Pellegrin che vai a Roma è il titolo dello spettacolo con il quale gli attori Natali Svampa e Lino Patruno tornano ai vecchi amori del più convenzionale cabaret, accantonando per il momento il folk e le canzoni d'autore. Partito da Milano, oval debutto hanno fatto seguito numerose repliche, il «pellegrin» approda dunque in questi giorni al teatro di viale, alla quale era destinato, ospite del Teatro delle Arti.

Ideato e realizzato dallo stesso Svampa in collaborazione con Michele Straniero — la regia è di Fulvio Tolusso — «Pellegrin che vai a Roma» trae profitto, a suo modo, dell'odor di santità che si va facendo sempre più accentratore per riesaminare, in chiave grottesca, i rapporti fra Stato e Chiesa dal Risorgimento ai nostri giorni. Protagonista della parodia è uno sprovvistato giovanotto che parte dalla Sicilia alla volta della capitale, bramoso di partecipare alle celebrazioni dell'Anno Santo. Il viaggio fittizio di tribolazione, il trasognato pellegrino sarà stritolato nella morsa dell'«attualità» e, nel contempo, verrà redento dalla «gloria»: treni che partono ma non arriveranno mai, attentati, poliziotti corrotti e persino un campo militare fascista sono alcuni dei «fuori programma» che il tapino sarà costretto a subire; Cavour, Garibaldi, Mussolini e un numero imprecisato di monsignori saranno i suoi re Magi.

A Roma, forse, il pellegrino non giungerà. Il suo onirico denso di tragiche rivelazioni, non ha principio né fine, e servirà soltanto a procurarsi gli stupori a getto continuo. Una pur approssimativa presenza di coscienza sembra indispensabile, o addirittura indispensabile. A quanto pare, Svampa e Straniero hanno usato il loro ingenuo viandante come un semplice pretesto per tracciare un ritratto dell'«Elettra» parodistico. Con ben poca fantasia per le trovate sceniche — le frivolezze kitsch del costumista Tony Stefanucci sono piuttosto infelici, tanto da sembrare involontario il «recital» scioccante nell'abisso dell'aneddotica goliardica.

La «dissecazione» è quantomai spicciola, i ricorsi storici sono in troppa audaci e indulgono al gergo dell'«Elettra» parodistico. Con ben poca fantasia per le trovate sceniche — le frivolezze kitsch del costumista Tony Stefanucci sono piuttosto infelici, tanto da sembrare involontario il «recital» scioccante nell'abisso dell'aneddotica goliardica.

Il finale, che è una vera e propria «foto di gruppo in un interno» borghese, celebrativo, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la rappresentazione, si affaccia prepotente e risolutiva, chiude il mito nel conformismo dell'immobilità: tutti i personaggi sono in scena, i delitti-vendette sono stati compiuti, ma i laverei e i catarsi non hanno luogo. E un «pubblichè» dove l'ironia, il cui pedale è stato tenuto in sordina per tutta la