Riproposta di Massenet al Teatro Comunale di Firenze

Il dramma di Werther sul filo della memoria

La regia di Samaritani ha sfrondato l'opera dalle incrostazioni veriste, immergendola in un' atmosfera di ricordi come in una pagina di Proust

Alfredo Kraus e Lucia Valentini Terrani nel « Werther » di Massenet

Nostro servizio

FIRENZE — A giudicare dall'entusiasmo con cui il pubblico del Teatro Comunale ha accolto il ritorno di *Werther* nella nostra città dopo ben ventidue anni di assenza, viene spontaneo domandarsi il perché di questo lungo silenzio intorno a un melodramma tanto amato quanto storicamente importante.

Una « colpa » che non coinvolge unicamente Firenze se si pensa che in tempi recenti si registrano solo due edizioni degne di menzione: Milano e Trieste. Comunque, siccome in passato opere come queste venivano mandate spesso allo sbaraglio (parliamo della lettura complessiva non delle voci, magari superlative) e stravolte nel loro più autentico significato per incauti condimenti veristi elargiti a piene mani, è stato forse meglio aspettare per assistere a uno spettacolo di eccezionale livello artistico quale è quello cui abbiamo assistito l'altra sera. Merito della concertazione insuperabile di Georges Prêtre, delle scene e dei costumi di Pier Luigi Samaritani (per l'occasione esordiente in campo registico), di un cast di cantanti finalmente appagante, e non certo per ragioni divistiche a cominciare dal grande protagonista della serata, Alfredo Kraus.

Ma di questo parleremo tra breve: entrando immediatamente nel merito del taglio scenotecnico, Samaritani ha con accortezza e fine sensibilità liberato la vicenda dalle antiche incrostazioni cui prima accennavamo, muovendosi a un livello narrativo assolutamente non realista, come, del resto, la partitura di Massenet suggerisce. Lasciando perdere l'originale traccia letteraria di Goethe (qui solo un semplice pretesto ripreso con largo margine di libertà dai librettisti Edouard Blau e Paul Millet), è certo che il discorso scivola nella plaga culturale del decadentismo francese (una lezione ben imparata da Puccini) dai contorni sfumati, quasi impalpabili, sognati e già ricchi di quelle « impressioni » colte dal reale, care al mondo di Debussy. La sostanza timbrico-armonica della partitura nella sua esemplare semplicità di scrittura lo denuncia, d'altra parte, senza ombra di dubbio.

Niente romanzi d'appendice, dunque, ma solo ricordi affettuosamente velati, emergenti dalla memoria, come una pagina di Proust. A guastare, forse, un tantino questa perfetta intesa palcoscenico - orchestra, è intervenuto nell'ultima scena (quella stupenda del chiuso inverno natalizio dopo lo splendore dei rigogliosi giardini estivi nel primo atto e il melanconico ingiallire delle foglie autunnali nel secondo), un leggero cedimento verso il banale descrittivo avendo fatto Samaritani chiudere e riaprire il sipario su brevi situazioni sceniche diverse in corrispondenza al percorso affannoso compiuto da Charlotte nel disperato tentativo di salvare Werther dal suicidio. L'orchestra è già di per sé eloquentissima. Si corre il rischio, traducendola, della frammentarietà. Che dire di Georges Prêtre? Nessuno oggi, crediamo davvero, è in grado di penetrare così a fondo la cultura musicale francese otto-novecentesca, il mirabile arco melodrammatico che da Gounod, Bizet, Thomas, Massenet, conduce — attraverso gli opportuni affinamenti linguistici — alla fiaba del *Pelléas*. Infatti più di una volta (e non crediamo di essere stati i soli) siamo riandati al ricordo della sua recentissima, memorabile interpretazione a Firenze del capolavoro di Debussy.

Prêtre è un artista che sprizza musicalità da tutti i pori, è capace di comunicare l'entusiasmo, la gioiosa partecipazione di tutti all'evento teatrale. Basterebbe osservare il gesto: una continua vibrazione di immagini, di sottili percezioni emotive che diventano suono. Sotto la sua guida *Werther* è diventato un soffice ed elastico tappeto di note accattivanti e ricche di suggestioni, una sorta di incanto rotto a tratti da quella energica drammatizzazione che rimandava giustamente alla matrice *Onieghin* ciaikovskiano.

Quanto ai cantanti, Alfredo Kraus non ha rivali in questo campo. E' stato tante volte fatto il paragone con Schipa e lo confermiamo. Tecnica prodigiosa, gusto, sensibilità, compostezza scenica, vocalità qualitativamente stupenda, fanno di Kraus un artista completo quale oggi, ohimè, raramente troviamo. Esordiente nel ruolo di Charlotte Lucia Valentini, ha sorpreso tutti quelli che la ricordavano eccellente interprete rossiniana, cavandosela egregiamente in questo ruolo che richiede agilità ma anche robustezza, intonazione e denso lirismo. Per questo Charlotte viene affidata ora al soprano, ora al mezzosoprano in quanto sospesa fra l'uno e l'altro registro. E la calda voce della Valentini ha centrato il personaggio con grande disinvoltura e musicalità.

Accanto ai principali interpreti del dramma, sottolineiamo la prova eccellente di Anastasia Tomaszewka Schepis, una coloritissima Sophie e l'intramontabile Rolando Panerai che aveva sostenuto la parte di Albert sempre al Comunale in una edizione dell'opera di oltre trent'anni fa. Ancora citiamo Graziano Del Vivo (podestà), Angelo Marchiandi (Schmidt), Giorgio Giorgetti (Johann), Luigi Fontana (Bruhlmann), Patrizia Pariasi (Katchen). Oltre all'orchestra del « Maggio » in splendida forma con alcuni solisti in rilievo (Andrea Nannomi al violoncello), ricordiamo il coro dei bambini istruito da Giovanni Mangione e sempre il vigile direttore dell'allestimento Raoul Farolfi.

Del successo strepitoso e delle chiamate abbiamo detto e chi ha ascoltato la diretta per radio potrà dire che non stiamo esagerando.

Marcello De Angelis

Ampie convergenze tra PCI, DC e PSI

Un nuovo assetto per l'ETI

L'attuale situazione dell'Ente Teatrale Italiano (ETI) è stata esaminata nel corso di un incontro tra l'on. Rolando Picchioni (DC), l'on.le Alba Scaramucci Guaitini e Bruno Grieco (PCI), Mario Colangeli (PSI).

Ampie e concrete convergenze — informa un comunicato — sono state registrate sulla ampliata riconsiderazione dei fini istituzionali e sulla ristrutturazione degli organi direttivi dell'ETI. E' stato approfondito il collegamento tra queste ipotesi ed il richiesto rifinanziamento del disegno di legge n. 1629 — contributo straordinario all'Ente Teatrale Italiano per il restauro del Teatro Valle e la gestione degli esercizi teatrali — al fine di assicurare la copertura del deficit di gestione dell'Ente, causato soprattutto dagli oneri per interessi passivi degli ultimi cinque esercizi finanziari.

Nell'ambito dei fini istituzionali, i rappresentanti della DC, del PCI e del PSI hanno riconosciuto importante il collegamento organico dell'ETI con i circuiti regionali e l'azione di coordinamento nazionale della circolazione degli spettacoli teatrali e di promozione nei territori non serviti, specie dell'Italia meridionale e insulare. Particolare rilievo è stato annesso all'attività dell'ETI per lo studio, la ricerca e la documentazione sulle attività teatrali, nonché alla promozione ed al coordinamento delle attività teatrali italiane all'estero.

Contestualmente alla ridefinizione dei fini istituzionali, è stata concordemente riconosciuta l'esigenza di un nuovo assetto degli organi direttivi dell'ETI, anche mediante l'inserimento nel Consiglio di amministrazione di esponenti della cultura teatrale, delle categorie teatrali, delle Regioni e degli organismi di distribuzione teatrale a carattere regionale.

PRIME - Cinema

«Indians» o dell'ambiguità

L'episodio su cui s'incentra *Indians* è dislocato nella primavera-estate del 1877, quando Capo Giuseppe, valoroso condottiero dei Nasi Forati, è costretto dal governo americano (succube delle manovre di cinici speculatori determinati a spingere a fondo la conquista dei grandi territori dell'Ovest) ad abbandonare col suo popolo i terreni di caccia dell'Oregon per essere confinato nei ghetti delle « riserve ». Capo Giuseppe è certamente consapevole che nulla ormai può arrestare l'esosità dei bianchi e che, nonostante promesse e trattati (del resto mai mantenuti dal governo americano), questa nuova imposizione segna il principio della fine della libertà e della possibilità di sopravvivenza del popolo pellerossa.

In effetti, il generale Howard, benché noto come filantropo, amico degli indiani e di idee liberaleggianti per quel che pertiene la politica federale nei confronti dei pellerossa, sarà proprio il braccio armato dei politicanti di Washington per mandare a compimento un'azione di genocidio. Il regista statunitense Richard Hefron e i suoi collaboratori fanno mille giravolte per spiegare (senza riuscirci) il dramma privato di questo soldato che vorrebbe dare a vedere di essere incastrato tra l'obbligo morale di riaffermare la propria solidarietà per la causa degli indiani e la responsabilità di assolvere fino in fondo il compito ch'egli è chiamato ad assolvere come militare.

Inutile dire che questa è un'abusata mistificazione già contrabbandata in troppi film americani. Qui, anche al di là del fatto che l'eroica e disperata lotta del piccolo popolo dei Nasi Forati, lanciato in una « lunga marcia » di 1.700 miglia per sottrarsi al massacro è vista con rispetto e con solidale simpatia, rispunta fuori ancora e sempre la vecchia ipocrisia di distinguere fra bianchi «buoni» e bianchi «cattivi», quando invece la questione in causa resta soltanto una e incontrovertibile: lo sterminio di un popolo mandato ad effetto scientemente per soddisfare, secondo le leggi ferree del capitale, precisi interessi economici di parte.

Per il resto, *Indians* si rifà, senza infamia e senza lode, ai canoni collaudati del film avventuroso, movimentato soltanto di quando in quando da episodi, avvenimenti e figure che tentano di « nobilitare » il ruolo dei pellerossa a diretto confronto con la brutalità dei civilizzatori bianchi, per i quali, comunque, si trova sempre la frasetta equivoca che, se non li assolve del tutto, contribuisce a stemperare e a intorbidare un giudizio storico definito sulle loro infami imprese.

John Whitmore un « caratterista » di robusto mestiere, impersona per l'occasione la contraddittoria e fondamentalmente artefatta fisionomia del generale Howard, ma questo attore, che pure ha interpretato con grinta esemplare tante figure di efferati malfattori, non sa fornire qui alcuna credibilità al suo ambiguo personaggio.

« Fuga senza scampo »

Strana cosa questa *Fuga senza scampo*, film diretto e prodotto da Robert Allen Schnitzer con parecchie ambizioni e altrettante approssimazioni. Evidentemente realizzato in economia nell'area della produzione indipendente newyorkese (quindi, con qualche pretesa di diversificazione rispetto a quella hollywoodiana) nel '75, viene ora lanciato sui nostri schermi come una « novità » eclatante, ma non è assolutamente vero. Si tratta, al massimo, di un tentativo anche curioso, di una prova un po' « irregolare » e forse persino disarmante nei suoi candidi (e confusi) slanci declamatori: però, oltre a ciò non riusciamo a trovare granché d'altro.

Fuga senza scampo s'inoltra, peraltro, fin dall'inizio in grosse questioni di vasta attualità sociale, politica, esistenziale avanzando assiomi piuttosto abusati sulle equazioni terrorismo potere, amore paura e tant'altre frasette analoghe che alludono a tutto senza dire, in effetti, niente di sostanziale. Comunque, la traccia narrativa si svolge molto disarticolata tra le vicende personali (disastrose) di un gruppo di giovani « terroristi » votati al gesto esemplare contro una ditta che produce terribili strumenti di morte (le famigerate « gabbie di tigre » usate in Vietnam) e la subdola azione provocatoria di un'organizzazione evidentemente gestita dal potere politico istituzionale (leggi CIA o FBI).

Il garbuglio qui è grande perché alle varie fasi preparatorie di un attentato si mischiano spesso tiritere e storielle predicatorie sull'importanza dell'amore rispetto all'impegno politico. Il risultato dominante è lo sconcerto totale di fronte a un branco di velleitari che, mentre più sproloquiano di lotta di classe o di comunismo, affondano progressivamente in un insulso romanticume pseudo rivoluzionario (e questo in aperto contrasto con una vicenda realmente accaduta cui si pretende sia ispirata la pellicola stessa).

Giunti al dunque — cioè, al momento in cui la bomba deve essere fatta esplodere all'interno di un *building* — quello che davvero deflagra e va in fumo è lo stesso film: chi per un verso, chi per un altro tutti i congiurati falliscono il loro scopo. Taluni, anzi, essendo dei provocatori infiltrati, si sottraggono alla caccia che si scatena; altri, caduti nella trappola, o concludono tragicamente la loro avventura o coinvolgono nella loro rovina persone innocenti. E' il caso ad esempio del neo-divo Sylvester Stallone che, portando a spasso una bomba sulla sua Volkswagen, determina la morte di una fin troppo bamboleggiante *hippie*.

s. b.

« Questo sì che è amore »

Strappacuore, strappalacrime, strappaviscere: queste le linee direttrici cui si è informato Filippo Ottoni per *Questo sì che è amore*, ispirato a un fatto di cronaca, che la dimensione filmica dilata e colora senza pietà. E, invece, Tommy, il bambino affetto da una grave malattia — il suo organismo non produce anticorpi ed egli è costretto a vivere in una stanza asettica, senza alcun contatto con l'esterno — pietà ne fa e molta. Anche se la sua condizione ospedaliera non corrisponde neppure lontanamente alla realtà, almeno italiana e non crediamo neppure inglese (la storia si svolge a Londra). Il locale asettico si trova, infatti, in un ospedale, ma è fornito di tutto, giochi, televisione, telefono; è grande e spazioso, ci si può andare in giro sui pattini e allenarsi anche a pallacanestro. Certo, i genitori quando vanno a trovare il figlioletto possono abbracciarlo solo attraverso due maniche di gomma, due lunghi guanti che non trasmettono calore umano. Di questo Tommy avrebbe bisogno, ma la sua malattia ha anche reso impossibili i rapporti tra papà e mamma: in quest'ultima, infatti, si è sviluppato un profondo senso di colpa e lui, il marito, si è consolato altrove. Tommy, nella sua stanza di vetro, capisce tutto e alla fine che fa? Con l'aiuto di Larry, un bimbetto suo coetaneo, fugge dall'ospedale, girovaga per la città, va allo zoo e poi nella casa sul fiume dove i genitori, rinunciato al divorzio, lo attendono. Qui, naturalmente, morrà, mentre fuori cade la neve.

Non basta una fotografia leccata fino all'eccesso, un dialogo — tra i bambini — dei più disinvolti, per fare un film. Il tema delle malattie infantili, delle loro complicazioni psicologiche è troppo grave perché lo si possa affrontare fumettisticamente come ha fatto Ottoni. Christopher George e Gay Hamilton sono la coppia in crisi; Sven Valsecchi il biondo malatino e Mauro Curi il rosso amichetto.

m. ac.

Ardita visione rinnovatrice di Ceroli e Sinopoli alla Fenice

Un'«Aida» anticonformista

Il pubblico ha accolto con calore sia le novità dell'allestimento e dell'esecuzione, sia la struttura piuttosto tradizionale della compagnia di canto - Nello spirito dell'invenzione la regia di Bolognini

Maria Parazzini è « Aida » alla Fenice

Dal nostro inviato

VENEZIA — Un'*Aida* anticonvenzionale ricca di idee, di invenzioni — a volte parzialmente realizzate, ma sempre interessanti — ha conquistato il pubblico della Fenice. Una vittoria confermata dalle entusiastiche ovazioni, più significative ove si ricordino le perplessità sollevate in anticipo, in teatro e in città, dalla novità del progetto e dagli artisti cui era stato affidato: lo scenografo Mario Ceroli famoso per le sue costruzioni di legno grezzo e il direttore Giuseppe Sinopoli giunto per la prima volta al melodramma da esperienze sinfoniche di avanguardia.

Era noto che i due, in collaborazione con Aldo Buti per i costumi e di Mauro Bolognini per la regia, intendevano rovesciare la visione « stile arena » divenuta quasi obbligatoria per tutti. Innovazione pericolosa ma non gratuita poiché l'*Aida*, scritta nel 1870 come opera celebrativa dell'Egitto aperto alla modernità del Canale di Suez, ha in realtà due volti: quello fastoso ed esteriore delle marce trionfali e quello della tragedia intima dei personaggi, vittime o prigionieri del potere.

Ceroli ha interpretato visivamente questa situazione dividendo la scena in due sezioni orizzontali sovrapposte. Sotto stanno gli anditi bui e angusti riservati agli oppressi; sopra la vasta, luminosa chiarezza del mondo dei potenti. Immutabile il primo settore nella sua chiusura, mentre il cielo degli dei si eleva di volta in volta in forma di scalinata sempre più maestosa, popolata dai segni del dominio: le piramidi, le sfingi, il sole.

Così « raccontato » lo schema potrebbe apparire uniforme o meccanico; ma non lo è. Al contrario, il sorgere dal profondo di forme sontuose, la luce dorata contrapposta all'ombra, la natura stessa scabrosa ma viva delle sagome lignee rinnovano in continuazione il senso di meraviglia proprio del teatro. Ma, nel medesimo tempo, richiamano l'attenzione sui fatti, sui personaggi grazie alla stretta aderenza dell'ambiente al dramma. Un ambiente di cui fanno parte i costumi di Buti che chiudono anch'essi i personaggi regali in una sorta di lignea rigidità: faraoni, sacerdoti, soldati si compongono in quadri suggestivi che ricordano le immagini di Campigli, irrigidite nella morta bellezza.

Sono questi i momenti in cui la regia di Bolognini entra perfettamente nello spirito dell'invenzione, ritrovando nei simboli « egiziani » il simbolo di un mondo pietrificato in cui la tragedia deve fatalmente volgersi alla sua funebre conclusione: nel buio della tomba, tra le sagome nere dei fantasmi dei re e dei sacerdoti morti. Dove invece, l'attenzione del regista si allenta, rientrano di strato le abitudini del melodramma: nel gesto dei cantanti pronti a rifugiarsi nella vecchia convenzione, nelle scene del trionfo più svuotate che, ridotte all'essenziale, nell'intrusione delle danze ideate da Geoffrey Cauley nello schema consueto di oleografie orientale.

In questi momenti il vecchio teatro riemerge e cancella l'effetto della novità. La medesima ambiguità si riproduce anche, e in modo più sensibile, nel settore musicale dove, tuttavia, Sinopoli si conferma un direttore di grande intelligenza musicale, capace di riscoprire effetti e finezze dimenticate dalla partitura verdiana, abile nel trarre splendide sonorità dagli strumenti. Il suo debutto in questo campo è più che promettente anche se non gli riesce di risolvere compiutamente le ambiguità dell'opera verdiana.

In effetti, la sua interpretazione propone una quantità di scelte: l'intimismo quasi crepuscolare e l'entusiasmo appassionato, la preziosità del suono e la solidità (in certi punti addirittura bachiana) della costruzione. Aspetti che coesistono in realtà nell'*Aida*, ma che vanno risolti e coordinati. Compito arduo quanto la compagnia di canto resta nel complesso legata ai vecchi schemi.

Sul palcoscenico ognuno, in pratica, segue il proprio schema: Carlo Bergonzi, dopo il periglioso inizio del « Celeste Aida », si è salvato rifugiandosi nelle emissioni potenti, lontane da quella finezza che era un tempo il suo maggior pregio. Maria Parazzini, al contrario, emerge nei filati, nelle mezze voci e la sua schiava etiope è tanto più credibile quanto più sottomessa e vinta. Contro di lei dovrebbe emergere una Ameris dalla voce drammaticamente profonda, imperiosa, e invece Bruna Baglioni tende alla chiarezza del soprano, togliendo incisività al personaggio. Più a posto, nei panni del selvaggio Amonasro, Garbis Boyagian, fin troppo « selvaggio » in realtà e melodrammatico, almeno nell'ambiente limitato della Fenice. Giancarlo Luccardi (Ramfis) e Carlo Del Bosco (faraone) completano decorosamente la compagnia il cui difetto maggiore è, come si vede, la mancanza di omogeneità: ottimo, va detto, l'impegno del coro.

Rubens Tedeschi

Una lettera del presidente del Festival dei Due Mondi

Le cifre di Spoleto e altri calcoli

Dal presidente della Fondazione Festival dei Due Mondi di Spoleto, ingegner Luigi Antonini, abbiamo ricevuto la lettera che pubblichiamo:

« Illustre gentile Direttore, per l'esattezza dell'informazione La prego di voler rettificare le cifre indicate nell'articolo apparso sul Suo quotidiano del 15 gennaio u.s. dal titolo *Festival miliardario?* a firma l.pe.

« In tale articolo è detto che il Festival di Spoleto ha raggiunto una sovvenzione globale di novecento milioni.

« In realtà si tratta di molto meno, come si evince dalle cifre qui appresso riportate:

Dal ministero Turismo e Spettacolo, per la musica 225 milioni; per la prosa 100 milioni; per il turismo 55 milioni. Totale 380 milioni, integrazione testé concessa per la prima volta dopo venti edizioni 200 milioni ***. Complessivamente 580 milioni. Dalla Regione Umbria 75 milioni.

« Sono dunque globalmente 655 milioni e non *novecento*, in quanto gli altri Enti locali non contribuiscono con una sola lira poiché questa Fondazione — che raccoglie i modesti contributi annui di tali Enti per complessivi 26 milioni circa — ha una esposizione bancaria di oltre 220 milioni e pertanto non riesce neppure a coprire gli interessi passivi che maturano ogni anno.

« L'esposizione di cui sopra è cenno, di oltre 220 milioni, deriva per solo 120 milioni circa dalle passività accumulatesi in venti edizioni del Festival e, per la rimanenza, dal ritardo con cui i detti Enti locali versano i loro contributi. Il solo Comune di Spoleto è debitore verso questa fondazione per circa 80 milioni di arretrati!

« Inoltre è da tener presente che la sovvenzione globale dello Stato (indicata in 580 milioni per l'anno 1977) è solo concessa ma non ancora versata, per cui è stata già erosa di oltre 50 milioni per interessi passivi maturati dalla metà di luglio ad oggi!

« Corre l'obbligo di mettere in risalto che il contributo straordinario (vedi richiamo ***) è stato purtroppo elargito per la sola ventesima edizione e non siamo tuttora in grado di sapere se con analoga iniziativa si intende mantenerlo per la prossima e per le future edizioni: ipotesi che malauguratamente non avverando si renderebbe ancora più precaria la possibilità di strutturare tempestivamente il calendario della edizione 1978 per la quale i soli contribuiti ordinari del ministero Turismo e Spettacolo — 380 milioni — appaiono già chiaramente insufficienti.

« Con molti ringraziamenti. Le invio i miei più cordiali Saluti.

Ing. LUIGI ANTONINI

— — —

Anche così le cifre resterebbero sempre abbastanza notevoli, tali da giustificare il nostro discorso che non era sulla quantità di sovvenzione, ma su come sovvenzioni così elevate vengono utilizzate, da quale tipo di istituzione, a quali livelli di qualità. Comunque, venendo ai conti, i 600 milioni del contributo statale, indicati dalla stampa, sarebbero 580, e ci dispiace dell'errore involontario, peraltro modesto e almeno in parte compensato dall'entità delle provvidenze regionali, che sono di 80 e non di 75 milioni. D'altra parte non si capisce perché gli apporti degli Enti locali, se anche si riducessero a 26 milioni, non dovrebbero essere conteggiati: si arriverebbe a 686 milioni, però sempre lontani dagli approssimativi 900 che davamo sulla base delle informazioni forniteci. In realtà, per arrivare a tali livelli, bisogna ricomprendere, come è giusto, l'uso gratuito di spazi e servizi pubblici (teatri, luce, ecc.). Concesso, si badi, a una fondazione privata. Naturalmente la contropartita per la città è di ordine turistico, e dunque sotto questo profilo il dare e avere sarà probabilmente alla pari; ma trattandosi di un festival artistico, i calcoli non possono essere soltanto questi. (l. pe.)

SE QUESTO roller® SCIVOLA COSÌ TRANQUILLO SU OGNI TERRENO UNA RAGIONE C'È. SOSPENSIONI CON BALESTRE A BRACCI OSCILLANTI.

GUIDA COMODA: il perfetto equilibrio, la compattezza dell'insieme, la linea funzionale ti garantiscono una guida sicura, comoda, veloce. E soprattutto il telaio in acciaio plaforizzato, le sospensioni con (nella serie Super B) balestre a bracci oscillanti, lo sperimentatissimo sistema frenante, ti assicurano un'ottima tenuta di strada.

GRANDE ROBUSTEZZA: tutte le pareti dei roller sono costruite con una particolare struttura cellulare di solidità "architettonica".

PIÙ SPAZIO: un attento studio dei volumi interni ti regala tanto spazio in più: e un arredamento sempre elegante e curato.

PIÙ ASSISTENZA: 100 punti di vendita in tutta Italia; 274 in Europa.

UNA QUALITÀ EUROPEA: i roller sono costruiti in Italia, ma anche in Belgio e in Spagna. Società del gruppo roller operano in Francia e in Germania. Il complesso produttivo roller è il maggiore e il più moderno in Italia, uno dei più grandi in Europa.

SEMPRE ALL'AVANGUARDIA: Roller è sempre all'avanguardia. Le soluzioni Roller sono sempre le più avanzate. Nell'arredamento, nella tecnica, nell'estetica.

I PREZZI: qui il giudizio spetta a te. Fai i tuoi conti. Ma pensando a tutto. Proprio a tutto.

VENDITE DIRETTE:

CALENZANO Firenze - Via Petrarca, 32 / Telefono 8878141
FILIALE DI ROMA - Via dei Monti Tiburtini, 420 / Telefono 4384831
FILIALE DI MILANO - Piazza degli Angeli, 2 / Telefono 436484
FILIALE DI TORINO - Lungodora Siena, 8 / Telefono 237118

roller®

CERCA L'INDIRIZZO DEL CONCESSIONARIO PIÙ VICINO SULL'ELENCO ALFABETICO DEL TELEFONO ALLA VOCE ROLLER.