

L'assenza del testo.

Uno spettro si aggira sugli studi di storia del teatro intesa quest'ultima, come non può non essere, in quanto storia e critica del linguaggio della scena: lo spettro dell'assenza del testo. Questo spettro viene evocato da taluni per screditare la 'scientificità' di chi studia il linguaggio della scena con la pretesa di poterne fare la critica, da altri addirittura per dichiarare l'impossibilità di tale storia e critica. Scopo di questa breve nota è dimostrare come sotto questa pretesa di negazione sia presente un forte residuo storicistico -di quello storicismo positivistico, che potremmo definire 'diffuso', perdurante nella nostra epoca in varie forme compresa quella che riguarda la sfera dell'estetica- e che, almeno da questo punto di vista, l'assenza del testo risulta una costante che abbraccia tutti i testi se s'intende il "testo" in quanto "opera" e non nel suo significato debole che noi rubricheremo in questo scritto come "residuo testuale".

La storia per eccellenza è la storia delle vicende degli uomini; questa storia, la Storia, è quella che sta alla base di qualsiasi altra storia, compresa quella delle arti (e ciò è detto senza che per questo si faccia propria alcuna ipotesi di "rispecchiamento"). Ma questa storia viene

ricostruita, e criticata, in assenza del testo: gli uomini di cui si parla non ci sono più, la falce, che viene definita “eguagliatrice” e che non eguaglia un bel nulla, ha compiuto il suo lavoro. Ovviamente ci sono però -in misura maggiore o minore a seconda delle epoche dell’uma-nità- i documenti della natura più varia ed è indagando questi che si ricostruisce la storia; ricostruita ne si fa la critica anche se i due momenti non vanno certo disgiunti poiché, già nel modo della ricostruzione è presente la critica: solo avendo ben chiara quest’ultima affermazione si può tendere a fuggire dal “bordello dello storicismo” che pretenderebbe di conoscere le cose così com’erano ‘veramente’ anziché, rendersi conto che “la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno di ‘tempo-ora’”, come con estremo nitore scrive Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*. Ricostruzione, quindi, sulla base di documenti visti però non in modo feticistico ma, al contrario, altamente problematico: il documento, che non può essere eluso, deve pertanto essere interpretato con la precisa coscienza che ogni atto interpretativo è un atto critico, che nel presente -e cioè nell’unico tempo in cui ci è dato vivere- si agisce solo per il presente e che “la più alta come la più meschina forma di critica sono una sorta di autobiografia”: si tratta di sottolineare, a proposito di quest’ultima affermazione di Wilde, quell’“una sorta”: infatti non di autobiografia nel senso misero e meschino di una forma di rispecchiamento del piccolo sé, nel testo, quale che sia il testo, ma, al contrario, del grande sé (ci si passi il calco semi-pirandelliano che è solo linguistico), ineludibilmente

collegato, in una indissolubile catena, a tanti altri sé che non hanno voce.

Ma per ciò che riguarda l'opera d'arte le cose sembrerebbero stare in modo diverso: una lirica di Petrarca o un quadro di Caravaggio sono lì, il testo è presente. Questo modo di affrontare il problema mostra subito la sua superficialità non appena si ponga la questione di dove sia il con-testo e cioè quell'insieme di relazioni svariate e molteplici grazie alle quali il testo mostra la sua oggettività e la sua autenticità e si rivela in quanto "opera". Ovviamente il contesto, se si vuole comprendere qualcosa del testo, va ricostruito come sempre sulla base di documenti che ancora una volta dovranno essere interpretati con la metodologia di cui si è appena detto: ma l'oggettività del documento, che ovviamente esiste, ci sfuggirà, al contrario di quanto pensano lo storico e il critico storicisti. Heidegger, nell'*Origine dell'opera d'arte* è chiaro: "La sottrazione d'un mondo o la sua scomparsa non sono fenomeni reversibili. Le opere non sono più ciò che erano. Sono, sì, esse stesse a venirci incontro, ma come essentiate"; e ancora: "Questo loro star-innanzitutto è certo ancora una conseguenza dello stare-in-se-stesse d'un tempo, ma non è più questo stesso. Lo stare-in-se-stesse è dileguato"; e altrettanto lo è Gadamer, molti anni dopo, in *Verità e metodo*: "Dal punto di vista della storicità del nostro essere, la ricostruzione delle condizioni originarie, come ogni altro tipo di restaurazione, si rivela un'impresa destinata allo scacco. La vita che viene restaurata, recuperata dal suo stato di estraneità, non è più la vita originaria". Ne consegue che ciò che noi chiamiamo "testo" non esiste più se non nella sua

forma di residuo testuale di un'opera ormai storicisticamente inconoscibile; il che non vuol dire che non sia storicamente ri-conoscibile (i termini "storicisticamente" e "storicamente" sono in opposizione come si oppongono, nel pensiero benjaminiano, "storicismo" e "filosofia della storia") ma con la precisa coscienza che ri-conoscere non è conoscere e che nel ri-conoscere è implicita l'interpretazione del conoscere là dove l'attività critica dell'esegeta può essere giudicata soltanto sulla base della sua attendibilità dal punto di vista della filosofia della storia unica angolazione che può evitare le secche del relativismo gadameriano la cui critica è già stata condotta da Habermas, a suo tempo e da par suo.

Per ciò che riguarda la storia del teatro (ma, per le cose dette, meglio sarebbe rubricare questa attività esegetica come storia *e critica* del teatro) non c'è dubbio che ci troviamo di fronte all'assenza di un residuo testuale proprio come nel caso della storia dell'umanità: muoiono gli uomini e muoiono anche gli attori ma restano i documenti che nel caso della storia del teatro sono più abbondanti che per le altre arti - anche se spesso ancor più discutibili, poiché 'recensioni', e quindi mediazioni che usano il metalinguaggio e pertanto necessitanti come sempre, ma più d'altra sorta di documenti, di una rigorosa e puntuale analisi- per le stesse qualità intrinseche dell'oggetto dello studio; e questo permette di ricostruire, sempre nella visione 'piena' del tempo-ora, l'opera (e il suo residuo testuale) criticamente come solo è dato fare di qualsiasi altra opera che, come abbiamo appena visto, in quanto tale è sempre assente privata

della sua “aura” originaria come, ancora una volta, ci insegna Benjamin. Ma se non potremo raggiungere la verità dell’autenticità originaria per nessun testo-opera è fin troppo ovvio che non potremo farlo nemmeno per il teatro. Solo un irriducibile positivista pretenderebbe di evocare l’assenza del testo -confondendo questo con l’opera- come uno svantaggio insuperabile. La verità è che grazie a quella messe abbondantissima di documenti -che variano come è ovvio da epoca a epoca e che si infittiscono, come per tutte le storie, nell’epoca moderna- l’attività filologico-storica di chi si occupa di cose teatrali copre uno spazio molto ampio non solo come mole di lavoro ma anche, e soprattutto, come spazio intellettuale: è fondamentale il momento della ricostruzione di ciò che si può ricostruire del residuo testuale; ma, e questo è quello che più conta, ciò che dà significato a questa attività filologico-storica fondamentale è il modo come viene condotta perché, lì, nel modo, si manifesta il taglio esegetico con cui verrà poi interpretato l’avvenimento: proprio come succede allo storico che si occupa delle vicende dell’umanità. Ma si potrebbe opporre a questo nostro andare appuntando -e qui l’obiezione parrebbe sensata nel senso di “dotata di buon senso” che è ciò che nella vita di tutti i giorni può anche servire ma che nelle cose dell’arte, e non solo, mostra tutta la sua miseria filistea- che la mancanza del residuo testuale esclude la possibilità di una critica stilistica. La prima risposta all’obiezione è, a questo punto, abbastanza ovvia: se lo stile è l’opera e la forma contenuto precipitato, come noi sulla scorta non solo di Adorno crediamo, allora qualsiasi tipo di critica stilistica che pretenda di

restituire la verità dell'opera ci sfugge come ci sfugge il significato storicisticamente inteso dell'opera; là dove invece una corretta critica stilistica, indispensabile all'esegesi, si gioca tutta sul presente che si pone in un corretto rapporto con la storia sempre nella visione 'piena' del tempo-ora. Ma c'è ancora da dire, è la seconda risposta all'obiezione, che un testo residuo è spesso possibile, nel nostro caso, ricostruire grazie, come sempre, ai documenti. (E massime a quelli che denunciano una poetica esplicita del teatrante; anche questi da sottoporre, ovviamente, a un vaglio critico rigoroso e attento, come, per altro, è doveroso per qualsiasi poetica esplicita di qualsivoglia "autore"). Per non fare che due esempi insieme rapidi e chiari: la Duse del periodo dannunziano recitava "con voce scomparsa" (Molinari che cita Kerr) e la Duse giovane "camminava sui serpenti" (la Schino che cita la Ristori): si tratta di due notazioni stilistiche che possono essere interpretate proprio con i criteri della critica stilistica.

A questo punto non resta che abbandonare l'irriducibile positivista ai suoi trastulli nei labirinti inutili e oziosi di quello che è l'unico campo in cui può illudersi di potersi esercitare: la sociologia dell'arte.

g.l.

Wilde e Beardsley: “Salomé”  
di Mario Domenichelli.

È dai drammi del Maeterlinck (soprattutto *La Princesse Maleine*, 1889, e *Les sept Princesses* 1891: il Maeterlinck divenne famoso dopo un articolo di Mirbeau nel “Figaro” del 24 agosto 1890) che Oscar Wilde deriverà l’infantile cicalamento col quale i personaggi della sua *Salomé* (scritta in francese nel 1891, pubblicata nel 1893) rendono fiabesco l’Oriente lussuoso della *Tentation* del Flaubert. Fiabesco e anche umoristico, d’un umorismo che si stenterebbe a credere involontario, tanto il dramma del Wilde arieggia la parodia di tutta la materia decadentistica e della pretesa tragicità balbettante del Maeterlinck: -e, come parodia, la *Salomé* rasenta il capolavoro. Purtroppo pare che il Wilde non mirasse a tanto<sup>1</sup>.

Ecco, dunque che l’Anglista *par excellence*, il cui nome fa tremar le vene ai polsi, definisce in modo sintetico, ma assai preciso, parrebbe, l’intero problema che coinvolge non solo Wilde, ma, come vedremo, anche la messa in scena della sua tragedia nelle illustrazioni di Beardsley, che sono delle vere e proprie indicazioni di *staging* (prossemica, posizioni, costumi, costumi soprattutto, attualizzazione *à la mode* del tema, stile visivo, soprattutto stile), ma che sono in realtà una lettura e un’interpretazione della *Salomé*. Beardsley aveva un genio eminentemente caricaturale che si esprimeva al meglio in quelle sue caricature stilizzate, in quelle elegantissime *silhouettes* in bianco e nero. Che questo suo tratto caricaturale andasse d’accordo con il tono di Wilde non si può ovviamente dare per scontato. Per cominciare a dimostrarlo forse potremmo citare la celeberrima frase dal *Preface* a *The Picture of Dorian Gray*: “L’arte è superficie e simbolo. Chi va oltre la superficie lo fa a proprio rischio e pericolo”. La *silhouette* di Beardsley è l’esatta icona di questa poetica. Noi, comunque, abbiamo l’idea che il grande anglista si sbagliasse, o meglio avesse ragione nel considerare la *Salomé* una parodia, e che si sbagliasse invece nel considerarla una parodia involontaria. In fondo Praz è d’accordo con quello che scrisse il “Times” il 23 febbraio del 1893 definendo la *Salomé* come una “bizzarra pubblicazione, una composizione (*arrangement*) in sangue e ferocia, morbosità, bizzarria, un prodotto repellente, e blasfemo che adatta il linguaggio biblico a situazioni che ne rovesciano la sacralità”<sup>2</sup>. Anche il recensore del “Times” capisce dunque, senza rendersene conto, che si tratta di una parodia (quel rovesciamento blasfemo, quel linguaggio biblico rovesciato nella sua sacralità: gli elenchi tratti, più che da Flaubert, o da Laforgue, dal *Cantico dei Cantici*; le profezie *common place* di Jokanaan). Insomma il giudizio di Praz, che Wilde avesse composto una parodia involontaria, fa davvero torto all’intelligenza, e all’eleganza raffinata della scrittura di Wilde, e, oltretutto, non tiene conto del fatto che -come deve avere scritto lo stesso Wilde da qualche parte- “delle cose importanti ci si deve occupare con la massima leggerezza, mentre invece le cose leggere si devono trattare con la dovuta gravità”, per un’ovvia questione di equilibrio estetico. Così dunque a noi pare che la *Salomé*, proprio nel suo tratto parodistico, come capita con le grandi opere, faccia i conti con tutta la decadenza e in realtà la liquidi in una concezione diciamo più avanzata di moderno che evidentemente Wilde condivideva con Beardsley. Sicché questa è la tesi che tenterò di dimostrare: la *Salomé* va considerata come uno dei *traits d’union* che dalla decadenza tramutano

<sup>1</sup> M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Firenze, Sansoni, 1966, p. 274.

<sup>2</sup> Cit. da R. Pine, *Oscar Wilde*, Dublin, Gill and Macmillan, 1983, p. 91. Si veda anche K. Beckson (a cura di), *Oscar Wilde. The Critical Heritage*, London, Macmillan, 1970, p. 133.

all'avanguardia, ed essa stessa, anzi, come le stilizzazioni di Beardsley, prodotto di una protoavanguardia che, proprio come Giovanni il Battista, precede gridando e aprendo la strada nel deserto, per averne di conseguenza il capo mozzato.

L'opera di Wilde fu messa in prova, e provata anche dalla grande Sarah Bernhardt per la quale, a quanto pare, era stata scritta. Le prove tuttavia furono sospese nel 1892 per ordine della censura e con la motivazione che la *pièce* era scandalosa e immorale. Wilde annunciò l'intenzione di diventare cittadino francese (cosa che certo, col senno di poi, gli sarebbe convenuta). E, insomma, continua ad avere ragione G.B. Shaw che in un pezzo per la "Saturday Review" scrisse di come il genio di Wilde fosse giocoso e giocasse con tutto, e che proprio questa sua giocosità era quello che scandalizzava gli inglesi<sup>3</sup>, e non c'è dubbio che il riso sia un'arma davvero letale per un *establishment*, come quello vittoriano, così ferocemente serio, e poco, come dire, *gay*<sup>4</sup>. Del resto, altra testimonianza, o altra avvertenza, a proposito del teatro di Wilde è quella secondo la quale Wilde preferiva i burattini, o le marionette agli attori e diceva che almeno non litigano, le marionette, e non hanno idee volgari su cosa possa essere l'arte, e nemmeno hanno vita privata, e riconoscono, le marionette, il superiore intelletto del drammaturgo e, grazie a Dio, non hanno personalità, le marionette<sup>5</sup>. Con questo programma cosa ci si può aspettare se non del grottesco?

"*Salomé* è un mosaico di citazioni. Il signor Wilde ha molti maestri (...) Maeterlinck, Flaubert (...) E *Salomé* è figlia di molti padri, e vittima di tare ereditarie"<sup>6</sup>. E ancora quella sentenza del recensore del "Times", "una composizione (*arrangement*) in sangue e ferocia", nella quale affiora malignamente e molto a proposito il linguaggio di certi titoli dei quadri di Whistler. Stroncature, che dovettero strappare a Wilde un semicompiaciuto: "Oh my God!". A noi invece queste citazioni fanno capire come dopotutto la *Salomé* non poteva che essere una parodia generale del decadentismo, con il colpo, divertito e partecipe, vibrato contro uno dei *topoi* più frequentati dell'epoca. Se si va a leggere *La Princesse Maleine* del resto, con tutte quelle ripetizioni che Maeterlinck probabilmente intendeva come musicali, si capisce bene il senso e la portata dell'operazione *en travesti* di Wilde. Nel delirio, morente (siamo all'epilogo), la *Princesse Maleine* vaneggia: "Il y a quelqu'un dans ma chambre, il doit y avoir quelqu'un dans ma chambre, ils m'ont enfermée dans ma chambre"<sup>7</sup> e così via. Wilde se ne sarebbe ben ricordato con quei suoi personaggi che, come vedremo non fanno che ripetere in variazione la stessa cosa, il che non vuol dire che hanno un rapporto tragico, o nevrotico con il linguaggio, come si è anche detto<sup>8</sup>, vuol dire soltanto che fanno della parodia.

Procediamo dunque su questa strada, ardua quanto basta, prendendo in esame due aspetti. Il primo riguarda un breve *excursus* sugli antecedenti, soprattutto su quelli parodistico-caricaturali dell'opera di Wilde, e su quello che definiremo tono generale della decadenza. Si tratta del tono semiserio, o serio-ironico-patetico, quello, per intendersi del *Pauvre Lelian* in cui per *pathos* e autoironia Verlaine anagramma il proprio nome nell'antologia dei *Poètes maudits* (1884, 1888)<sup>9</sup>. Un tono non di rado apertamente parodistico e autoparodistico a cui Wilde dunque aderisce forse senza troppa originalità, ma certo con estrema eleganza. Il secondo riguarda un percorso generale di questa protoavanguardia *art nouveau* nell'Inghilterra degli anni '90, il che implicherà, magari tangenzialmente, una breve storia

<sup>3</sup> R. Pine, *Oscar Wilde*, cit., p. 95.

<sup>4</sup> Si veda al proposito S. Hynes, *The Edwardian Turn of Mind*, Princeton, Princeton University Press, 1968 (London, Pimlico, 1991), con particolare riferimento ai cap. V, VII, VIII, e X.

<sup>5</sup> *Letters of Oscar Wilde*, a cura di R. Hart-Davis, London, Nonesuch Press, 1962, p. 319. Cit. anche da R. Pine, *Oscar Wilde*, cit., p. 93.

<sup>6</sup> "Pall Mall Gazette", 27 febbraio 1893.

<sup>7</sup> M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, Paris, Labor, 1998, p. 86.

<sup>8</sup> G. Silvani, *Il cerchio di Narciso*, Napoli, Liguori, 1998.

<sup>9</sup> P. Verlaine, *I poeti maledetti*, trad. it. con testo a fronte a cura di C. Rendina, Roma, Newton Compton, 1980.



dei rapporti sempre problematici fra Wilde e Beardsley. Il punto focale di tutto questo discorso è la *mise en scène* grafica di Beardsley, le sue 'didascalie' disegnate, e la forza innovativa che esse indovinanano nella stessa scrittura, 'fiabesca', 'infantile' e 'cicalante' di Wilde.

Per la breve storia degli antecedenti della *Salomé*, a dire il vero, non c'è che fare riferimento a due capitoli nella *Carne, la morte e il diavolo* ("Belle Dame sans Merci" e "Bisanzio"). In Praz ci sono tutte le informazioni che ci occorrono. Quello che è davvero strano è che l'intera dimostrazione del maestro pare mirata a dimostrare che quella di Wilde è davvero una parodia. Ma questa conclusione, che parrebbe implicita e ovvia, viene negata a priori, proprio prima che l'intera dimostrazione inizi. Si deve dunque riprendere il discorso per dargli altra piega. A noi pare che se Maeterlinck è il modello, quella di Wilde non può che essere una parodia. Ma *Salomé* è una parodia certo più complessa. L'opera di Wilde non si accontenta di rifare il verso a Maeterlinck, ma attraverso Maeterlinck, vuole rifare il verso, il birignao a tutta la gran decadenza. Non c'è solo Maeterlinck, dunque, ma tutta la storia di un motivo ricorrente fra Otto e Novecento. E non è in primo luogo la *Tentation* flaubertiana il punto di riferimento, ma, di Flaubert, l'*Hérodias* dei *Trois Contes*. E, a partire da Flaubert, che è serio, e passando ancor prima attraverso l'*Atta Troll* di Heine, che era già una parodia, si giunge direttamente a Laforgue. Laforgue in una delle sue *Moralités légendaires* (pubblicata su "La Vogue", giugno-luglio 1886, e poi su "Revue Indipendente", 1887) fa della propria *Salomé* dunque, come dice ancora benissimo Praz: "una *Salomé* squisitamente caricaturale, - quasi come nell'operetta di un Offenbach che si compiacesse di sfumature sinistre, o come nelle belle illustrazioni che il Beardsley doveva poi immaginare pel dramma di Wilde"<sup>10</sup>. Si tratta di una definizione, geniale, che secondo noi si attaglia perfettamente anche alla scrittura di Wilde, ed è una perfetta descrizione della *Salomé* wildiana. Intanto, comunque, è evidente che intorno agli anni '90 questo tono umoristico-patetico-tragico-parodistico-caricaturale, insomma grottesco, di un grottesco quanto mai raffinato ed elegante, è già affermato. Esso è già, come dire, il 'bon ton' del vero *connoisseur*, del vero *dandy littéraire fin-de-siècle*. Questo a noi pare evidente se solo pensiamo a certi prodotti della decadenza, come negli *Amours Jaunes* di Corbière "Le poète contumace", o, proprio negli anni che ci interessano, a un pezzo di bravura ironica, di quell'ironia che è tanto sottile che, quando viene vibrato il fendente, la testa, pure tagliata, rimane al suo posto. Ci riferiamo alla *Sixtine* di Remy de Gourmont che racconta di un romanziere simbolista lasciato dalla donna che egli ama (invero assai narcisisticamente) per un bel romanziere naturalista russo e tolstoiano; il romanzo che Entrague scrive racconta di un tizio che, prigioniero di una torre, in totale isolamento, si innamora dell'immagine della madonna che può vedere sul rosone della Chiesa di fronte a lui, e finisce per suicidarsi gettandosi a capofitto dall'alto della torre verso quell'immagine. Una storia di una comicità e di un'ironia di tale eleganza sottile da tagliare proprio come quella affilata lama di rasoio che lascia la testa al suo posto, avendola però recisa. Così a noi pare che *The Picture of Dorian Gray* dello stesso Wilde sia in questa identica chiave; la stessa dell'*héautontimoréménos* baudelairiano, "plaie et couteau, torture et bourreau". La stessa segnalata dal nome di un protagonista gozzaniano come Totò Merumeni. Dovrei offrire una lunga spiegazione, ma mi accontento di dire che se *The Picture di Dorian Gray* non è un pessimo romanzo d'appendice, non lo è proprio grazie a quella impercettibile ma efficacissima ironia, a quel *bon ton* che lo riscatta e ne fa un grande libro. E il gesto finale di Dorian che accoltella il proprio marcescente ritratto è una memorabile icona di quel moderno in cui, e per cui, come dice Adorno in *Ästhetische Theorie*, il mito dell'arte si

---

<sup>10</sup> M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 278.

volge contro se stesso<sup>11</sup>. Lo *humour* è un territorio molto battuto dalla *finesse d'esprit*, dall'estrema raffinatezza degli anni della *belle époque* letteraria, e questo sarebbe bene, io credo, non dimenticarlo mai, a meno che non si parli di uno come D'Annunzio che certo si prendeva molto sul serio mentre Wilde, io credo, si prendeva con tutta leggerezza, con la 'sprezzatura' che caratterizza il personaggio del *dandy* da lui incarnato. Eppure, scrive Praz, "prima che lo stesso Wilde trattasse la storia di Salomé, il Heine e il Laforgue l'avevano svuotata di contenuto tragico ironizzandola. Ma fu, come suole accadere nelle opere speciose di seconda mano, proprio la *Salomé* di Wilde a diventare popolare [...] La *Salomé* del Flaubert, del Moreau, del Laforgue e del Mallarmé sono note solo ai letterati e agli squisiti, ma la *Salomé* del geniale istrione Wilde la conoscono tutti"<sup>12</sup>. Noi non riusciamo a capire come Praz potesse pensare che Wilde volesse davvero fare 'sul serio'; che quel genio del paradosso che è Wilde potesse mai prendere sul serio quella storia già svuotata di senso tragico, che egli invece compone chiaramente in chiave di grottesco, di un grottesco analogo a quello che caratterizza il disegno di Beardsley. E ci domandiamo come seriamente si possa pensare a un impianto tragico nella *Salomé* di Wilde con un passo come questo in cui Salomé chiede la testa di Jokanaan e si sente così rispondere dal Tetrarca:

Voyons, Salomé, il faut être raisonnable, n'est-ce-pas? N'est-ce-pas qu'il faut être raisonnable?... Au fond, je ne crois pas que vous soyez sérieuse. La tête d'un homme décapité c'est une chose laide, n'est-ce-pas? Ce n'est pas une chose qu'une vierge doive regarder. Quel plaisir cela pourrait-il vous donner? Aucun. Non, non, vous ne voulez pas cela...<sup>13</sup>

Questa formulazione che in francese ha risonanze da commedia borghese, in cui Salomé è la capricciosa che pretende l'impossibile dal maturo spasimante, e lo spolpa alla maniera di un qualche angelo azzurro, nell'inglese di Douglas (in realtà di Wilde, il testo fu tradotto nel 1894 e pubblicato nello stesso anno, ma su questo tornerò), pare essere meno marcata, anche se sempre segnata da un 'reasonable': "Come, Salomé, be reasonable". Però poi quel: "je ne crois pas que vous soyez sérieuse" diventa un seriosissimo: "Surely, I think you are jesting", visto che "jesting" è di registro assai più alto che non "joking" ... "you must be joking" ("ma vuoi scherzare!"), certo avrebbe fatto un altro effetto. Ma si pensi anche a quell'altro passo di uno humour nero e irresistibile in cui, parlando della cisterna in cui sta rinchiuso Jokanaan, il Cappadocien dice all'altro soldato: "Une ancienne citerne! Cela doit être très malsaine". Il secondo soldato risponde: "Mais non. Par exemple, le frère du têtarque, son frère aîné, le premier mari de la reine Hérodiad, a été enfermé là-dedans pendant douze années. Il n'est pas mort. A la fin il a fallu l'étrangler"<sup>14</sup>. Possibile che Wilde, uno con il suo genio paradossale e ironico, non si rendesse conto di quel che veniva scrivendo? A noi pare davvero improbabile che Wilde non capisse tutte le potenzialità comiche, grottesche degli effetti incongrui del dialogo che si svolge fra Salomé e Jokanaan, entrambi maniacalmente fissati: Salomé sul corpo prima, poi sui capelli, poi sulla bocca di Jokanaan, e giustamente perché in realtà Jokanaan alla fine non è che voce, voce scorporata; e Jokanaan mentre viene

---

<sup>11</sup> Cfr. T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a cura di G. Adorno e R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1970; *Teoria Estetica*, trad. it. di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975, p. 40.

<sup>12</sup> M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 279.

<sup>13</sup> Per la versione originale in francese della *Salomé*, rinvio a O. Wilde, *Oeuvres*, a cura di J. de Langlade, 2 voll., Paris, Stock, 1977, vol. 2, pp. 498-499. L'edizione inglese, tradotta da A. Douglas (in realtà dallo stesso Wilde), si trova nei *Complete Works of Oscar Wilde*, introduzione di V. Holland, London and Glasgow, Collins (1948), 1984, pp. 552-575. In italiano c'è la versione di Domenico Porzio, con introduzione di Alberto Arbasino, Milano, Rizzoli, 1974. Questa edizione contiene anche tutte le illustrazioni di Beardsley per la prima edizione inglese, London, John Lane, 1894, oltre ad altre illustrazioni sullo stesso soggetto non incluse per ragioni di censura nell'edizione originale, e incluse invece nell'edizione Dover. I numeri romani seguiti dall'indicazione di pagina con cui indichiamo ogni illustrazione fanno riferimento all'edizione italiana. In nota si trovano invece i riferimenti a Aubrey Beardsley, *Opere scelte*, a cura di A. Boetti (Roma, Savelli, 1979) che contiene tutte le illustrazioni in questione.

<sup>14</sup> O. Wilde, *Oeuvres*, cit., p. 464.

così ammirato, anzi guatato, anatomizzato, rimane fissato nel suo mondo apocalittico e palingenetico.

*Jokanaan*: Où est celui dont la coupe d'abomination est déjà pleine? Où est celui qui en robe d'argent mourra un jour devant tout le peuple? Dites-lui de venir, afin qu'il puisse entendre la voix de celui qui a crié dans les déserts et dans les palais des rois.

*Salomé*: De qui parle-t-il?

*Le jeune syrien*: On ne sait jamais, princesse.

*Jokanaan*: Où est celle qui ayant vu des hommes peints sur la muraille, des images de Chaldéens tracées avec des couleurs, s'est laissée emporter à la concupiscence de ses yeux, et a envoyé des ambassadeurs en Chaldée?

*Salomé*: C'est de ma mère qu'il parle.

*Le jeune syrien*: Mais, non, princesse.

*Salomé*: Si, c'est de ma mère<sup>15</sup>.

Non occorre spiegare il funzionamento umoristico, la comicità implicita di passi come questo. Né conviene continuare a citare per far rilevare come vi sia comunque uno stacco, una distanza fra il discorso di Jokanaan e quello di Salomé e come, così, anche, o soprattutto, nell'echeggiare dei registri alti della Bibbia di Re Giacomo, sia evidente il tasso di incongruità fra soggetto della conversazione e modi della stessa. Quello stesso tasso di incongruità che rende la conversazione fra Salomé e il Tetrarca davvero surreale, e caricaturale, per via dell'effetto di decontestualizzazione di quella conversazione fra un amante disperato, e anziano, e la sua capricciosa amante. Quel tipo di discorso sarebbe nel proprio contesto solo in un *boudoir* parigino, o nella *drawing room* di un *pied-à-terre* o di una *garçonniere* londinese, ma non nella reggia di Erode Antipate, Tetrarca di Giudea.

Certo, l'ironia, la caricatura sono assai più evidenti in Laforgue che rifà apertamente il verso al Flaubert di *Hérodias*, e però probabilmente anche meno eleganti, proprio perché così palesi. L'effetto 'fiabesco', per così dire è là subito, con l'attivazione del principio di indeterminazione e dunque di attualizzazione che del resto caratterizza anche il testo di Wilde. Vediamo dunque Laforgue nella buona traduzione di Ivos Margoni<sup>16</sup>:

Quel giorno eran passate duemila canicole da quando una semplice rivoluzione ritmica dei Mandarini del Palazzo aveva portato il primo Tetrarca, un infimo proconsole romano, sul trono, da allora ereditario per selezione sorvegliata, delle isole Bianche esoteriche, da allora perdute per la storia... (p.346).

E anche altrove si sente quell'effetto di "Offenbach sinistro" descritto da Praz avendo negli occhi proprio le illustrazioni di Beardsley, quegli strani figurini di moda messi là a interpretare una tragedia antica e senza tempo:

La fanciulla serpente, smilza, a squame viscosi, turchine, verdi e gialle, con il petto e il ventre color rosa tenero; scivolava e si contorceva, insaziabile di Contatti personali, mentre con voce blesa diceva l'inno che inizia così: "Biblide, Biblide, sorella mia, ti sei mutata in fonte, tu" (p. 359).

E ci sono pagliacci musicanti che accompagnano la danza, e che si ritrovano proprio come tratto di stile e di poetica anche nelle illustrazioni di Beardsley. Si pensi alla numero VIII (p. 41)<sup>17</sup>, *Un lamento platonico*, con un buffone accoccolato sotto l'invisibile letto che regge il corpo in levitazione non sai più se di Jokanaan nell'immaginazione di Salomé, mentre sulla sinistra a tre quarti in alto spunta il faccione di Wilde, ancora come luna. E ancora pagliacci in chiave di grottesco ad accompagnare l'entrata in scena di Erodiade con il pagliaccio in basso a destra che è proprio una caricatura di Wilde (IX, p. 45)<sup>18</sup>. Ed è evidente l'impostazione ironica alla X illustrazione (p. 49) quando gli occhi di Erode sono nient'altro che gli occhi socchiusi e un po' scesi sul faccione dello stesso Wilde in

<sup>15</sup> *Op. cit.*, pp. 470-71.

<sup>16</sup> J. Laforgue, *Poesie e prose*, a cura di I. Margoni, Milano, Mondadori, 1971.

<sup>17</sup> Si veda A. Beardsley, *Opere scelte*, 383 incisioni, cit., p. 226.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 223.

caricatura, mentre dalla cornice bassa della rappresentazione si levano rami e colli di pavone che più fallici di come sono non potrebbero essere<sup>19</sup>. E, al momento clou della danza dei sette veli (XII, p. 71)<sup>20</sup>, Salomé è accompagnata da un buffone maligno che strimpella un qualche improbabile liuto anch'esso dalla tastiera assai evidentemente fallica. Mentre lune si perdono nel corpetto che fascia il torace ma non il seno né il ventre di Salomé; e mezze lune Salomé lascia come impronte oltre a rose che paiono però crisantemi sul fondo nero della illustrazione, impronte di un piedino che pare la testa, la seducente testina triangolare e velenosa di una vipera. Ancora un buffoncello con maschera da Arlecchino si occupa della toilette di Salomé alla figura XIII (p. 73), e poi alla figura XIV (p. 77)<sup>21</sup>. Ma leggiamo ancora Laforgue:

Ermeticamente avvolta nella mussola aranea color giunchiglia a pallini neri che, agganciandosi qua e là a varie fibule, lasciava alle braccia la loro angelica nudità, e formava, fra i due accenni dei seni dei capezzoli appuntati da un garofano, una sciarpa ricamata dai diciott'anni di lei, e attaccandosi un po' più su dell'adorabile fossetta umbilicale a una cintura di sboffi d'un giallo intenso e geloso, s'adombrava al bacino d'inviolabilità nella stretta delle anche magre e andava a fermarsi alle caviglie, per tornar su di dietro in due fluttuanti sciarpe separate e finalmente riattaccate alle spalline di madreperla della ruota di pavone nano dal fondo cangiante, marezzato d'azzurro, di smeraldo e d'oro, alone di quel candido volto superiore, ella vacillava sui piedi, sui piedi esangui, dalle dita scostate, unicamente calzati d'un anello alle caviglie, donde spiovevano abbacinanti certe frange di moer giallo (...) Chi poteva averle crocifisso il sorriso, a quella piccola Immacolata Concezione? (p. 361).

La quale "piccola Immacolata Concezione" in men che non si dica esige dal Tetrarca il prezzo della danza che ha appena eseguito, e ordina che le si porti la testa di Jokanaan su di un bacile qualsiasi. Poi tenta qualche esperimento scientifico elettrico post-decollazione che però, deludentemente, non produce sul volto di Jokanaan che qualche smorfia. Così Salomé "baisa cette bouche miséricordieusement et héretiquement, et scella cette bouche de son cachet corrosif" (siamo ovviamente alla chiusa). Poi, gettando in mare la testa di Jokanaan da un promontorio, Salomé perde l'equilibrio e precipita essa stessa nell'abisso.

È evidente che si tratta, fra Wilde e Laforgue di strategie diverse, ma di una stessa intenzione ironica, parodistica. È altrettanto evidente che l'ironia del tratto di Beardsley nasce da un'esigenza, anzi forse da una diretta influenza laforguiana. Chi conosce anche solo un poco le illustrazioni di Beardsley vi ritrova Laforgue, magari un Laforgue, se possibile, anche più acido. Tenendo a mente i passi che abbiamo citato da Laforgue, si pensi, per esempio, alla V illustrazione, *Il kimono di pavone* (p. 21)<sup>22</sup>. Vi si rappresenta il dialogo di una crudelissima Salomé con il giovane siriano, il quale ha ovviamente tratti fortemente efebici e che anzi, è di fatto un'immagine speculare della stessa Salomé che dunque vi si specchia. Salomé è tutta *en pavon*: piume di pavone in capo come un serto, piume di pavone che scendono lungo il kimono, e il fondo del kimono è di per sé una sorta di grande piuma di pavone con motivi ornamentali orientaleggianti, nipponizzanti, secondo le moda del tempo inaugurata da Whistler (ma Beardsley conosceva direttamente l'arte di Kitagawa Utamaro, il grande maestro del Settecento giapponese e i cui disegni arrivarono in Inghilterra alla fine del secolo)<sup>23</sup>. Ma quello che inizia qui a colpire come tipico, come caratteristico, come nota in chiave è ancora il segno della mezza luna in questo *play* così lunare, così levitante, così lunatico, anzi, e che ha proprio la luna come nota in chiave. Sullo sfondo un pavone stilizzato come un ideogramma che ci dà l'esatta misura della poetica di Beardsley, per l'appunto la *silhouette* decadente. Oppure, più ancora, proprio l'ideogramma,

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 229.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 222.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, pp. 219-220.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 217.

<sup>23</sup> In una lettera del 20 novembre 1893 comunque (siamo nell'anno delle illustrazioni a *Salomé*) Beardsley fa riferimento a un *Book of Love*, un libro di stampe erotiche giapponesi che Beardsley appese alle pareti in camera sua (*The Letters of Aubrey Beardsley*, ed. by H. Maas, J.L. Duncan, W.G. Good, London, Cassel, 1970, p. 56).

poiché ogni sua figura ha esattamente questa tendenza ideogrammatica. Così possiamo affermare con forza che la *Salomé* di Wilde solo per parodia è tratta dalla descrizione dei quadri di Moreau che Wilde poté trovare in *A rebours*. In realtà la sua *Salomé* è proprio questa filiforme, lineare, nipponizzante Salomé immaginata da Beardsley, oppure, forse meglio, a cui Beardsley, sulla scorta del testo di Wilde riesce a dare figura.

*Salomé* fu scritta direttamente in francese con l'aiuto di Pierre Louÿs e André Gide, e fu poi tradotta dall'amatissimo Bosie, Lord Alfred Douglas. La traduzione di Bosie non valeva niente. Si propose dunque a Beardsley, tramite i buoni uffici di Ross, il discepolo fedele e prediletto di Wilde, di farne una nuova traduzione. A Wilde non piaceva Beardsley, e non gli piacque nemmeno la sua traduzione. Per la pubblicazione inglese Wilde lavorò dunque sulla traduzione di Bosie, e la riscrisse integralmente. Oggi la traduzione porta il nome di Lord Alfred Douglas; in realtà essa è certamente a cura dello stesso autore, e quasi certamente se ne può parlare come di autotraduzione. Questo aneddoto può servirci per capire come in realtà ci sia certamente un iato fra l'intenzione di Wilde e l'attuazione di Beardsley, e come la messa in scena grafica di Beardsley vada nella direzione in cui indubbiamente andava anche la sua traduzione, una direzione che abbiamo già definito come ideogrammatica e con un'intenzione parodica quanto mai esplicita. Si pensi all'illustrazione VI<sup>24</sup>, *La cappa nera* (p. 29), che è non sai più se un pagoda, una *silhouette* ... oppure un figurino di *haute couture* -la qual cosa certamente è- oppure un ideogramma. La figura femminile è ancora disegnata 'a coda di pavone' o 'a piume di pavone' ed è interamente nera. La gonna è a strascico con tre fiori, o tre stelle che spiccano sul fondo nero. La cappa, molto giapponese, è a pagoda, l'acconciatura riprende il motivo del fondo della gonna. La figura porta un cappellino presumibilmente di paglia appiccicato, piccolissimo, in cima al capo. Ci sono rose sulla cappa, che però continuano a sembrare crisantemi. Esce del merletto, forse, dalla gonna. Una mano esce dalla cappa e regge un ventaglio, l'altra mano scende lungo il fianco, e quelle due mani sono davvero come le tenere, bianche colombelle indicate dal testo di Wilde. E insomma non c'è nulla di realistico, è una pura figura di stile, un ideogramma, se non una esplicita dichiarazione di poetica. Molto alla maniera di Laforgue è anche la figura che illustra l'incontro fra Salomé e Jokanaan tirato fuori dalla cisterna (VII, p. 37)<sup>25</sup>. Ancora la coda del pavone, e ancora le rose che il tratto giapponese trasforma in crisantemi. I seni di Salomé, dalla testa armata di mezza luna e aculei di varia natura, escono dall'abito sotto un motivo decorativo in nero che le si chiude sotto la gola. Anche l'ombelico è scoperto e pare una piccola piuma nera sul ventre. Farfalle e lune a ripetizione sul fondo a pavone della gonna. Ancora sono simmetrici i profili di Jokanaan e di Salomé. Paiono la stessa faccia, anzi sono la stessa faccia. Ed è comunque Salomé a riconoscersi con qualche meraviglia nella faccia imbronciata del profeta. Ma la cosa che pare più caratteristica è la sospensione indeterminata di queste figure che non si appoggiano su nulla, escono direttamente dalla cornice in basso, o lievitano a mezz'aria accompagnate da figure di mera decorazione floreale sempre a crisantemi. Si pensi all'illustrazione VIII (p. 41)<sup>26</sup>, con una figura distesa quasi in levitazione; si pensi all'ultima figura (XVI, p. 83)<sup>27</sup>, con Salomé che svolazza per l'aria sostenendo con entrambe le mani il capo mozzato di Jokanaan, mentre dal lago di sangue che scende dalla testa di Jokanaan nasce un fiore, narciso diremmo, più che ninfea. E ancora si veda la figura XV (p. 79)<sup>28</sup> in cui un lunghissimo braccio nero, quello del boia, si alza dal basso come lo stelo di un fiore, reggendo il bacile d'argento su cui sta la testa mozzata di Jokanaan. E pare che l'insieme sia

<sup>24</sup> A. Beardsley, *Opere scelte*, cit., p. 218.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 225.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 226.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 224.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 228.

un tavolino certo di gusto un po' *kitsch*. Nera è la veste di lei, nero il sangue di lui, nero il braccio che regge dal basso il bacile. Le figure non hanno base, sono come sospese su non sai che. I volti, come sempre, sono speculari, il volto di Salomé è esattamente il volto di Jokanaan e Salomé si specchia in quel bacile, con un effetto assai evidentemente cercato. Si pensi ancora alla figura VIII, *Un lamento platonico*, già menzionata, alla simmetria, alla geometria della composizione, molto stile nuovo, o liberty, una geometria fra verticale e orizzontale, con quella costruzione a fiori, rosa-crisantemi ascendenti e rampicanti su tre aste, con un albero altrettanto geometrico che pare una pagoda a tre balze, e ancora il faccione di Wilde che spunta come luna dalla cornice a tre quarti in alto sotto una nube, con un sorriso enigmatico ripreso a metà. Che ci sia non solo qui una deriva verso l'informale e l'avanguardia attraverso le forme di simbolismo già trascalorante al surrealismo, non c'è per noi alcun dubbio, così come non c'è dubbio che questo capiti con Laforgue. Per Wilde le cose stanno nello stesso, e in diverso modo. Nello stesso modo perché sicuramente in Wilde c'è la stessa tensione verso una forma di autotelismo in cui la parola, l'opera fa riferimento a sé e a null'altro, l'opera vuole farsi oggetto d'arte, segno estetico che non vuole significare altro da sé. Ma è anche vero che in Wilde l'arte, contrariamente a tutto quello che lo stesso Wilde a tratti dice e contraddice, mantiene la sua funzione di rappresentazione della realtà, e con ciò la funzione educativa, profetica persino. Le modalità rappresentative di Wilde non sono comunque quelle ideogrammatiche di Beardsley, né l'ironia così patente e dichiarata, ma invece dissimulata, con una diversa, ma certo non inferiore eleganza.

Wilde non amava Beardsley e non ne era riamato. Nell'estate del 1893, Robert Ross, il discepolo fedele di tanto maestro, che aveva fatto amicizia con Beardsley e ne frequentava la casa, in vista della pubblicazione in inglese della *Salomé*, riuscì a convincere Wilde a farla illustrare proprio da Beardsley. Beardsley, che aveva una sua malignità acidella, ringraziò inserendo una serie di caricature di Wilde mascherato da Luna (i già citati *The woman in the Moon*, I; *Un lamento platonico*, VIII; *Entra Erodiade*, IX; *Gli occhi di Erode*, X). Wilde non la prese bene, ma non è detto che l'intenzione fosse malvagia, anzi, in fondo si direbbe più un omaggio divertito, un ammiccamento; l'ideogramma del faccione wildiano diventa come un sigillo dello stile, opposto e in fondo uguale al filiforme Beardsley. E si potrebbe anche dire che si tratta anche del riconoscimento di un intento comune. Ma se Beardsley, via Laforgue, interpreta in modo davvero avanguardistico il testo di Wilde, il testo di Wilde sopporta quella interpretazione? O non si tratta piuttosto di un'intrusione indebita, di una interpretazione incongrua e straniante del testo di Wilde? Se così fosse sarebbe solo Beardsley il genio satirico e Wilde, in fondo, solo la vittima. Il rifiuto di Wilde della traduzione di Beardsley sembrerebbe condurre su questa pista, che però a noi pare sbagliata. Wilde non amava Beardsley, è vero, ma gli scrisse che lui era l'unico ad avere capito il significato vero della danza di Salomé<sup>29</sup>. Non so se questa frase vada interpretata come si fa spesso, nel senso della doppiezza sessuale, per cui Salomé in fondo, sarebbe un maschio travestito, sicché il motivo ascendente del velo che sorge fra le cosce e si rizza verso l'alto sarebbe un motivo fallico (XII, p. 71). Può benissimo essere che qui stia tutto il segreto di questa Salomé per *Drag Queens*. Ma, io credo che più la comprensione di Beardsley stia tutta in quel clown orrendo che suona quel liuto fallico, e che è una parodia di Moreau, del Moreau riscritto da Huysmans. Huysmans/DesEs-seintes scrive dunque sulla *Salomé che Danza*, il grande acquerello composto intorno al 1890 (Moreau compose ovviamente anche il grande olio su Salomé che danza davanti a Erode e

---

<sup>29</sup> Si tratta della celebre dedica sulla copia di *Salomé* per Beardsley: "Per Aubrey che è l'unico artista che, oltre me, conosce ciò che significa la danza dei sette veli, e può vedere quell'invisibile danza"; in una lettera del febbraio 1894 indirizzata a Mrs Campbell comunque Wilde definisce i disegni di Beardsley "Quite wonderful" (*Letters*, cit., p. 353); R. Ellmann, *Oscar Wilde*, London, Penguin, 1987, trova testimonianze dirette in cui Wilde pubblicamente si vantava di aver lui creato Beardsley come artista (p.290).

poi, naturalmente, *L'apparizione*, con Salomé che molto melodrammaticamente indica la testa del Battista sospesa per aria e aureolata di luce)<sup>30</sup>: “Tra gli effluvi perversi, nell’aria surriscaldata del tempio, Salomé, disteso il braccio sinistro in un segno imperioso, regge nella mano destra un gran fiore di loto, e avanza piano sulle punte, si muove sugli accordi d’una chitarra pizzicata da una donna accoccolata [...] I seni ondeggiavano [...] i capezzoli s’ergono [...] i diamanti scintillano [...] il busto stretto in una maglia gemmata arde e dardeggia serpi sottili di fuoco [...] Non era più solo la danzatrice che, con una torsione lasciva delle reni, strappa a un vecchio un grido di foia, colei che spezza la volontà del re facendo roteare i seni, torcendo il ventre, muovendo le cosce [...] No, era il simbolo della lussuria stessa, la dea dell’immortale isteria, la beltà maledetta [...] la bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile che, come Elena di Troia avvelena tutto ciò che accosta, tutto ciò che vede, tutto ciò che tocca” (*A Rebours*, cfr. cap. V)<sup>31</sup>. A Wilde tutto questo doveva apparire eccessivo, e di tutto quest’eccesso decadente che pure doveva mandarlo in visibilio, Wilde poteva godere soltanto *en travesti*, e attraverso la parodia. E, insomma, a noi pare che non siano l’esotismo e l’orientalismo di Moreau, quei suoi aloni di luce confusa, quei suoi fantasmi di palinsesto sotto o sopra il dipinto, quel che ci vuole per mettere in scena la *Salomé* di Wilde, ma proprio il tratto giapponese, preciso, tagliente, affilato di Beardsley. Così nell’acquerello di Moreau c’è una gentile donzella, aggraziata dolce e gentile a suonare per Salomé. Nell’illustrazione di Beardsley, invece, tutto il senso dell’opera sta non nella figura campeggiante di Salomé, fallica o meno, sta in quel ‘fool’, in quel buffone, brutto, osceno, con quei capelli fiammeggianti e la lingua fuori dal ceffo demoniaco.



Figura VIII

<sup>30</sup> Posso rinviare al catalogo della mostra fiorentina del marzo-giugno del 1989, *Gustave Moreau*, Firenze, Artificio, 1989; si vedano i nn. 31 (*Salomé che danza*, 1890 ca.), 30 (*Salomé danzante davanti a Erode*, 1875 ca.), 28 (*L'apparizione*, 1876 ca.).

<sup>31</sup> Cit. anche da M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 267-8. È nostra la traduzione.

È la rappresentazione del satiro in persona che inverte il segno musicale di Moreau nel segno evidente della parodia. Certo Beardsley, come Wilde non mancò di riconoscergli, aveva ben capito. E forse vale la pena di analizzare il testo di Wilde avendo in mente questa intenzione che abbiamo appena pronunciato, quella secondo cui la *Salomé* di Wilde è un testo della protoavanguardia degli anni '90, quella distrutta dalla stessa sentenza che distrusse Wilde al processo per 'gross acts of indecency between males' nel 1895, con, di seguito, la chiusura di "The Yellow Book" (e il 'licenziamento' di Beardsley responsabile in primo luogo di quelle scandalose illustrazioni), e poi anche di "Savoy". Erano queste le due riviste che più di altre portavano il messaggio del rinnovamento<sup>32</sup> così potentemente esemplificato dalle figure di Beardsley e dalla sua ideogrammatica per *silhouettes*, di figure in bianco e nero che facilmente si incontrano con il trionfo di bianco e nero e rosso che troviamo nel testo di Wilde in cui bianche sono le mani, bianchi i piedi, come colombe, come fiori d'argento, un fiore d'argento la stessa Salomé, e Jokanaan è una statua d'avorio, neri i capelli, però, e certo rossa la bocca, rossa del rosso del sangue. Wilde, dunque, il suo testo, come testo ironico, umoristico, grottesco, autoironico. Non a caso Beardsley riconosceva il faccione di Wilde nella luna che campeggia in apertura e che è così importante in questo *play* che si definisce 'lunatico' nel suo stesso incipit (e *lunatic* in inglese vuol dire proprio pazzo).



Figura IX

<sup>32</sup> Si veda al proposito I. Fletcher, *Decadence and the little magazines in Decadence and the 1890s*, a cura dello stesso autore, London, Arnold, 1979, pp. 173-202.



Prendiamo in esame l'*incipit*, il dialogo fra le guardie, non senza avere notato, *en passant*, che la situazione è analoga a quella che si trova all'inizio dell'*Amleto*:

*Le jeune syrien*: Comme la princesse Salomé est belle ce soir!

*Le page d'Hérodiad*: Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

*Le jeune syrien*: Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte une voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches ... On dirait qu'elle danse.

*Le Page d'Hérodiad*: Elle est comme une femme morte. Elle va très lentement. (Bruit dans la salle du festin)  
(...)

*Le jeune syrien*: Comme la princesse Salomé est belle ce soir.

*Le page*: Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder le gens de cette façon ... Il peut arriver un malheur.

*Le jeune syrien*: Elle est très belle ce soir.

*Prémier soldat*: Le tétrarque a l'air sombre

*Second soldat*: Oui, il a l'air sombre.

*Prémier soldat*: Il regarde quelque chose.

*Second soldat*: Il regarde quelque'un.

*Prémier soldat*: Qui regarde-t-il?

*Second soldat*: Je ne sais pas.

*Le jeune syrien*: Comme la princesse est pâle! Jamais je ne l'ai vue si pâle. Elle ressemble au reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent.

*Le page*: Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop<sup>33</sup>.



Figura X

<sup>33</sup> O. Wilde, *Oevres*, cit., pp. 459-60.

Che tipo di scrittura è questa? Sicuramente non è la scrittura che Wilde usa nei suoi *Poems in prose* in cui rifà il verso al linguaggio biblico; e nemmeno si tratta del linguaggio delle sue fiabe così fragili e così atroci, così forti anche in cui sta forse il messaggio più profondo di Wilde. Qui si tratta davvero d'altro. A tratti viene in mente che si tratti di una sorta di scrittura cubista come quella di Gertrude Stein, con tutte quelle ripetizioni, con tutte quelle frasi che girano lentamente di scatto in scatto intorno a un oggetto che spesso così non viene descritto direttamente, ma attraverso una forma di indirezione del discorso. Viene anche in mente che Wilde, a voler essere cattivi, e nonostante l'aiuto di Pierre Louÿs, stesse facendo un esercizio di scrittura in una lingua per lui non del tutto agevole. Sì, degli esercizi di grammatica e di conversazione. Ma, secondo una testimonianza di Gide, Wilde "savait admirablement le français (...) il n'avait presque pas d'accent"<sup>34</sup> o solo aveva accento quando voleva far suonare strane, bizzarre certe parole. Così tutto l'accento inglese di questa sua *Salomé* è all'interno del gioco, della *Salomé en travesti* che veniva componendo come *pièce*, in fondo, da *Drag Queen*. Lo stesso Wilde del resto si fece fotografare vestito da *Salomé*. L'abbigliamento non gli stava benissimo, si deve dire. E forse, dopo tutto ha ragione chi, come Lindsay Kemp, ha fatto di *Salomé* un pezzo forte dello spettacolo *camp*, gay. È proprio il grande mimo a fare *Salomé* nella sua produzione alla Round House di Londra nel 1977 (ma la prima c'era già stata a Sydney nel 1976), ed è lui, Lindsay Kemp, a fare la danza dei sette veli, e rimanere nudo, esibendo il sesso (fra l'altro nella prima del 1996, con Wilde in galera, al Théâtre de l'Oeuvre di Parigi, con Lina Munte che faceva *Salomé*, il giovane siriano veniva recitato da una ragazza, e Wilde, a quanto pare, anche dal carcere Reading, non apprezzò affatto. Un'altra versione *en travesti*, e *maudite* è quella di Ken Russell del 1987 (in cui Wilde e Bosie vanno al bordello a vedere una *Salomé* messa in scena come farsa)<sup>35</sup>.



Figura XII

<sup>34</sup> A. Gide, *In Memoriam*, Paris, Gallimard, 1947, p. 15.

<sup>35</sup> Sulle messe in scena di *Salomé*, compresa anche la transcodificazione di Beardsley e quella musicale di Strauss, si veda la bella tesi di laurea di F. Sarti, *La danza delle passioni: 'Salomé' di Oscar Wilde*, relatore Keir Elam, Università di Firenze a.a. 1998-99.

Si diceva dell'accento inglese nel francese di Wilde. E allora risentiamo in inglese: "He is looking at something. He is looking at some one. At whom is he looking? I cannot tell"; "Il regarde quelque chose, il regarde quelqu'un, Qui regarde-t-il? Je ne sais pas". Insomma, inglese o francese, pare proprio un esercizio di grammatica sul verbo guardare, con tutta la lentezza ripetitiva e ridondante della scrittura di Maeterlinck a cui viene rifatto evidentemente il verso (questa pulsione scopica così segnalata è davvero disseminata per tutto il dramma. Salomé che vuole guardare, vedere Jokanaan, Erode che vuole guardare Salomé, il giovane siriano che guarda Salomé, e a cui Salomé promette un fiore verde, il famoso garofano verde degli uraniani -così si diceva- parigini e anche londinesi. Insomma un incrociarsi di sguardi, ma mai scambiati, mai che si incontrino, per così dire. Si guarda sempre chi guarda qualcun altro). Ma qui se quella lingua è così, elementare, lineare come la lingua di un libro di grammatica per stranieri, lo è perché Wilde sta provando lo stesso tratto lineare, semplice, giapponese, *zen* che usa Beardsley. Si deve dunque apprezzare, per apprezzare questo Wilde, un tratto di stile che è assai importante anche nel disegno di Beardsley, la linearità, la stilizzazione, quella stessa che trasforma nel testo di Wilde i corpi in tratti grafici, in volumi lineari da statue d'avorio *à la japonaise*: "Comme il est maigre aussi!



Figura XIII

Il ressemble à une mince image d'ivoire, on dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune, il ressemble à un rayon d'argent, sa chair doit être froide, comme de l'ivoire"<sup>36</sup>. E insomma quello stesso tratto ideogrammatico della *silhouette*, perché questo, nella semplificazione, è quello che fa anche la scrittura di Wilde. Una semplificazione estrema del dettato, e una proliferazione di elementi uguali in diminuendo o in crescendo come capita con certi tratti della decorazione in Beardsley (ad esempio la

<sup>36</sup> O. Wilde, *Oevres*, cit., p. 472.

proliferazione simmetrica delle mezze lune in tutte le sue code di pavone). Questa estrema stilizzazione wildiana che Beardsley così bene pare comprendere, tuttavia non corrisponde affatto alla parodia laforguiana del proliferare orientaleggiante o fantastico della scrittura di Flaubert nei *Trois Contes* (ed *Hérodias*), e dunque all'impostazione caricaturale di Beardsley. Ma riascoltiamo quello che dice la voce di Jokanaan dal fondo della cisterna, un po', ancora, come la voce del fantasma in *Amleto*:

Après moi viendra un autre encore plus puissant que moi. Je ne suis pas digne même de délier la courroie des ses sandales. Quand il viendra, la terre déserte se réjouira. Elle fleurira comme le lys.



Figura XIV

Les yeux des aveugles verront le jour, et les oreilles des sourds seront ouvertes ... Le nouveau-né mettra sa main sur le nid des dragons, et mènera les lions par leurs crinières<sup>37</sup>.

Non dobbiamo dimenticare che Wilde nel 1891 aveva pubblicato il suo testo utopico sull'avvenire dell'indiv-dualismo attraverso il socialismo, *L'Anima dell'uomo sotto il socialismo*. Così è chiaro che Beardsley doveva in una certa misura sbagliarsi: Wilde non era la luna, o la donna nella luna, o non solo quella. Wilde era sicuramente anche almeno Jokanaan il profeta alle prese con una qualche voglia femminile evidentemente a lui non gradita, il profeta che va pertanto incontro a un crudele destino. Il testo che abbiamo appena riportato è quello del *Vangelo*, anche se semplificato e ravvivato da qualche tratto decadente (il giglio), e rimpannucciato con qualche tratto profetico. Così i ciechi vedranno, i sordi udranno... Evidentemente vedranno e udranno la verità che il *philosophe* della leggerezza<sup>38</sup> gli sta paradossalmente dicendo, profondo, in superficie, quanto Nietzsche, precipite nei suoi abissi, o perduto nelle vertiginose altezze. E fa come se nulla fosse, il *philosophe*, come per

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 462.

<sup>38</sup> Su questo si veda la tesi di dottorato di D. Velluti, *Il filosofo delle superfici*, relatore Mario Domenichelli, Università di Firenze, a.a. 1995.

scherzo. I ciechi vedranno continuando a non vederci affatto e i sordi udranno rimanendo peraltro sordi come campane. E così il testo si consuma in autoparodia. Si pensi per esempio al dialogo quasi in apertura fra il primo e il secondo soldato che parlano di Jokanaan, il profeta che nessuno capisce, e che dice cose ‘ridicole’, ‘assurde’, e anche ‘spaventose’: “Quelquefois il dit des choses épouvantables, mais il est impossible de le comprendre”<sup>39</sup>, e cioè, traducendo con qualche brutalità: “E chi lo capisce? A volte dice cose tremende, ma non ci si capisce niente”.

Ma come avrà fatto Praz a pensare a forme di umorismo involontario, laddove è invece chiaro che tutto qui è estremamente volontario e mirato a ottenere un effetto.



Figura V

A partire da quel profeta rinchiuso nella cisterna e le cui tremende parole nessuno pare capire. Ripetitività, ridondanza simmetrica con la parola che vuole avvicinarsi alla condizione della musica. Sì, *Salomé* è davvero una sorta di Offenbach convertito all’atroce e al sinistro, o più semplicemente al grottesco. Ed è anche Bibbia, discorso evangelico ma nei modi della scrittura *zen*, attraverso una serie di immagini nipponizzanti assai alla Whistler. Oppure, proviamo un’altra definizione, si tratta di una sorta di *Rocky Horror Picture Show* della decadenza.

È evidente nel rapporto fra *Salomé* e Jokanaan un contrasto fra due altrettanto narcisistiche contemplazioni di sé. Se *Salomé* è totalmente presa di sé, mentre contempla la luna che la rispecchia interamente (ed è evidente questo nel momento in cui il pallore di *Salomé* diventa il pallore della luna, e quando dalla luna si passa a parlare di *Salomé* proprio nell’*incipit*), la voce di Jokanaan, dal fondo della cisterna in cui è rinchiuso, invece pare echeggiare la voce di Nietzsche in persona, e annuncia la fine, l’apocalisse. Ma la sua è

<sup>39</sup> O. Wilde, *Oevres*, cit., p. 462.

parola chiusa in sé, incomprensibile. Si capisce dunque perché Salomé ne voglia la morte: perché, da un lato, Jokanaan, nella sua totale chiusura, le si nega, e in modo enigmatico; d'altra parte ella intende bene che ciò che egli annuncia è, con il mutamento del tempo, anche il di lei desiderio di violazione.



Figura VI

Sicché quella morte deve avvenire, non tanto per decapitazione, ma per la castrazione simbolica che vi è implicata, a richiesta di una vergine che solamente vuole baciare la bocca di Jokanaan, e suggellarne dunque il silenzio. Ella deve metterlo a tacere, perché Jokanaan è venuto ad annunciare la morte del mondo virginale, casto di Salomé. Ed è il tasso di incongruità a colpire, fra le due voci e le due qualità di discorso, i due toni. Tanto da provocare il grottesco, per l'appunto, quel registro così ben compreso nella *mise en scène* di Beardsley. E si deve pur notare che è proprio su richiesta di Salomé che la cisterna viene scoperchiata e il profeta incompreso viene fatto uscire. In un certo senso è grazie a Salomé che la cisterna viene aperta e il profeta fatto parlare. Il fatto è che Giovanni Battista e Salomé danno corpo e figura di ideogramma a due istanze complementari e contrastanti dell'arte di Wilde. L'arte di Wilde è la danza di Salomé, ed è anche la profezia di Jokanaan. Così non è un caso che in Beardsley quelle due facce siano sempre le due facce di una stessa medaglia. È solo grazie alla danza di Salomé, alla sua seduttività che Jokanaan può parlare, profetizzare, affascinare anche senza essere compreso, vedersi comunque aperta la porta della cisterna, e alla fine essere decapitato, come cifra ideogrammatica dello stesso destino dell'artista.

Dopo averne apprezzato gli occhi che sono "terribili", "due buchi neri", "due caverne nere di dragoni", "due laghi neri agitati da fantastiche lune" (e si pensi a quale fertile terreno poté trovare Beardsley in questo fantastico decoro wildiano), Salomé vede Jokanaan magro come una statua d'avorio orientale, come una statuina d'argento.



Figura VII

Ella è certa che egli sia casto, come la luna, e come la stessa Salomé che dunque riconosce Jokanaan identico a sé, “gelido”, dice la stessa Salomé, come l’avorio, come l’argento. E sottolineiamo ancora che Beardsley dà a Jokanaan e a Salomé esattamente lo stesso volto, fino all’illustrazione finale, che è anche quella d’apertura e che ha come titolo “J’ai baisé ta bouche, Jokanaan, j’ai baisé ta bouche”. Fu la prima delle illustrazioni pubblicata su *The Studio* nell’aprile del 1893 (poi modificata, resa un po’ più forte e meno ornata e chiamata *The Climax*). Grazie a questa illustrazione Wilde fu convinto e a Beardsley venne commissionata l’illustrazione del libro. Salomé levita per l’aria e fissa la testa mozzata di Jokanaan che tiene fra le mani, mentre dal collo reciso scende del sangue a formare lo stagno su cui levita la figura, e da cui nascono narcisi e ninfee. Salomé non può non riconoscersi in quella testa, poiché è il suo stesso volto quello che lei vede in quello del capo mozzato. E deve essere questo dunque il narcisistico mistero dell’innamoramento di Salomé per la bocca di Jokanaan : “voglio baciare la tua bocca”. È lo stesso mistero del resto che si trova anche nell’*Orfeo* di Moreau<sup>40</sup> (presentato al Salon del 1866, ma Beardsley certo l’aveva in mente così come aveva in mente sempre di Moreau, *L’apparizione* con Salomé di fronte alla testa -levitante- del Battista, presentato al Salon del 1876). Nell’*Orfeo* la baccante ha raccolto la testa di Orfeo sulla stessa cetra di lui; come la testa di Jokanaan posata per Salomé sul bacile d’argento. La baccante guarda quel volto e non può che riconoscerci il suo stesso volto, nel senso che l’effetto è esattamente speculare.

<sup>40</sup> Cfr. il già citato catalogo fiorentino, p. 15, fig. 3. Il quadro è riprodotto nel contesto del saggio di R. Monti, *L’assembleur de rêves* (pp. 10-17).



Figura XVI

È lo stesso mistero che si legge anche nel *Discepolo* di Wilde (*Poems in Prose*), in cui si parla di Narciso che si innamora dell'immagine nella pozza, ma gli occhi di quell'immagine nella pozza rimandano a Narciso un'altra simmetrica, modulare, proliferante immagine, sempre la stessa, ripetuta all'infinito nel riflettersi degli occhi nella sorgente, della sorgente negli occhi. Ma, nel caso di Wilde, quanta ironia in quel moltiplicarsi e proliferare di immagini tutte una dentro l'altra, senza mai fine. Ecco la nostra traduzione del passo:

Quando Narciso morì, l'acqua nella fonte del suo piacere si trasformò da dolce in salata, e vennero piangendo le oreadi dei boschi per cantare canzoni alla fonte e consolarla della sua disperazione. E quando videro che l'acqua della fonte era divenuta salata per le lacrime versate, le oreadi sciolsero le trecce virenti e piansero dicendo alla fonte: "Si capisce che così tu pianga Narciso che era così bello!" "Ma era così bello Narciso?" Rispose la fonte. "E chi meglio di te può saperlo? -risposero le oreadi- noi, ci passava accanto senza nemmeno vederci, ma te ti cercava e si coricava sulle tue sponde e verso di te abbassava lo sguardo e, nello specchio delle tue acque, ammirava la sua beltà". E rispose la fonte. "Ma io amavo Narciso perché quando si coricava sulle mie sponde e abbassava lo sguardo verso di me, nello specchio dei suoi occhi sempre vedevo il riflesso della mia bellezza"<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> È il terzo passo, la traduzione è nostra. *Poems in Prose* fu pubblicato su "The Fortnightly Review" nel luglio del 1894. *The Disciple* era già stato pubblicato nel giugno del 1893 in "The Spirit Lamp". L'unica traduzione italiana che conosciamo è quella curata da D. Velluti, Oscar Wilde, *Poesie in prosa*, Pisa, ETS, 1994.



Questa prospettiva di Narciso alla fonte ha certamente compreso Beardsley della scrittura wildiana. Questo è anche il segreto di Narciso in *Salomé*. Ma questo è anche



Figura XV

tutto lo humour ‘macabre’ che ne scaturisce e che già a partire dagli anni '90 liquida la decadenza chiamandola modernità, alla maniera del Burne-Jones che Wilde evoca nel suo dolente *De Profundis* dal carcere di Reading<sup>42</sup>. Il riferimento a Burne-Jones ci richiama alla mente il suo celebre quadro sul mito di *Narciso alla fonte* in un'interpretazione medievaleggiante. Ma perché questa figura che parrebbe così decadente deve essere presa come cifra della prima modernità? E c'è veramente un'opposizione fra decadenza e modernità o non costituiscono piuttosto un *continuum*? Quel che è certo è che questa figura della specularità, che abbiamo visto così efficacemente all'opera nell'interpretazione che Beardsley dà di Wilde è una figura importante nella deriva che dalla fine dell'Ottocento porta al Novecento, e all'Avanguardia. C'è un bel libro che citiamo volentieri venendo a parlare di queste cose, un libro scritto a otto mani, da Bertrand, Biron, Dubois, Janine Paque, il cui titolo è *Le roman célibataire*<sup>43</sup>. Vi si sostiene con grande fervore, e in modo convincente che dalla crisi simbolista del naturalismo si sviluppa una scrittura autoscopica, caratterizzata proprio dall'insularità del soggetto e dalla chiusura. La specularità è una delle forme della chiusura (si pensi al *Ritratto di Dorian Gray*, per esempio).

<sup>42</sup> *Complete Works of Oscar Wilde*, con introduzione di V. Holland, cit., cfr. p. 936 (contiene anche la versione inglese di *Salomé*).

<sup>43</sup> Paris, Corti, 1996. Ma si veda anche M. Perrot, *En marge: célibataires et solitaires* in P. Ariès e J. Duby, *Histoire de la vie privée IV*, Paris, Seuil, 1987.

Protagonisti rinchiusi, una qualche torre, in mezzo a paludi (*Paludes* di Gide o la già citata *Sixtine* di Remy de Gourmont) opere comunque caratterizzate



Figura I

da una fissità autoscopica, da una parola inesorabilmente rinchiusa e prigioniera di una coscienza patologica (*Soi* di Paul Adam, 1886; *Très Russe* di Jean Lorraine, 1886; *Eve Future* di Villiers de L'Isle Adam, 1886; *Les lauriers sont coupés*, 1887, di Du Jardin che è uno dei modelli di Joyce; *Une femme libre* di Barrès, 1889; *Albert* di Wyzewa; *La Monelle* di Marcel Schwob, 1895. E poi Proust, naturalmente autoriflessivo, e rinchiuso quanto nessun altro, anche nella realtà biografica). Insomma romanzi autoscopici spesso caratterizzati da una forma di *humour* rivolto contro sé. Questo a noi pare interamente descrivere non solo *The Picture of Dorian Gray*, ma anche, ci pare, a modo suo, e diversamente, *Salomé*. Sicché il faccione di Wilde, che campeggia in almeno quattro delle illustrazioni di Beardsley per la *Salomé* in questa chiave è estremamente significativo. Si capisce poi bene, sempre in questa chiave, perché le figurine di Beardsley si assomiglino un po' tutte, e anche perché Salomé e Jokanaan abbiano la stessa faccia.

Il Modernismo anglo-americano non è sicuramente la prima fase della modernità, l'Avanguardia futurista certo non è la prima fase della modernità. La prima fase è quella che chiamiamo decadenza, o decadentismo. E Wilde ne è il protomartire, il vero Jokanaan a cui fu mozzato il capo. Non è questa la più indifferente delle ironie in gioco a proposito di *Salomé*, poiché ciò di cui crediamo d'aver parlato, è il potente movimento introversivo attraverso cui l'arte affonda verso sé, spesso contro di sé, contro il proprio mito, come dicevamo, in una deriva che va verso l'informale. È questo movimento che abbiamo tentato di catturare nella sua origine in una *belle époque* che veniva tramutando alla modernità.

## Benassi e Amleto.

Lo studioso che nel corso della sua pratica esegetica, avendo deciso di occuparsi della carriera artistica di Memo Benassi, si trovi di fronte, all'alba del 1935, al primo incontro dell'attore col personaggio di Amleto non può non porsi diverse domande se pure con la chiara coscienza che alcune potranno rimanere -dato l'oggetto dello studio che è poi il linguaggio della scena, testo fortissimo nell'atto del suo esplicarsi ma assai labile e evanescente nel momento della sua ricostruzione e indagine nel tempo a venire- senza risposta o con risposte che mettono in campo ipotesi difficilmente verificabili se non sul piano della pura coerenza logica o, magari, con la speranza che nuovi documenti -e questi sempre possono venire alla luce quando si tratti di una ricostruzione a struttura e impianto archeologici e ciò è a dire proprio, etimologicamente, di discorso sull'antico (e già 'ieri' per il tipo di indagine che stiamo conducendo è 'antico') che, tradizionalmente, basa i suoi studi su reperti di

diversa consistenza comunque s'intenda quest'ultimo termine sia in senso quantitativo che qualitativo- permettano una più articolata ricostruzione storico critica; e, infine, con la coscienza netta che ciò che conta nella pratica esegetica è porsi le domande giuste al di là delle possibilità di risposta che pure vanno esperite fino in fondo. E, dunque: come mai Benassi affronta per la prima volta l'*Amleto* a 44 anni? E, poi: perché lo fa con una compagnia di cui non è capocomico, quella di Kiki Palmer, pur essendo già stato capocomico fin dal '29? Ancora: come mai si affida alla regia di Anton Giulio Bragaglia, egli che i registi non li ama affatto? (Corollario alla domanda che immediatamente precede: a cosa si deve la scelta proprio di Bragaglia?) Inoltre: perché questo *Amleto* viene subito abbandonato malgrado non sia per nulla un insuccesso né di pubblico né di critica? Infine: come mai riprenderà una sola volta nella sua lunga carriera il testo shakespeariano e il personaggio di Amleto e anche in questo caso, come vedremo, non senza problemi nelle repliche?

Intanto, e per tentare di formulare ipotesi a proposito della prima domanda, bisognerà subito notare che Benassi matura relativamente tardi e con una certa lentezza: e qui "relativamente" vuol dire in rapporto ai grandi attori dell'ottocento che lo precedono ma non nei confronti dei suoi contemporanei, o quasi: lo stesso Ruggeri arriva anch'egli non presto al capocomicato. E questo fa pensare che, dopo e durante il periodo naturalistico (anche Zacconi diviene solo a trentasette anni capocomico, dopo una lunga storia in quella che si chiamava allora "guittalemma"), le cose cambino nei

confronti dell'epo-ca precedente: in fondo già Emanuel e la Pezzana vivono una storia diversa da quella dei loro predecessori: ambedue si rivelano presto ma poi la loro carriera artistica diviene difficile, le loro scelte contrastate o dal pubblico o dalla critica, conoscono alti e bassi nella popolarità; infine Emanuel muore nella piena maturità quando però già pubblico e critica lo stanno abbandonando e la Pezzana chiude la sua vita in povertà e dimenticata da tutti. Quella che venne chiamata la “rivoluzione” naturalistica -e che tale, e ciò è a dire “rivoluzione”, non fu- segnò però certamente un cambiamento nel modo di intendere il teatro (e non solo, ovviamente, ma noi di questo qui ci occupiamo) e la recitazione, l'arte dell'attore. E per cominciare, e tenuto conto che quello del grande attore fu un teatro basato sul personaggio, è proprio la concezione di questa entità stilistica che viene mutando almeno in due direzioni che sono poi la struttura del personaggio e la problematizzazione con cui questo personaggio, già concepito in modo diverso, viene ora affrontato proprio in quanto entità stilistica. Per ciò che riguarda la struttura: il personaggio del grande attore è connotato in senso fortemente mitico (inteso nel senso che qui si evince dal contesto e non in tutti gli altri in cui questo termine può essere declinato): la triade grand'attorica frequenta Amleto, Otello, lady Macbeth e quando si rivolge alla drammaturgia contemporanea sempre dà vita a personaggi avvolti nel mistero della loro arcaicità come Francesca da Rimini e Paolo e Lanciotto e le varie regali donne ristoriane (Elisabetta, Maria Stuarda, Medea, Mirra...) o i ‘giganti’ salviniani (Sansone, Ingomaro del *Figlio delle selve*, *Il gladiatore*, oltre a

Oreste, Saul...) o i titani romantici di Rossi (Boccaccio, Shakespeare, Faust, Kean, oltre ai soliti Oreste, Saul, Filippo...): ora i personaggi sono invece tratti dalla vita di tutti i giorni; e Emanuel, che aveva già ridotto a cifra naturalistica per esempio Amleto<sup>1</sup>, reciterà *L'assomoir* di Zola come la Pezzana, dello stesso autore, farà un'esemplare *Teresa Raquin* in cui lascerà la parte della giovane protagonista alla giovanissima Duse rivelando un grande fiuto di capocomico oltre che d'artista. La Duse poi conoscerà una galleria di personaggi (Lionette, Margherita Gautier, Cesarina, Froufrou, Fedora, Odette, Denise, Silvia della *Gioconda*, Anna della *Città morta*, Nora Helmer, Hedda Gabler, Elida Wangel) tutti contemporanei con eccezioni minime quali la Cleopatra shakespeariana per lei tradotta e ridotta da Boito o la Francesca da Rimini di D'Annunzio che però, e non sarà un caso, malgrado la sua dedizione, non avrà successo. È abbastanza ovvio, ma non del tutto, che il mutamento della struttura del personaggio abbia dovuto portare con sé un mutamento nella sua concezione stilistica: i personaggi, un tempo granitici monumenti a tutto tondo, ora diventano problematici e ambigui: le famose eroine della Duse ammalate della nevrosi contemporanea -che solo lei sa rendere a quel livello- stanno proprio lì a dimostrare questo e cioè un'espressione stilistica tormentata e elusiva; al troneggiare tonante del grande attore si sostituisce il tremore da delirio alcolico di Copeau, il protagonista dell'*Assomoir* di Zola, recitato da Emanuel e quello dell'*Osvaldo* zacconiano, forse ancora reboanti,

---

<sup>1</sup> Si veda: G. Livio, *La scena italiana*, Milano, Mursia, 1989, pp.62-74.

soprattutto quest'ultimo, ma che già trascolorano nel sussurrato dusiano, nel suo recitare, almeno nel periodo dannunziano, "con voce scomparsa"<sup>2</sup>. Nel passaggio dal romanticismo al naturalismo l'attore, certamente debitore a quel mitologema romantico che si suole definire come "titanismo", tende ora a restituire sul palcoscenico il tormento dell'uomo moderno combattuto tra progressivo ottimismo positivistico e malinconico pessimismo idealistico-simbolistico che risultano poi le due facce della stessa medaglia. Dal punto di vista tecnico si può dire che a una recitazione basata sui toni ne segue ora una che si fonda sui timbri; arido schema questo che abbiamo proposto se la tecnica non fosse debitrice all'arte non risolvendo questa in quella ma, al contrario, da questa traendo nutrimento: solo così, e non altrimenti come tanti vorrebbero, una notazione tecnica può illuminare un fatto d'arte e, pertanto, rivelarsi non arida.

E dunque, se ciò che è detto sopra è vero come sembrerebbe proprio dovesse essere, questa concezione inedita del personaggio comporta difficoltà di genere inconsueto all'attore della nuova generazione dal momento che il suo 'studio' necessiterà di elementi diversi confronto a quelli che erano propri delle generazioni precedenti. Non che questi non avessero avuto bisogno di studiare -e basterebbe ricordare l'anno in cui Salvini, già celebre, cessò di recitare per studiare quello Shakespeare che Gustavo Modena, pur con tutto il suo prestigio, non era riuscito a fare accettare al pubblico-, ma, in qualche modo e per così dire, il loro

---

<sup>2</sup> C. Molinari, *L'attrice divina*, Roma, Bulzoni, 1985, p.179.

studio correva su binari già tracciati dalla cultura del tempo: e, in questo senso, Salvini e Rossi tradirono il loro grande maestro, appunto Modena, che aveva aperto una strada diversa, quella della rappresentazione ‘grottesca’<sup>3</sup> del personaggio, per imboccare quella assai più agevole che, come abbiamo appena detto, si richiamava al titanismo romantico mitologema ormai ampiamente partecipato dalla cultura, e da alcuni decenni, quando iniziò la loro attività. Per non fermarsi che a un aspetto di quella che fu la cultura di questi attori basterà notare come sia la Ristori che Rossi che Salvini non ebbero mai dubbi –e anche in questo sta il loro tradire il proprio maestro- sulla possibilità di rappresentare il ‘tragico’, almeno nella prima parte della loro carriera artistica, proprio in quanto tale in un’età in cui la cultura alta già registrava più di un testimone dell’impossibilità del tragico nel mondo moderno quali Hoffmann, Leopardi<sup>4</sup>, Poe e Gogol’; ma il pubblico non partecipava, nel suo insieme, della cultura alta bensì di un altro tipo di cultura, meno nobile e assai più diffusa: e così la cultura dell’attore, in quel torno di tempo, coincisette con quella del proprio pubblico. La Ristori,

---

<sup>3</sup> Sul grottesco di Modena si veda G. Livio, *La scena italiana*, cit., pp.29-50.

<sup>4</sup> Leopardi, con la solita straordinaria lucidità, ha ben presente il problema; ecco un brano dello Zibaldone alla data 27 luglio 1821: “A volere che il ridicolo primieramente giovi, secondariamente piaccia vivamente, e durevolmente, cioè la sua continuazione non annoi, deve cadere sopra qualcosa di serio, e d’importante. Se il ridicolo cade sopra bagattelle, e sopra, dirò quasi, lo stesso ridicolo, oltre che nulla giova, poco diletta, e presto annoia. Quanto più la materia del ridicolo è seria, quanto più importa, tanto il ridicolo è più dilettevole, anche per il contrasto ec. Né miei dialoghi io cercherò di portar la commedia a quello che finora è stato proprio della tragedia [...]”; G. Leopardi, *Zibaldone*, a c. di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1999, tomo I, p.1004; nostro il corsivo.



Rossi e Salvini furono acclamati dalle platee di tutto il mondo e non conobbero mai flessioni significative nella loro popolarità: questo fu forse il periodo dell'epoca moderna in cui più costantemente l'attore ebbe un rapporto di complicità col proprio pubblico. Ora, invece, l'attore dell'epoca naturalistica deve affrontare la decadenza del tragico e, ineluttabilmente connessa, quella del sublime, deve rivolgersi a un repertorio 'borghese' (e lo troverà là dove la borghesia prende il potere cronologicamente prima e cioè in Francia) alla ricerca di personaggi altrettanto 'borghesi' e dove al tragico si sostituisce il 'drammatico' pur intriso ancora - ma questa è l'ambiguità di tutta una cultura- di quel sublime cui nessuno, scrittori drammatici e attori, vuole rinunciare nel cercare di nobilitare l'atteggiamento grezzo e meschino che pure è proprio del sentire 'borghese'. Campione di questo tentativo di nobilitare ciò che nobile non è risulta essere D'Annunzio con la sua opera drammatica e letteraria; un tentativo che oggi appare - a chi ha mente lucida e sguardo chiaro-<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Nel maggio del 1984 si tenne a Bologna un convegno su *Il sublime: creazione e catastrofe nella poesia* i cui atti vennero pubblicati l'anno seguente in "Studi di estetica", 1984. Paolo Valesio tenne una relazione dal titolo *Declinazioni: D'Annunzio dopo il sublime* che, nella pubblicazione, è preceduta da una lunga nota che vale la spesa di riportare quasi per intero: "Nessuno esagererà dicendo che l'opera di questo scrittore [...] è stata, dopo la sua morte, oggetto di una cospirazione del silenzio. Un silenzio che sembra talvolta essere approvato come una sorta di vendetta contro la trionfalistica ricezione che l'opera di D'Annunzio (e D'Annunzio) hanno avuto, vivente l'autore [...]. Almeno due fili principali s'intrecciano in questa congiura silenziosa; e per ben comprendere l'ironia del loro annodarsi occorre distinguere [...] tra il destino dell'opera poetica di D'Annunzio e quello della sua opera in prosa (dal punto di vista di questa fortunosa 'fortuna', l'opera drammatica - sia o no in versi - va per la stessa strada della prosa

---

narrativa. L'opera poetica è il bersaglio del timore ansioso dei giovani leoni [...] della lirica italiana degli anni Trenta; i quali spazzan via dalla rena a gran colpi di coda le tracce di colui che li aveva preceduti (in tutti i sensi), con una genialità addirittura oppressiva. Molto più grave è il fatto dell'opera in prosa: la quale cade vittima dei sinistri ideologismi dell'*establishment* di sinistra che attualmente domina la critica italiana. E, a costo di rispolverare un luogo comune, occorre dire che le eccezioni [...] confermano la regola. Nel senso che: il conformismo della sinistra non è disturbato dal riesame dell'opera poetica [...], poiché le implicazioni della poesia sono per lor natura sottili e indirette; ma oppone l'"altolà!" alla rivalutazione di quelle opere che (per caratteristiche essenziali di ogni discorso in prosa) causano maggiori ansietà ideologiche [...]. La via da percorrere è lunga, ma da qualche tempo ha avuto inizio un serio lavoro di revisione [...]. Sarà di lunga lena, ma fecondo, questo lavoro di rivendicazione che deve por fine a una vendetta" (pp.167-168). È stata necessaria questa lunga citazione perché risulta assai utile a fotografare una situazione quale si andrà poi delineando negli anni che seguono: e infatti oggi siamo in piena 'rinascita' dannunziana. E ciò avviene proprio per le ragioni qui delineate da Valesio che non a caso usa il termine "revisione": quello che da qualche tempo si definisce "revisionismo storico" non risparmia certo il campo letterario: e la rinascenza dannunziana fa parte di questo aspetto della nostra cultura. Il fatto che si tenda a dimenticare che l'opera di D'Annunzio (e non solo la sua vita "inimitabile" che pure egli intese elevare a opera d'arte) è permeata di pulsioni che troveranno conferma e realizzazione nel fascismo è cosa decisamente significativa nella direzione appunto revisionistica che non nasce certo alla metà degli anni ottanta ma che conosce un deciso impulso proprio in quel decennio e in quello successivo con tutto ciò che è capitato e capita; non ultima cosa la decadenza del gusto. E, infatti, di questo si tratta dal momento che, al contrario di quanto scrive Valesio, l'opposizione a D'Annunzio non è certo dovuta a un supposto *establishment* di sinistra ma ha, anche questo, radici assai lontane dal momento che il più efficace critico di D'Annunzio e del dannunzianesimo risulta ancor oggi essere stato Petrolini che non sopportava -questioni di gusto- il falso di cui è tutto intriso lo stile dannunziano (dove lo stile è l'uomo e la forma è contenuto precipitato, petrolinianamente e adornianamente): il suo grottesco implacabile e cattivo (la cattiveria è una virtù, se praticata sul palcoscenico s'intende) colpiva al cuore tutta l'opera dannunziana non risparmiando certo la poesia e ne svelava il falso concentrato in uno stile sontuoso e inutilmente (falsamente, appunto) pomposo e, contemporaneamente, si indirizzava contro i pallidi seguaci del "vate" di cui creò uno splendido esemplare con Gastone. Ma ancora: Gozzano

ridicolo e miserabile insieme (miserabilmente arreso al mercato) ma che allora piacque talmente al pubblico sia dei teatri che della letteratura da divenire una moda che coinvolse diversi aspetti, e forse tutti, di una società contro cui si scagliò con furore e serenità -la serenità dello stoico che sa già che non verrà capito- Petrolini col suo grottesco. E l'operazione dannunziana risultò anche un'ottima cartina al tornasole per rivelare le contraddizioni della Duse (della cultura della Duse). Ma, insomma, un periodo molto indeciso e confuso, per l'attore, fu questo: un momento storico di scelte difficili e, a volte, è il caso appunto della Duse, contraddittorie. Un periodo in cui l'attore non doveva più studiare - secondo il significato che una prassi consolidata attribuisce a questo termine- come rendere al meglio un determinato personaggio ma in cui a questo problema si aggiungeva quello di che personaggio recitare, come recitarlo e ancora quello di cosa volesse dire recitare un

---

muore nel 1916 e ciò dimostra che ben prima degli anni trenta un poeta (ma non fu il solo né il primo, anche se certamente il più grande) si opponeva a D'Annunzio. Oggi si tende a dimenticare tutto e si pretende di delibare D'Annunzio rimanendo alla sua opera libera e soluta da qualsiasi implicazione storica, di storia della critica e di storia della letteratura; ma, ancora una volta si tratterà di una questione di gusto dal momento che questa operazione è possibile solo a patto di non rendersi conto del falso intessuto nel ciarpame del suo stile e, qui ha certamente ragione Valesio, questa risulta un'operazione più agevole nel prendere in esame l'opera in prosa (e la scrittura drammatica) che quella poetica; ma di una falsa coscienza si tratta, di quella forma di ideologia che, come si è detto, oggi prende il nome di revisionismo. E in questo ancora ha implicitamente ragione Valesio: che se non è vero che fu un'operazione di sinistra (sempre a non ammettere che solo chi è di sinistra abbia gusto) il liquidare D'Annunzio è certamente, al contrario, un'operazione di destra -di questa destra dilagante nell'epoca in cui viviamo "debolistica" o "revisionistica" che sia-, la rinascenza dannunziana attualmente in corso.

personaggio: lo studio dell'attore diviene assai più articolato e complesso, difficile e tormentato.

E allora, a questo punto, viene opportuno porre attenzione a un altro fenomeno che strettamente si lega a quelli che abbiamo cercato di argomentare fino a qui. Ed è quello che riguarda il talento, la sua qualità e la sua quantità, sempre che così si possa dire. E dunque sembrerebbe proprio che il talento in quanto tale, e soprattutto se grande, sia alla base *di per sé* della struttura che noi storicamente definiamo grand'attorica. Modena, che dominava altrettanto bene la scrittura come il linguaggio della scena<sup>6</sup>, definisce la giovane Ristori come "attrice divina d'intuito"<sup>7</sup>: Modena con assoluta precisione usa il termine che rende al meglio la qualità attorica della Ristori essendo l'intuito un attributo del talento.

Si tratta quindi di vedere, sulla scorta delle osservazioni fatte sopra, quanto contasse il talento nel rivelare come attore grande un attore al tempo del grande attore: e l'impressione è che, tranne per Modena il quale ovviamente però non appartiene ancora del tutto all'epoca grand'attorica, il talento contasse molto al

---

<sup>6</sup> Modena non era un attore "che anche scriveva": era uno scrittore a pieno titolo, unico fra i nostri, e non solo, attori dell'ottocento. Se per un caso che solo la fantasia può prospettare dovesse scomparire la sua memoria d'attore e rimanessero invece i suoi scritti, egli verrebbe annoverato tra i nostri più grandi scrittori di quel secolo come già dovrebbe essere avvenuto se non fosse che il perdurante pregiudizio contro gli attori che scrivono non ha ancora permesso agli italianisti di scoprire questo grande scrittore e di sistemarlo nelle storie letterarie al posto che gli compete.

<sup>7</sup> *Epistolario di Gustavo Modena*, a c. di T. Grandi, Roma, Vittoriano, 1955, p.69; si tratta di una lettera, indirizzata a Giacinto Battaglia, del 25 aprile 1845: la Ristori ha 23 anni.

punto da costituire la base di quel tipo di recitazione e da fornire l'unità di misura per considerare la grandezza di un attore: e poiché il talento si rivela assai presto, altrettanto presto verrà riconosciuta la grandezza di quell'attore che lo possiede: "divino d'intuito", appunto. Ma ora, e anche in questo, le cose cambiano: il talento, che comunque non era mai stato sufficiente da solo, adesso però costituisce solamente un punto di partenza, qualcosa di indispensabile, come il coraggio per il torero (l'accostamento non vuole essere né capzioso né casuale -*matador* è l'etimologia più accreditata per "matta-tore"), ma nemmeno così fondamentale dal momento che, per esempio ma è un esempio pregnante, Emanuel non sembra poi tanto dotato in questo senso: ora lo studio fa aggio sul talento così come quest'ultimo per la generazione precedente risultava decisamente più importante del primo.

Lo sconcerto dell'attore di fronte a questa scoperta che gli pone problemi ignoti a quelli della generazione grand'attorica corrisponde a un altrettale sconcerto del pubblico che stenta a capire gli sforzi che l'attore nuovo fa nella direzione di aprire le porte a un teatro diverso da quello dell'epoca precedente: e spesso rifiuta queste innovazioni. Di qui i problemi che devono affrontare sia Emanuel che la Pezzana, di qui il 'ripiegamento' su posizioni grand'attoriche del mattatore (Novelli e Zacconi, in diverso modo, in testa), di qui le contraddizioni di chi eredita dalla generazione di mezzo questo modo difficile di lavorare e tenta di portarlo il più in alto possibile pur tra le contraddizioni della cultura propria e di quella del proprio pubblico: pensiamo ovviamente, ancora una volta, alla Duse. Di

qui anche un rivelarsi tardivo dell'attore grande: il talento si riconosce a prima vista, lo studio no: e poi, nelle epoche di trapasso quale fu quella tra la fine del secolo e la prima guerra mondiale, l'effetto di volano dei gusti del periodo storico precedente è molto forte al punto tale da poter far rifiutare al pubblico l'attore che recita in modo diverso; oppure accettarlo, e addirittura appellarlo "divino", se sa contemperare, consciamente o inconsciamente (e magari, ancora una volta, per un difetto di cultura), le esigenze della nuova epoca stilistica con quelle della vecchia: il pensiero corre, come sempre, alla Duse.

Inoltre ma non ancora infine: l'epoca naturalistica è anche, *et pour cause*, l'epoca della regia: il fatto che questa stenti a affermarsi in Italia proprio per la persistenza del grande attore vuole dire poco dal momento che il teatro è, per sua intima essenza, internazionale assai più di quanto lo siano altre forme di espressione artistica come la letteratura; per fare un solo esempio che strettamente ci pertiene: il verismo italiano in letteratura non conosce il problema dell'ereditarietà della malattia, ma Zacconi, utilizzando in quel suo modo liberissimo Ibsen, porta sulle scene il dramma di Osvaldo incentrandolo, almeno fino a un certo punto, sulla "tabe ereditaria". D'altro canto l'attore italiano recita più frequentemente all'estero che in Italia e recepisce quindi ciò che sta maturando al di fuori del proprio paese, magari rifiutandolo ma certo non per ignoranza. E comunque un'esigenza che sarà propria del teatro di regia è ben presente in Italia ed è quella dello spettacolo di complesso. La storia è lunga e risale alla prima metà degli anni quaranta con Modena, al solito,

che, ancora una volta al solito, verrà tradito anche in questo dai suoi allievi-successori. Ma già alla formazione della Zacconi-Pilotto (1894) il problema viene riproposto; per non parlare poi della fondazione della Casa di Goldoni (1900) a opera di quello che sembrerebbe il più mattatore dei mattatori e cioè Novelli le cui ragioni artistiche non sono ancora state indagate a fondo. D'altro canto questo problema è ben presente a Talli proprio in quegli anni: e la sua messinscena della *Figlia di Iorio* è del 1904. Certamente l'attore italiano, abituato a far troneggiare la propria grandezza su un esercito di "pertichini", anche in questo caso deve affrontare nuovi problemi: quelli che pone, appunto, il continuare a essere grande in uno spettacolo corale o, almeno, duale: il sodalizio Emanuel-Pezzana non potrà realizzarsi per persistenze grand'attoriche ma quello Duse-Zacconi, vent'anni dopo, invece sì. E ancora la Duse, quando deciderà di tornare alle scene -ma siamo già nel 1921-, si appoggerà a Zacconi e scriverà come "attor giovane" proprio il trentenne Benassi, il più promettente degli attori di quella generazione che, dopo il distacco della Duse da Zacconi, diverrà "primo attore" e che, pur nella venerazione che lo accompagnerà tutta la vita per la "divina", gareggerà con lei in bravura<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Chaplin ci ha lasciato un'interessante testimonianza: "[...] quando la Duse venne a Los Angeles nemmeno l'età e la fine incombente poterono offuscare il fulgore del suo genio. L'accompagnava un'eccellente compagnia italiana. Prima della sua entrata in scena un giovane e bell'attore fornì una prestazione superba, tenendo magnificamente il palcoscenico. Come avrebbe fatto la Duse a superare la straordinaria prestazione di questo giovanotto? Poi, dal fondo del palcoscenico, all'estrema sinistra, la Duse entrò in scena sbucando da un archivolto, piano piano, quasi senza farsi notare. Si fermò dietro un cestello di crisantemi bianchi che troneggiava su un

Ma Benassi, che era nato nel 1891 e che dopo un esordio non proprio felice come cantante intorno ai suoi vent'anni aveva iniziato a frequentare il palcoscenico, si trovò in una temperie culturale e teatrale ancora una volta, e sempre di più, mutata: sono, quelli del suo esordio e dei suoi primi passi in palcoscenico, gli anni in cui il linguaggio della scena inizia a frequentare quello stile che verrà poi, quando questi stilemi confluiranno nella scrittura drammatica, definito come "teatro del grottesco". Ma i mutamenti del linguaggio della scena precedono sempre la loro registrazione nella scrittura drammatica<sup>9</sup> e, quindi, Benassi non poté non avvertire quel clima proprio nel periodo della sua formazione: come bene dimostrerà poi il suo modo di recitare della maturità e della vecchiaia quando, divenuto totalmente padrone dei propri mezzi, imposterà una recitazione fortemente intrisa di venature

---

pianoforte a coda e, silenziosamente, cominciò a rimmetterli a posto. Un mormorio percorse la platea, e la mia attenzione lasciò immediatamente il giovane attore per concentrarsi sulla Duse"; C. Chaplin, *La mia autobiografia*, Milano, Mondadori, 1977, p.206.

<sup>9</sup> È questa una tesi che si basa sull'osservazione dei fatti e che è ben lontana dall'essere un'ipotesi teorica: non si tratta di un'opposizione tra "spettacolisti" e "testualisti", opposizione speciosa, superficiale e che nasconde una buona dose di pigrizia non solo intellettuale, ma, al contrario, di una opposizione tra storia e critica del teatro e storia e critica della letteratura (la specificazione "drammatica" è persino eccessiva), stante il fatto che la storia (e critica) del teatro risulta sempre essere storia (e critica) del linguaggio della scena; o, se no, non è. Ci siamo soffermati più volte su questo problema dal punto di vista teorico; si veda ora: G. Livio, *Letteratura e teatro* in G. Livio-R. Campari-G. Simonelli, *Letteratura e spettacolo*, Roma, Marzorati-Editalia, 2000, pp.7-81. Per ciò riguarda la pratica esegetica, in riferimento in particolare agli anni di cui stiamo parlando, il nostro *La scena italiana*, cit., alle pp.148-232; in particolare, l'esemplificazione su Giovannini e Talli è alle pp.164-170.



grottesche. Inoltre, sempre nel periodo della sua formazione d'attore, si troverà a recitare -dopo essere già stato elevato da Praga al ruolo di protagonista della *Candida* di Shaw alla Stabile di Milano- nella compagnia di Ermete Novelli, della triade mattatorica l'unico promiscuo, e cioè l'unico che eccelleva sia nel comico che, più tardi, nel tragico: ulteriore declinazione, se pure di tipo particolare, della prefigurazione del grottesco, se pure non certo coscientemente praticato, nel linguaggio della scena: lo stato attuale degli studi su Novelli non permette di aggiungere molto di più a quanto sopra detto; ma un'ipotesi è pur possibile prospettarla; e questa è che Novelli, la cui ascesa inizia negli anni ottanta dell'ottocento, tenesse in qualche modo discosto il comico dal tragico, almeno idealmente; ma poi, dal momento che era lui a recitare queste parti tragiche è logico pensare che qualcosa del comico passasse comunque nel tragico: un grottesco, appunto come abbiamo scritto, inconscio. D'altro canto non eccelleva proprio, per ciò che riguarda il tragico, nel personaggio di Shylock? E Shylock, almeno nella particolare angolazione che gli è stata attribuita nel teatro italiano dell'otto e novecento, non è già di per sé un personaggio grottesco? E Benassi non risulterà particolarmente efficace, pur nella galleria di personaggi che lo resero famoso, proprio in questo? (A quest'ultima domanda, che ricollega Benassi a Novelli, come scolaro a maestro, bisognerà pure che prima o poi qualcuno azzardi una risposta).

Il periodo in cui Benassi sta in compagnia Novelli è breve: tre mesi; poi viene chiamato alle armi. Tornerà e verrà scritturato da Lyda Borelli, Emma Gramatica,

Luigi Carini e Irma Gramatica; infine sarà la volta di Eleonora Duse. Ma, Duse a parte -che col grottesco non aveva proprio nulla a che fare-, Benassi dovette, in questa sua stagione che va dai venti ai trent'anni, pur costretto a recitare "commedie di un livello molto e poi molto commerciale"<sup>10</sup>, vivere comunque quel momento di 'rivolta' teatrale<sup>11</sup> che era nell'aria: e il suo temperamento d'attore ne fu segnato ma, probabilmente, tutto ciò -e si aggiunga pure l'esperienza con la Duse- portò anche a una sua oggettiva difficoltà di messa a punto della propria poetica attorica e, infine, a un suo ritardo a rivelarsi come attore grande e grande attore insieme, ormai, in quanto "grande attore", fuori di chiave col suo tempo.

Per ciò che riguarda Amleto, infine -e sempre in relazione a Benassi- sarà necessario un'ulteriore approfondimento. L'impressione, per dirla con parole semplici, è che il personaggio di Amleto a quel punto della sua carriera fosse un personaggio che Benassi doveva affrontare come banco di prova della sua raggiunta maturità di grande attore, ma che non fosse poi del tutto nelle sue corde essendo egli ormai giunto a quello stile attorale che gli permette di esprimere -unico della sua generazione- lo sconcerto di chi ha piena coscienza di essere e mostrare un io frantumato e alienato nella società dei rapporti amministrati e reificati: Amleto si presta certamente anche a una lettura

---

<sup>10</sup> Questa citazione come le notizie che precedono sono tratte da M. Benassi, *Anticipo alle mie memorie. IV. Tempo di guerra*, in "film", 16 settembre 1944, p.6.

<sup>11</sup> Per l'aspetto letterario di questa 'rivolta' si veda il nostro libro giovanile *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976.

di questo genere, ma senza permettere quei toni cupi, straziati e contemporaneamente parodici che invece consente un personaggio come quello di Shylock, per non fare che un esempio ancora una volta legato al nome di Shakespeare, che l'attore aveva recitato l'anno precedente e che resterà saldamente nel suo repertorio. Più tardi, e lo vedremo, Benassi troverà un'altra chiave di lettura per affrontare il personaggio; ma intanto ora si affida a Anton Giulio Bragaglia.

E qui sarà il caso di porsi anche il quesito se la scelta di Bragaglia sia stata di Benassi o della Palmer che aveva su di sé, in quanto capocomico, la responsabilità della compagnia. E sembra di poter dire che, in fondo, un teatrante come Bragaglia giovasse all'uno e all'altra anche se Benassi, in quanto protagonista assoluto dell'operazione spettacolare, dovette avere un peso determinante nella scelta del regista. Ma, in effetti, un giovamento non poté non averlo anche la Palmer. Infatti Bragaglia, come si sa, propugnava, tra le altre cose, uno spettacolo che risultasse attento a tutte le componenti del linguaggio della scena e quindi, ma è una costante della regia, ai personaggi per così dire secondari anche se tali non sono come è il caso di Ofelia nel testo shakespeariano. E, infatti, alla vigilia della prima di *Amleto* che si tenne a Torino, al teatro Alfieri, il 2 gennaio del 1935, Bragaglia rilascia un'intervista alla "Stampa" in cui parla della sua impostazione dell'opera. La sua polemica è, come sempre, puntata contro la visione che egli definisce "romantica" a favore di un'impostazione invece "epica". Aveva scritto pochi giorni prima, e quindi durante le prove dell'*Amleto* benassiano:

Oggi siamo contro il sentimentalismo, contro l'enfasi e la declamazione. La tendenza moderna mira all'epico e non al romantico. Noi preferiamo 'Coriolano' e 'Machbeth' [sic], storie obbiettive, a 'Romeo e Giulietta' e all' 'Otello', nei quali il sentimento sopraffà la favola<sup>12</sup>.

Dove, come si vede, la polemica di Bragaglia si appunta contemporaneamente contro il sentimentalismo e contro lo psicologismo del dramma borghese (*Coriolano* e *Macbeth* sono per lui "storie obbiettive" e, dunque, né sentimentistiche né psicologistiche essendo le due cose strettamente congiunte) e ovviamente contro la riduzione di Shakespeare a qualcosa che assomigli appunto a un dramma borghese (e qui c'è certamente una polemica con l'*Amleto* di Ruggeri non esplicitata; ma su questo argomento sarà doveroso tornare). Ecco, pertanto, Ofelia:

I capocomici, per convenzionalismo male acconcio, nelle edizioni romantiche, mutilavano completamente dall'edizione originale le due prime scene di Ofelia e presentavano una creatura triste, dolorante, che non contribuiva, a mio avviso, al successo e che non perveniva ad altro scopo che a falsare il personaggio e a scocciare enormemente<sup>13</sup>.

Ora invece

La mia Ofelia, che è quella vera, di Shakespeare, è, nelle prime scene, allegra, spensierata, vivace come si conviene ad una creatura di 18 anni. È una creatura umana un tantino bizzarra e ambiziosa a cui Amleto rimprovera di truccarsi troppo, di troppo ballare, di essere troppo scanzonata<sup>14</sup>.

E lasciamo stare l'affermazione che l'Ofelia di Bragaglia sarebbe "quella vera di Shakespeare"

---

<sup>12</sup> A.G. Bragaglia, *I Classici del Teatro ringiovaniti dalla messinscena*, in "Il giornale d'Italia", 8 dicembre 1934.

<sup>13</sup> Gim, *Bragaglia la radio e Amleto*, in "La stampa", 29 dicembre 1934.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

limitandoci a notare come il “corago”, così amava definirsi, non sfugga alla pretesa di tutti i registi di essere l’interprete fedele delle intenzioni dell’autore del testo letterario; quello che qui interessa è vedere come Bragaglia tenda a una messa in scena del personaggio, appunto, “epica” e “antiromantica” e, fatto non secondario, a promuovere uno spettacolo d’insieme in cui Ofelia abbia la sua parte. Altrettanto vale per le figure del re e di Polonio, resa epica la prima e comica la seconda (“un buffone [assai simile a Pantalone]”<sup>15</sup>) con un omaggio alla da lui molto amata Commedia dell’arte che gli vale il plauso beffardamente complice di Petrolini, in quei giorni presente anch’egli nei teatri torinesi quando il regista, il 31 dicembre, illustra questa sua impostazione del personaggio nel Salone della “Stampa”<sup>16</sup>. Un’impostazione, quindi, che non poteva non essere gradita alla capocomico che già aveva mostrato, nelle sue precedenti prove, di apprezzare la collaborazione di quella che allora era la novità registica e che vedeva così valorizzati, oltre al suo, anche gli altri personaggi dello spettacolo.

Ma anche Benassi, per il suo verso, dovette avere buoni motivi per cercare (o accettare) la collaborazione di Bragaglia. Intanto non poteva certo dispiacergli la disposizione del corago per l’epico a scapito del sentimentalismo non senza una tendenza, più forte da parte dell’attore ma comunque comune a ambedue, verso il grottesco. Si trattava poi di avere a propria disposizione un testo tradotto in modo confacente: e

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> s.i.a., *Bragaglia e Petrolini parlano dell’“Amleto”*, in “La stampa”, 1 gennaio 1935.

Bragaglia proprio a questo si era dedicato certamente anche sulla base della sua teoria per cui la scrittura drammatica dovrebbe nascere direttamente sulle e dalle assi del palcoscenico. Parole come quelle che stiamo per trascrivere dovevano suonare come musica agli orecchi di Benassi ben conscio, come già abbiamo visto<sup>17</sup>, del primato del linguaggio della scena sulla scrittura drammatica: “Vediamo infatti oggi il decadimento della scena di prosa, causato dalla superbia dei letterati, i quali han preteso che a teatro la loro ‘parola è tutto’”<sup>18</sup>. E la traduzione di Bragaglia dovette seguire proprio i criteri di cui si diceva prima, criteri di adattabilità al linguaggio della scena:

Sto dunque rifacendo il testo senza in nulla alterarlo, ma portandolo soltanto in espressioni viventi e in forme “da dire”, che non ricordino mai il libresco e lo scritto<sup>19</sup>.

Ma non solo dal momento che Bragaglia pretese certamente di fare qualcosa di più, come risulta da alcune cose che disse il 31 dicembre nella conferenza che già abbiamo ricordata:

Bragaglia ha parlato del suo lavoro, delle sue intenzioni, della sua maniera di vedere l’“Amleto”. La sua preoccupazione grande, nell’allestimento del lavoro shakespeariano, è stata quella di

---

<sup>17</sup> Poiché questo su Benassi è un lavoro *in progress* è necessario il rimando agli altri articoli che precedono questo: G. Livio, *L'attore moderno: frantumazione e alienazione del soggetto. Benassi e Pirandello*, in *La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico*, a c. di A. Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997, pp.183-196 e *Schegge benassiane. Esperimenti cinematografici: Il caso Haller (1933)*, in “L’asino di B.”, settembre 1998, pp.25-50.

<sup>18</sup> A.G. Bragaglia, *Del Teatro Teatrale ossia del Teatro*, Roma, Tiber, 1929, p.144.

<sup>19</sup> A.G. Bragaglia, *I classici del Teatro ringiovaniti dalla messinscena*, cit.

riportare [sic] il testo originale che (ha detto) “non risponde più alle esigenze dei nostri tempi in cui la vita e la poesia sono espresse in forme sintetiche”<sup>20</sup>.

E intanto bisognerà subito notare un particolare curioso: a quella conferenza ci sono Petrolini, Giachetti (che farà Polonio), Tamberlani (che farà Claudio), persino il regista Carlo Piccinato che in quel torno di tempo collabora con la compagnia Palmer; ma Benassi non c'è (e, da quanto si può capire dalla cronaca, nemmeno la Palmer). E questo fa immediatamente pensare -dal momento che siamo alla vigilia della “prima” e già sappiamo che quell'*Amleto* durerà due giorni per essere poi abbandonato- che gli screzi che porteranno a quell'abbandono fossero già iniziati (la presenza di Giachetti e Tamberlani esclude un'eventuale prova generale). Un abbandono, come abbiamo ormai detto, non spiegabile nei soliti termini quando sia dovuto a un insuccesso, ma per cui devono essere ricercati altri motivi che non sono, appunto, quelli per così dire ‘normali’.

E, infatti, quell'*Amleto* fu, soprattutto per Benassi, un successo sia di pubblico che di critica. Quest'ultima è però rappresentata da tre recensioni in tutto dal momento che lo spettacolo si svolse solamente a Torino. Ma è gran fortuna che una di queste critiche, quella della “Gazzetta del popolo”, sia di Eugenio Bertuetti autore di commedie (una verrà recitata quattro anni dopo proprio da Benassi ai tempi della Benassi-Carli), critico di vaglia che in un periodo storico in cui tutta l'importanza di chi si occupa di cronaca teatrale -nella

---

<sup>20</sup> s.i.a., *Bragaglia e Petrolini parlano dell'“Amleto”*, cit.

linea d'Amico-Simoni- è attribuita al testo accentra invece la sua attenzione sull'evento scenico e quindi, soprattutto, quando fosse il caso come qui era il caso, sugli attori. Ed ecco che già in apertura di cronaca Bertuetti pone la questione nei suoi retti termini:

Uscendo ieri sera dall'“Alfieri” con l'anima in tumulto [...] , dopo questa edizione d'*Amleto*, la domanda che rivolgevo a me stesso era: “Abbiamo sì o no un grande attore?” (E quel grande aveva dentro di me un valore assoluto). “Lasciando da parte gli esempi insigni che la nostra generazione non conobbe, infischciandoci di tutto quanto può essere tradizione regola sistema, chiudendo gli occhi della mente sul nostro [?] ultimo e per noi quasi unico bell' [?] Amleto ruggeriano, questo di Memo Benassi è un Amleto ‘vivo e vitale’? Ci ha dato egli il *nostro* Amleto?”. La domanda era imbarazzante perché oltre ogni dire impegnativa. Eppure lui, Benassi, con la sua recitazione elettrizzante, tesa, sempre sempre innalzata a potenza, con quel suo “buttarsi” in blocco, che pareva essere uscito di sé -che *era* uscito di sé- per annullarsi e insieme moltiplicarsi nei mille e uno enigmi in cui s'incarna via via il principe sciagurato, ci ha *imposto* la domanda - ed ecco la sua prima vittoria<sup>21</sup>.

Bertuetti dunque imposta la sua cronaca, ponendo la questione nei suoi retti termini, proprio su quello che può essere definito il pernio su cui gira questo *Amleto* particolare: la consacrazione, cercata da Benassi attraverso il testo canonico a questa consacrazione, a grande attore: il fatto che Benassi abbia costretto critica e pubblico a porsi *quella* domanda, in anni di assoluto dominio ruggeriano, è “la sua prima vittoria”. In anni di assoluto dominio di Ruggeri s'è appena scritto: e, infatti, il grande attore degli anni tra le due guerre sarà

---

<sup>21</sup> e. bert., “*Amleto*” all'*Alfieri nell'interpretazione di Benassi*, in “Gazzetta del popolo”, 3 gennaio 1935; i corsivi sono dell'autore, mentre i due punti interrogativi segnalano una falla del giornale che determina la lettura delle due parole cui si riferiscono dubbia.



proprio lui, di vent'anni più vecchio di Benassi e nel pieno fulgore della sua gloria: e quindi, come lascia intendere Bertuetti, il paragone dovette imporsi proprio con lui e con la particolare angolatura che volle dare al personaggio di Amleto cui non poteva non opporsi quella di Benassi data la diversa e divergente sensibilità dei due attori.

Si sa che l'*Amleto* di Ruggeri, recitato a partire dal 1915 e rimasto nel suo repertorio fino al 1933, risultava una commistione, tipica di Ruggeri e non solo di lui, tra estetizzazione liberty e riduzione al quotidiano (dove, sia detto tra parentesi in attesa di più approfondite riflessioni, l'estetizzazione liberty-simbolistica rinvia alla sua matrice naturalistica), al punto che Gobetti arrivò, nel '24, a parlare di "dramma borghese":

L'*Amleto* di Ruggeri è più riflessivo che lirico, più interrotto che canoro, più ragionatore che melanconico, più analitico e intimamente contrastato che giocoliere e finto pazzo come succede al suo fratello shakespeariano. È un latino, non un anglosassone. La tragedia inglese è regale, c'è di mezzo tutto un popolo che si fa; per il latino prendono il sopravvento i fatti familiari e personali. L'episodio d'amore sembra addirittura la chiave per intendere: c'è modo di cantare un inno a Ofelia, di commuoversi e seguirne il destino. Perciò l'*Amleto* di Ruggeri deve essere qua e là morbido e decadente; la tragedia si fa più interessante quando è più indecisa e tutto lo scenariofantastico e regale serve soltanto a dare rilievo al dramma borghese<sup>22</sup>.

Due anni dopo è ancora più radicale un critico francese:

Le Hamlet que nous montre M. Ruggero Ruggeri est un Hamlet aussi clair, aussi solide, aussi classique qu'il se peut, un Hamlet latin. L'acteur le joue très simplement; il le dépouille du mieux

---

<sup>22</sup> P. Gobetti, *Ruggero Ruggeri*, in "Il lavoro", 3 gennaio 1924; ora in P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, p.619.

possible de ce mystère romantique, de cette brume lyrique qui l'enveloppe et le voile. Il ne nous montre pas un jeune homme en proie à l'on ne sait quel "mal du siècle", à une douleur obscure et métaphysique, mais un brave jeune homme triste pour des causes bien précises et humaines<sup>23</sup>.

È chiaro che qualcosa sfugge al critico francese dal momento che risulta evidente una sua mancanza di articolazione del discorso confronto a quello ben più ricco di Gobetti (e pur tenendo conto di un contesto culturale e teatrale diverso da nazione a nazione); resta comunque il fatto della sottolineatura presente in ambedue gli scritti del temperamento latino che Ruggeri attribuisce a Amleto e, quindi, della conseguente riduzione al quotidiano -che sta poi a indicare una tipica operazione di matrice naturalistica- della vicenda shakespeariana. Ma, appunto, Ruggeri non è solo questo è anche "morbido e decadente" come ci dice Gobetti, possiede una sensibilità liberty come dimostra il "soggetto" che inserisce dopo il funerale di Ofelia quando, solo, torna sulla sua tomba e la cosparge di fiori certamente memore dell'episodio dusiano tramandatoci da D'Annunzio nel *Fuoco*<sup>24</sup>. Il suo modo di recitare

---

<sup>23</sup> J. Boulenger, *Ruggero Ruggeri dans Hamlet*, in "Le Nouveau Siècle", 9 aprile 1926.

<sup>24</sup> G. D'Annunzio, *Il fuoco*, Milano, Mondadori, 1967 [1900], p.243. Inutile dire che la testimonianza dannunziana -anticipata, per altro, da Joseph Primoli tre anni prima sulla "Revue de Paris"- se pure si possa immaginare dovuta alla Duse, risulta certamente poco storica dal momento che mancano altri documenti a confermarla e che, in ogni caso, si tratta di una trasfigurazione letteraria che non può essere ritenuta in alcun caso una testimonianza; ma la cosa, per ciò che riguarda il nostro discorso risulta irrilevante dal momento che Ruggeri attinge certamente alla fonte dannunziana, indipendentemente dalla sua attendibilità storica e critica, per ovvie ragioni di affinità culturale e di poetica essendo egli in quel momento -il suo primo *Amleto* è del 1915- l'attore dannunziano per eccellenza.

estetizzante ma non estetistico, manieristico ma non manierato costituisce per Benassi una pietra di paragone non scontata visto che lui, che manieristico non fu mai, doveva opporre il suo dandismo estetico, ma non estetizzante, all'estetizzazione manieristica di Ruggeri, un dandismo estetico che era però stranamente e *contemporaneamente* intriso di quel grottesco che già si era affacciato prepotente in certi personaggi creati precedentemente a quell'Amleto e che poi risulterà tematico e centrale nella creazione di quello di Shylock e di tanti altri che verranno poi. Perché Benassi fu un attore straordinario e assolutamente unico nel panorama del nostro teatro nel periodo tra le due guerre e nel decennio immediatamente successivo al secondo dopoguerra dal momento che rappresentò un perfetto equilibrio -perfetto dal punto di vista della poetica ma assolutamente instabile nella prassi del palcoscenico al punto da poter risultare il motore vero di tante bizzarrie che le cronache del tempo ci hanno tramandato- tra estetismo e grottesco là dove il primo termine rimanda a una tendenza viva nel nostro teatro di prosa della prima metà del novecento e il secondo a una poetica assai meno presente e decisamente poco frequentata. L'eccezione è costituita ovviamente da Petrolini; ma egli agiva nel teatro di varietà e quando si mise a recitare anche cose di altri mai si dimenticò di dove veniva: e la sua violenza parodica che si scatena in *Gastone* e in tante altre sue splendide invenzioni riguarda non solo ciò che denuncia a chiare lettere (il bel divo del varietà...) ma anche Ruggeri con i suoi pallidi seguaci e in genere tutta l'estetizzazione del mondo di matrice dannunziana che veniva da lui

vivisezionata con quella spietatezza e crudeltà che sono proprie di chi possiede un gusto implacabile e che pertanto non può tollerare ciò che è falso. Ma Petrolini rappresenta un *unicum* del tutto irripetibile. La crudeltà di Benassi risulta, invece, ammorbidita proprio da quell'estetismo simbolistico di cui non è del tutto libero anche se costantemente, come s'è detto, il suo grottesco nega il primo termine o, meglio, vi si contrappone dall'interno: e la sua recitazione risulta pertanto una recitazione straziata in cui assistiamo alla creazione del personaggio e contemporaneamente al suo smontaggio, sempre dall'interno: in lui la finzione, che non diventa mai falsità, è esibita al massimo grado per ciò che riguarda il teatro cosiddetto di prosa (ma Benassi era un poeta) nel periodo storico in cui operò; il teatro di varietà fu un'altra cosa, come si è detto.

Ma un altro elemento della recitazione poneva Benassi in posizione diversa confronto a Ruggeri. E qui sarà utile ricorrere al Gramsci cronista teatrale: come si sa, egli frequenta una metodologia tendente a vedere nella scrittura drammatica il fulcro dell'avvenimento teatrale; e questo non è proprio ciò che oggi la critica più avvertita sarebbe disposta a tollerare non fosse poi che, come sempre e come tutti ben sanno, solo i leoni sanno ruggire:

Ruggeri non sa abbandonarsi all'autore, all'espressione verbale; egli vi si sovrappone. E lo fa sempre allo stesso modo. La duttilità dell'ingegno gli serve magnificamente. È adusato a tutti i lenocini dell'arte: possiede la tecnica a perfezione. Ma la pura tecnica è esteriorità: se non si fonde con gli altri elementi che contribuiscono alla creazione, se non diventa spontaneità, essa è un impaccio, è una deficienza più che una qualità buona. Crea, come appunto in

Ruggeri, il conguagliamento, l'indistinto, mentre l'arte è sempre diversità, distinzione, individuazione<sup>25</sup>.

E, infatti: enucleiamo da questa citazione quello che qui ci interessa e cioè la meditazione sulla tecnica e sull'uso che ne fa Ruggeri. L'affermazione "la pura tecnica è esteriorità" potrebbe ancora ricordare Croce che distingue tra "espressione e comunicazione" affidando la tecnica a quest'ultimo campo che riguarda "la pratica" e non l'intuizione che è là dove avrebbe concepimento l'arte: la tecnica "non è già cosa intrinseca all'arte ma si lega appunto al concetto della comunicazione"<sup>26</sup>; ma Gramsci, senza rovesciarlo, inclina però il concetto crociano verso altre dimensioni quali quelle che saranno proprie delle estetiche non idealistiche (o antiidealistiche come quella di Adorno, per fare l'esempio più illustre) dove la tecnica è letta invece come intrinseca -per usare un termine crociano- all'arte proprio in opposizione alla concezione dell'arte come intuizione 'pura'. (Inutile sottolineare, e questa notazione è limitata dalla forma parentetica, che ciò non vuol dire giungere al feticismo della tecnica e risolvere quindi l'arte tutta in questa, come recentemente è stato fatto e si continua a fare: significa soltanto riconoscere alla tecnica ciò che più propriamente le pertiene e cioè lo svelare come l'opera d'arte risulti un'operazione perfettamente cosciente e riccamente composita in cui il 'lavoro' e lo 'studio' svolgono una parte fondamentale). E infatti Gramsci, dopo l'affermazione iniziale del suo discorso, articola ulteriormente il suo pensiero: "se non

---

<sup>25</sup> A. Gramsci, *Ruggero Ruggeri*, in "Avanti!", 25 novembre 1917 ora in *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1952, p.304.

<sup>26</sup> B. Croce, *Aestetica in nuce*, II ed., Bari, Laterza, 1952, pp.23-24.

diventa spontaneità”, e quindi proprio qui si tratta di un critico (il quale, è il caso di ricordarlo?, non faceva proprio questo per mestiere ma che nel fare questo vedeva una delle possibilità del suo lavoro politico cui il suo coraggio riservava mete ben più tragicamente alte) che sa leggere in modo acutissimo la cifra profonda della recitazione di Ruggeri: quella superficialità manieristico-estetizzante, di cui s’è detto, che piaceva tanto ai contemporanei critici e spettatori, tutti, con rare eccezioni, come lui, ‘leggeri’ e pronti a farsi incantare dall’esi-bizione della tecnica. Perché di questo qui si tratta e di questo ci parla Gramsci: dell’esibizione della tecnica che è poi un modo, forse più frequente nella recitazione che nelle altre forme di espressione artistiche, per farsi riconoscere come bravi nel mostrare quel lavoro -ineludibile all’arte- che dovrebbe invece diventare “spontaneità”, essere totalmente metabolizzato dall’arti-sta (dall’attore per ciò che qui ci interessa) per potergli permettere di esprimere altro, il cuore vero e profondo dell’arte, e ciascuno secondo la propria poetica. Il mostrare e esibire la tecnica vuol dire quindi anche e soprattutto non ‘prendere posizione’, limitarsi proprio alla superficie di quel problema che costituisce il nucleo fondante dell’arte, eludere ciò che di più sostanziale l’arte realizza che è insieme coscienza e, nell’epoca di cui ci occupiamo, strazio per mancanza di autenticità; in una parola, che già più volte abbiamo usato, proporsi in modo ‘estetizzante’ e cioè con una tendenza al bello che è un bello formale, senza il problematico contenuto etico proprio dell’estetismo autentico, in una previsione dell’orrida società cosiddetta estetica -dove l’estetismo sconta le sue ambiguità fino

all'ultima goccia delle lacrime di Oscar Wilde nel carcere di Reading- in un mondo in cui non per nostra scelta stiamo vivendo.

Benassi, al contrario, estetistico non era e tanto meno estetizzante, termine quest'ultimo che designa un'ulteriore degenerazione dell'estetico indirizzato verso la società estetica, e, quindi, di conseguenza, nemmeno dannunziano anche se recitò testi di D'Annunzio. E il suo modo di recitare non prevedeva il mostrare la tecnica poiché, al contrario, nel caso suo questa era divenuta appunto "spontaneità": se mai egli riservava a alcuni momenti, momenti di autocompiacimento in cui si scatenava la sua gioia di recitare e il suo piacere di stabilire con il suo pubblico un rapporto di complicità, il far sfoggio della propria tecnica; ma erano solo momenti di altissimo gignionismo, veri e propri "slittamenti" come li aveva definiti Petrolini, che non intaccano certo il cuore della sua arte profondamente intrisa al suo essere e che altrettanto profondamente toccava l'essere degli spettatori in grado di capirlo.

Quanto all'*Amleto*, riprendendo il discorso accennato precedentemente sulla scorta di Gobetti, la riduzione a "dramma borghese" -dove "prendono il sopravvento i fatti familiari e personali", tutte cose che rientravano, almeno fino a un certo punto, nella poetica di Ruggeri- non poteva risultare invece costitutiva di quella di Benassi. La recitazione di quest'ultimo, infatti e invece, affondava le sue radici in una cultura diversa, più ariosa e tendente al grande, al sublime e al mitico: se mai è proprio dalla coscienza di non poter raggiungere queste dimensioni che scaturisce la sua rabbia grottesca, la sua cosciente autodegradazione -così evidente in tanti

personaggi della maturità e dell'inizio della sua vecchiaia (vecchio veramente non divenne mai né per questioni anagrafiche né per atteggiamento psicologico)- che però non nega la dimensione cui tende ma la manifesta e manifestandola la riconosce come impossibile: per questo alcuni critici, sbagliando ma con errore comprensibile, per lui parlarono di recitazione barocca. Il *taedium vitae* morbido e languido, in una parola ancora una volta estetizzante, di Ruggeri in Benassi diventa rabbia, una rabbia che si contorce su se stessa perché non trova alcun punto di sfogo dato il pessimismo che le è intrinseco. Infatti Benassi non smise mai “di camminare sui serpenti” come con grande penetrazione, che è propria di un attore che parli di un altro attore, disse la Ristori della giovane Duse. Bisognerà subito chiarire però che non di una notazione squisitamente tecnica si tratta come vorrebbe la studiosa che ha il merito di averla trovata e citata<sup>27</sup> ma di qualcosa che comprende sia la tecnica sia il sentire artistico dell'attrice in quel momento della sua carriera. E ciò vuol dire che quel “camminare sui serpenti” oltre a “accenna[re] al rapporto crudo tra piede e palcoscenico”, come appunto sottolinea la Schino, rimanda anche a qualcosa di ben più rilevante per la storia di attrice della Duse e per il nostro (e non solo nostro) teatro tutto: a quell'energia nervosa che in questo torno di tempo tende a mutare il modo di recitare del grande attore basato sulla monumentalità e sulla possanza statuaria di cui furono maestri proprio la

---

<sup>27</sup> M. Schino, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, Il mulino, 1992, p.231 e anche alle pp.57-58; si tratta di un colloquio a firma “Iugali”, pubblicato sull’“Arte drammatica” del 26 luglio 1884, p.1.



Ristori e Salvini sostituendo queste qualità con un altro tipo di qualità che è quello del sentire nervoso e nervosamente esprimere -e la cosa si realizza al massimo grado, negli anni ottanta dell'ottocento, proprio nella Duse ma certo un'anticipazione autorevole l'abbiamo già in Emanuel almeno- portando la recitazione a una tensione straordinaria, a un'energia indirizzata verso una mobilità tesa e instabile che serve a esprimere, come si disse della Duse, la nevrosi dell'uomo moderno e cioè la sua coscienza della frantumazione del proprio io e della sofferta impossibilità di consistere. Come poi si modificò nella maturità e nella vecchiaia la recitazione della Duse, sotto il nocivo influsso dannunziano che non venne meno neanche nell'ultima stagione della sua vita, è cosa che non riguarda queste note e che rimandiamo a un più riposato momento di meditazione sulla Duse, se più riposato momento avrà da esserci. Ora, e qui, si tratta di Benassi: per lui "camminare sui serpenti", nel senso in cui abbiamo appena interpretato questo dire della Ristori, fu una costante di tutta la sua carriera artistica e mai venne meno: chi vede una continuità tra la Duse e Ruggeri, non fossero gli studi teatrali tuttora ancorati a pregiudizi e superstizioni che tengono conto solamente di luoghi comuni, dovrebbe chiarire come questa continuità si stabilisce, ammesso che debba stabilirsi, tra la Duse del periodo dannunziano e del '21-'24 e non certo con la Duse del primo periodo cui invece, anche se non la conobbe per evidenti ragioni anagrafiche, accadde a Benassi che, come sappiamo, fu in compagnia con lei nell'ultimo periodo della sua arte e della sua vita. E, certo, questo vuole anche dire che determinate

qualità non si perdono mai e che pure nel mutare di poetica la Duse dovette mantenere anche più tardi qualcosa di quell'energia nervosa che la caratterizzò da giovane e forse lì Benassi attinse: ma sia ben chiaro che questo non vuol dire -come vorrebbe una vulgata tanto fastidiosa quanto persistente nella sua superficialità- che Benassi sia stato "allievo" della Duse visto che quando la incontrò aveva già trent'anni e era ormai un attore con una sua poetica ampiamente impostata: semmai sta a significare che anch'egli, come tutti i grandi, seppe guardare ai propri predecessori e da loro imparare per potersi costruire una strada solamente sua pur nella coscienza che solo chi sa riconoscere i propri debiti col passato può innovare, rilanciare il gioco, e non come vorrebbe chi intende partire dalla *tabula rasa*, tutto teso alla 'novità' e a negare la tradizione; al contrario quest'ultima, quando riconosciuta e valorizzata proprio in quanto trasmissione di saperi e di abilità, può divenire fermento di nuova linfa: negli altri casi, quelli della *tabula rasa* che è propria di tutte le avanguardie, la tradizione continua a agire ma senza che coloro che pretendono innovare *totalmente* lo sappiano o fingano, cinicamente, di non saperlo.

L'accostamento a Ruggeri non sembri specioso: è testimoniato in vario modo e da diverse fonti anche se qualcuno intese invece apparentare l'Amleto di Benassi a quello di Moissi. Wanda Capodaglio, che era stata Ofelia con Ruggeri e Gertrude con Moissi, dice Leonardo Bragaglia "nega assolutamente ogni possibile accostamento fra i due artisti: fra l'estroverso e genialissimo Benassi ed il mistico ed introverso

Moissi<sup>28</sup>; mentre un'altra testimonianza di prima mano -oltre ovviamente all'oggettività delle cose della storia del nostro teatro del novecento- ci riporta a Ruggeri. Carlo Tamberlani, che fu Claudio in quell'*Amleto* del 1935, rilascia un'interessante "intervista personale" a Gianfranco Bartalotta riportata in un libro vivace anche se discontinuo sulla fortuna scenica di *Amleto* nelle rappresentazioni italiane del novecento; e dice: "Benassi è più sonoro di Ruggeri, c'è nella sua interpretazione più dolore, più disperazione, e non s'avverte quel senso di annullamento, tipico della rappresentazione ruggeriana"; e ancora, questa volta a proposito di Claudio ma sempre insistendo sul raffronto tra Ruggeri e Benassi: "Mentre nell'esecuzione di Ruggeri è molto interiore [la confessione di Claudio di fronte al crocifisso], in quella di Benassi, proprio perché Amleto è esagitato, per unità di stile anche essa è disperata"<sup>29</sup>. Anche questo, e cioè l'intenzione palese di contrapporsi a Ruggeri, dovette portare Benassi a Anton Giulio Bragaglia che Ruggeri non amava per nulla al punto da definirlo, come ci testimonia ancora Leonardo Bragaglia, "il sacro fioco"<sup>30</sup>; ma, si sa, non tutte le cose, se pure ben programmate e nate sotto i migliori auspici, vanno per il verso giusto.

Un altro elemento poi dovette entrare in gioco in questo *Amleto*; ed è il rapporto del protagonista con Ofelia e lo spazio che deve avere quest'ultimo personaggio nella rappresentazione. Abbiamo già scritto

---

<sup>28</sup> L. Bragaglia, *Shakespeare in Italia*, Roma, Trevi, 1973, p.80.

<sup>29</sup> G. Bartalotta, *Amleto in Italia nel novecento*, Bari, Adriatica, 1986, p.58.

<sup>30</sup> L. Bragaglia, *Shakespeare in Italia*, cit., p.80.

altra volta che Benassi è attore “solo”: e lì lo si diceva dal punto di vista della sua poetica, solo in quanto fu l'unico a interpretare, a quel livello artistico, il determinato tipo di poetica attorica che qui stiamo cercando di delineare; ma egli fu anche attore solo in quanto portato a recitare personaggi che campeggiassero da soli sul palcoscenico (e la sua propensione per i monologhi nell'ultima parte della vita testimoniano questo) com'era di Shylock o di Tartufo o ancora di Saul e via di questo passo. Ma in *Amleto* c'è Ofelia che risulta tutt'altro che un personaggio secondario (e che, ancora una volta, Ruggeri aveva elevato a personaggio tematico). E qui interviene uno di quei fatti ‘pratici’ - e ne abbiamo già accennato- di cui è tutta intessuta la vita del teatro: Ofelia sarà Kiki Palmer che è anche la capocomico di questa compagnia dove Benassi è ‘soltanto’ primo attore. Il fatto però è che il rapporto con Ofelia, se non si vuole o non si sa o non si può piegare il testo letterario alle proprie esigenze, spinge Amleto, almeno per come viene interpretato in quel tempo (Laforge, Lucini...), verso il simbolismo<sup>31</sup>: e Benassi certamente vuole, sempre in contrapposizione a Ruggeri ma certamente, per questo aspetto, anche a Moissi, prendere le distanze dal simbolismo attraverso l'allegoria (in questo caso non necessariamente grottesca): il suo Amleto non sarà il solito “pallido prence” estenuato o mistico che sia ma un personaggio, appunto come ci dice Tamberlani, disperato e tesissimo, ricco di quell'energia nervosa che fu la sua peculiarità

---

<sup>31</sup> Per questo discorso si veda: R. Tessari, *All'estuario del Simbolismo: il corpo di Ofelia*, in AA.VV., *Cantami o Diva*, a c. di S. Sinisi, Cava de' Tirreni, Avagliano, 1999, pp.27-42.

testimoniata, e non sarà un caso, da Bragaglia che il primo febbraio di quell'anno, a proposito della prevista messa in scena del *Savonarola* di Alessi con la regia di Copeau, dice essere inutile pensare a Moissi visto che “in Italia c'è Memo Benassi, con una figura atletica e mezzi nervosi formidabili”<sup>32</sup>: appunto “mezzi nervosi formidabili”, capacità di “camminare sui serpenti”, tensione verso l'allegoria per esprimere fino in fondo l'angoscia dell'uomo moderno dilaniato dalla reificazione: il “pallido prence” ruggeriano non è angosciato, è triste, di quella tristezza tipicamente intimistica contro cui scagliava i suoi strali come sempre Petrolini: non cammina sui serpenti ma si trascina, cauto e appunto “fioco”, su una nuvola.

Ed ecco quindi Bragaglia che presenta la propria regia sulla “Gazzetta del popolo”:

I nuovi caratteri del personaggio shakespeariano, affidati alla potente sensibilità di Memo Benassi, secondo la mia regia presentano un Amleto leggero e profondo, ironico e amaro, tagliente e pur tenero, scettico e pure appassionato, antiromantico e pure umano<sup>33</sup>.

Sembra un ritratto della poetica recitativa di Benassi (con l'eccezione di quel “leggero” ma che qui, legato e opposto a “profondo” potrebbe ancora funzionare) al punto che sarebbe giusto, ed è giusto, pensare che il regista si fosse messo al servizio dell'attore. E, infatti, l'articolista anonimo (ma potrebbe essere Bertuetti) che

---

<sup>32</sup> s.i.a., *Se non lo sapete*, in “Il dramma”, 1 febbraio 1935, p.47.

<sup>33</sup> s.i.a., Un “Amleto” nella regia di A.G. Bragaglia. Interpretato da Benassi e Kiki Palmer, in “La gazzetta del popolo”, 28 dicembre 1934.

presenta le riflessioni del corago commenta a sua volta in modo assai pertinente:

La sua regia ci darà così un nuovo Amleto che soltanto Benassi, fra i moderni attori italiani, poteva essere in grado di portare alla ribalta<sup>34</sup>.

Eppure proprio nelle note di regia di Bragaglia, rese pubbliche dai giornali torinesi di quei giorni, si annida probabilmente il pomo della discordia -se discordia ci fu, ovviamente- tra il regista e l'attore. Ecco ciò che dice il giorno seguente:

Amleto non è un debole [...]. Il suo dubbio non è scarsa convinzione e mal ferma credenza, ma nasce dal non voler prendere sul grave le cose. Egli ha il buon gusto dell'umana ironia, ha la mano leggera fin nelle sue vicende più crudeli e tragiche. [...]

Malinconico e ironico, aggressivo e ironico, egli investe sua madre più con lo scherno che con la violenza. [...]

La ragione per cui il nostro eroe si lascia andare, e non compie la propria vendetta, è tutta nella sua filosofia di scettico raffinato [...].

Tutta la sua tragedia si agita in questo contrasto e nel dubbio che ha di prendere le cose per il verso feroce, oppure di condurle nel senso moderno<sup>35</sup>.

E qui Bragaglia insiste sulla "leggerezza"; evidentemente preoccupato di opporsi al reboante romanticismo ottocentesco del grande attore-mattatore, cui evidentemente lui guarda come elemento oppositivo al contrario di Benassi che ha in mente invece come abbiamo visto l'eleganza soffice di Ruggeri, definisce Amleto uno "scettico raffinato" mostrandosi così non poi tanto lontano da quel Ruggeri che pure non amava;

---

<sup>34</sup> *Ibidem.*

<sup>35</sup> Gim, *Bragaglia la radio e Amleto*, cit.

la sua interpretazione del “senso moderno” va tutta in direzione dell’ironia: ma Benassi non era né ironico né scettico: era violentemente e spavalidamente sprezzatore stoico della falsità naturalistica e simbolistica, e fosse pure che il suo sprezzo si rivolgesse verso il personaggio che in quel momento stava recitando e quindi verso se stesso. La citazione che abbiamo riportata solo in un punto coincide, questa volta, con la poetica recitativa di Benassi là dove si dice che Amleto “investe sua madre più con lo scherno che con la violenza”. Ma questo riguarda una sola scena, anche se capitale; il che, come ben si vede, è un po’ poco.

Ma un altro elemento dovette contrapporre Benassi a Bragaglia. Quest’ultimo, lo si sa, genericamente e senza approfondire troppo l’argomento, ché sarebbe troppo esorbitare da queste note, può essere rubricato come “spettacolista” e non solo nel modo in cui lo furono, e lo sono, tutti i registi ma proprio nel senso in cui s’intende l’essere “spettacolista” e cioè nel dare un’importanza fondamentale agli elementi spettacolari spesso a scapito della recitazione e della parola. Benassi, al contrario, fu un attore “di parola”. Questa definizione pretende però un approfondimento. Il termine “teatro di parola” è stato usato per lungo tempo e fino a oggi in un senso che non è quello che noi qui intendiamo: si è detto cioè teatro di parola per teatro del testo in opposizione sia allo spettacolismo sia alla supposta invadenza e prevaricazione dell’attore sul testo. Non questo è il caso, come ormai sappiamo, di Benassi che rispettoso del testo letterario, nel senso scolastico e meschino dell’uso corrente, non fu mai ben conscio di essere lui, l’attore a costituire il “testo spettacolare”. Ma nel suo modo di

recitare -come per altro in quello di qualsiasi attore grande- le parole ebbero uno spazio importantissimo proprio in quanto parole, essendo irrilevante da chi fossero state scritte: egli costruì dei capolavori di recitazione (il “linguaggio della scena”, appunto) partendo da copioni mediocrissimi. La sua dizione era perfetta, non nel senso banalmente tecnico, ma per come pronunciava il significato delle parole usando il significante in quanto veicolo indispensabile per cui la sua voce meravigliosa e perfettamente educata a conoscere tutti i toni e tutti i ritmi costruiva una musica vera e propria: musica di parole, appunto.

Ancora una volta ricorriamo a Bertuetti che si rese perfettamente conto di questo:

Memo Benassi ha scavato nella materia sublime con ingegno acuto, con lucido intuito, con forza. Non s'è limitato, come tanti, ad ascoltare le parole che cantano per farle ricantare in sé, ma le ha interrogate una a una con pazienza tormentosa, di ognuna ha voluto conoscere il mistero, l'anima riposta, dirò così, l'*intenzione*<sup>36</sup>.

È chiaro che non si potrebbe dir meglio di Benassi attore di parola. Questo rifiuto da parte dell'attore di una recitazione cantata -che era propria di Ruggeri: ma qui Bertuetti, tranne che non si contraddica volendosi contraddire date le premesse poste nel brano di questa recensione citato più sopra, pensa a altri: a tutti quelli che non essendo Ruggeri ne portavano però avanti la maniera, probabilmente- per proporre invece un modo del dire che è tormentato e sofferto, non credendo più nel valore della parola (e, quindi della comunicazione) ma ponendosi, in modo assolutamente “moderno” -nel

---

<sup>36</sup> E. Bertuetti, “*Amleto*” all'Alfieri nell'interpretazione di Benassi, cit.



senso che Benjamin attribuiva a questo termine-, il problema del cosa sta dicendo e del come e scavando e avvolgendo la parola su se stessa (e qui torna l'equivoco del suo barocchismo), cercare di tirarne fuori l'intenzione (che Bertuetti scrive in corsivo) un'intenzione che forse -e qui l'attore è più scaltrito del suo pur bravissimo critico- non c'è o non c'è più del tutto e di cui rimane un residuo forse per chi la 'dice', questa parola, ma che non serve a comunicare: l'Amleto di Benassi, questo come quello che seguirà, non comunica con nessuno e stenta a comprendere anche se stesso, autentico uomo preso nel vortice di una modernità alienante dove la finzione scenica può permettersi solamente la critica di se stessa. Ma tutto questo che ora è detto attraverso il metalinguaggio, forse un po' arido, della prosa critica, Benassi lo esprimeva usando il linguaggio dell'arte della recitazione; e qui si vuole dire che non è perché Benassi avesse, nei confronti della parola, questo atteggiamento che egli si limitasse a "dire", magari in modo altissimo: il suo tipo di recitazione, per riallacciarsi a ciò che abbiamo scritto poche righe sopra, è quello che, nel linguaggio teatrale, si definisce il "recitar cantando": e ciò significa recitare con estrema attenzione al significante che così risulta quello che deve essere e ciò è a dire l'autentico veicolo attraverso cui attingere al significato: tecnicamente la voce viene usata in senso musicale non diversamente da quello che accade nella poesia: e, infatti, stiamo parlando di un teatro di poesia che si oppone al prosastico porgere dell'attore del teatro di prosa (il bisticcio è voluto). Ma questo modo di recitare non può essere confuso con quello di chi

“canta” (e si ricordi ciò che abbiamo appena letto di Bertuetti: “Non s’è limitato, come tanti, ad ascoltare le parole che cantano per farle ricantare in sé”) elevando il significante a valore assoluto e autonomo e tutto appiattendolo sui valori vocali di una voce spesso straordinaria (è il caso, ovviamente, di Ruggeri); il che porta a equiparare battute di nessun conto, puramente necessarie all’ordito della vicenda, con battute di estrema importanza in quanto portatrici, appunto, di valori altamente poetici. E già sappiamo che Benassi spesso “buttava via” la battuta, la superava a ritmo velocissimo, per giungere a quello che gli interessava veramente e che costituiva il fulcro del personaggio così come se l’era figurato e l’aveva costruito al di là delle intenzioni dello scrittore del testo: il suo “recitar cantando” conosceva ritmi e toni che gli servivano proprio a interrogare e svelare l’intenzione delle parole che pronunciava, elevandole, grazie a questa sua straordinaria bravura, allo statuto di poesia. È ancora Bertuetti che ci descrive, con estremo nitore, lo stile recitativo benassiano:

I pensieri, i dubbi, gli slanci, le rivelazioni, le viltà, tutti i rivolgimenti improvvisi e quasi impercettibili dell’anima d’Amleto si sono impadroniti di lui con la qualità della musica, così che la sua recitazione aveva di questa le possibilità infinite. Bastava avere cuore aperto perché l’onda lo colmasse. Accidia, pusillanimità, orgoglio di principe, amore di figlio, amore d’amante, sentimento dell’onore (?) gusto lirico del soffrire, che formano il groppo doloroso, inestricabile della psicologia dell’eroe, s’insinuavano scomparivano ritornavano nella recitazione del Benassi con la fluidità e la sorprendente brillantezza di temi musicali<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> *Ibidem*; per il punto interrogativo v. n.21.

In quest'ultima citazione s'insinua, al di là della notazione stilistica straordinariamente preziosa per chi intende fare storia e critica della scrittura scenica benassiana, un vago, molto vago invero, sospetto di psicologismo -e, si sa, psicologismo e naturalismo sono strettamente congiunti. E qui ci soccorre l'altra cronaca (della terza, un articolino non firmato del "Popolo d'Italia" non mette conto parlare se non, come faremo, per constatazioni, per così dire, statistiche) della serata, quella di Francesco Bernardelli pubblicata sulla "Stampa". Qui, dopo aver notato come tutta la rappresentazione fosse divenuta un po' "schematic[a] e semplicisticamente teatrale", il critico (che si allinea con tutti quelli -e sono la stragrande maggioranza- che leggono il testo come base dello spettacolo e che non comprendono le ragioni del testo spettacolare) scrive:

Semplicista è stato anche Memo Benassi - la serata era in suo onore - nella visione del grandioso personaggio. I caratteri d'Amleto ch'egli ha con maggior efficacia ricavati sono quelli della selvatichezza e della finta follia, con un che di fanciullesco e di ingenuo nello sfondo. Le stessa truccatura, con una parrucca che a tratti, con quel gran ciuffo rossigno, appariva quasi clownesca, e il bianco del volto, e il largo colletto di pizzi bianco, favoriva l'illusione: bizzaria, funambolismo dai gesti decisi, passetti, atteggiamenti repentini, quasi di danza, di una plasticità soffice ma lievemente eccentrica<sup>38</sup>.

Lasciando perdere il fatto che queste notazioni vengono fatte da Bernardelli non certo a titolo positivo ma per 'dar consigli', come sogliono fare i cronisti dell'epoca che giunge fino a noi, a Benassi su come dovrebbe concepire il personaggio (non è vero che i

---

<sup>38</sup> f.b., *Un'edizione dell' "Amleto" all'Alfieri*, in "La stampa", 3 gennaio 1935.

cosiddetti ‘critici’ siano tutti scrittori di commedie falliti; al contrario, sono quasi tutti registi *in pectore*), quello che a noi interessa qui è mettere in luce come questa nota descriva uno stile proprio non psicologistaico (e, forse, antipsicologistaico) di Benassi: uno stile che tende, per restare alle parole del cronista, alla schematicità e alla semplificazione strutturale e a inclinare il personaggio in una direzione grottesca. Quella parrucca col “gran ciuffo rossigno”, “quasi clownesca”, il volto bianco, eccetera, risultano elementi assolutamente non “eccen-trici”, come vorrebbe Bernardelli, ma, al contrario, ben allineati a una precisa poetica che è quella di svelare prima di tutto a se stesso, e in secondo luogo allo spettatore, la contraddizione di un personaggio tragico nell’epoca dell’assenza del tragico: cosa che Bragaglia ha solo parzialmente presente ma che sembra invece sia molto chiara a Benassi che rilancerà la posta, e questa volta lo spettacolo sarà interamente suo, dieci anni dopo.

Resta abbastanza inspiegabile, allo stato attuale della ricerca, il motivo per cui questo *Amleto* venne subito abbandonato: e degno di nota è il fatto che tutti i cronisti<sup>39</sup> siano d’accordo nel registrare un ottimo successo di pubblico: applausi a ogni atto, addirittura a ogni quadro (Bernardelli), e “feste particolari al protagonista” (Bertuetti). L’unica osservazione in proposito che siamo riusciti a scovare è una nota comparsa sul “Dramma” nella rubrica *Se non lo sapete* in cui si dice che Benassi abbandonerà la compagnia

---

<sup>39</sup> Il terzo: s.i.a., “*Amleto*” interpretato a Torino da Memo Benassi, in “Il popolo d’Italia”, 3 gennaio 1935.

Palmer “nonostante che per lui abbia messo in iscena l’*Amleto*’. Anzi pare che la lasci appunto per questo!”<sup>40</sup>; e questo ci permette di capire che qualcosa, come per altro abbiamo già anticipato, dovette non funzionare in quell’*Amleto* ma col forte sospetto che qualcosa non funzionasse per Benassi *tout-court* nel personaggio di Amleto; come subito vedremo.

\* \* \*

Quasi undici anni dopo, il primo dicembre del 1945, Benassi recita per la seconda volta il personaggio di Amleto con una compagnia di cui è capocomico, la Benassi-Torrieri, e con la sua regia, sempre che per la sua attività di “direttore artistico” sia lecito usare il termine “regia”; ma questo è un altro discorso: ciò che qui interessa è constatare come questo *Amleto* sia tutto e solo interamente suo. E l’idea viene da lontano: infatti, più di un anno prima, nelle *Memorie*, Benassi dice, a proposito dei suoi progetti: “ho intenzione di presentarmi al mio pubblico con una edizione piuttosto personale dell’*Amleto* di Shakespeare. Su quest’ultimo lavoro punto in particolare le mie risorse ed i miei intendimenti”<sup>41</sup>. Una dichiarazione, come si vede, netta ed esplicita; e, infatti, quello di Benassi fu un *Amleto* molto particolare, probabilmente in anticipo sui tempi (nel modo in cui un artista grande e profondo sa scavare nel proprio tempo e leggersi qualcosa che sfugge agli altri e che solo dopo verrà scoperto e realizzato), certo spiazzante sia per la critica che per il pubblico aduso, in

---

<sup>40</sup> s.i.a., *Se non lo sapete*, in “Il dramma”, 1 febbraio 1935, p.47.

<sup>41</sup> M. Benassi, *Anticipo alle mie memorie. VIII. Questo cinematografo*, in “film”, 14 ottobre 1944, p.3.

quel torno di tempo, a ben altro tipo di esperienze teatrali e non solo: in pieno trionfo del neorealismo Benassi, come sempre in controtendenza, imposta un discorso che con quella temperie storico-artistico-culturale nulla ha a che fare<sup>42</sup> e che si iscrive semmai nella sperimentazione continua di modi e di forme che sono proprie di questo attore per restituire sul palcoscenico la coscienza dilacerata dell'uomo moderno, al di là di quelle che sono le mode stilistiche che di volta in volta la sua lunga carriera artistica attraversa. Ma, ancora una volta, le cose non andarono come Benassi avrebbe voluto: e, in questo caso, a una critica fredda quando non apertamente ostile (le eccezioni, come vedremo, servono come sempre a confermare la regola), corrispose anche, almeno alla prima, un'accoglienza da parte del pubblico meno calorosa del solito; e questo si spiega fin troppo bene: è dai tempi di Leopardi che sappiamo che chi va contro il proprio tempo deve essere pronto a pagarne le conseguenze. Non possiamo sapere se Benassi avesse messo questo nel conto, non ci rimangono -allo stato attuale della ricerca- né diari né lettere che ci possano essere utili a chiarire il punto in questione: ma la sua ben nota irrequietudine nell'arte e nella vita sta proprio lì a dimostrare come egli si rendesse conto di essere fuori di chiave col proprio tempo -fuori di chiave, poundianamente, per gli altri, quindi 'oggettivamente' non certo soggettivamente- e questo lo portasse a una

---

<sup>42</sup> Tranne che coi capolavori che pure quell'epoca produsse; certo pochi, ma comunque incentrati ancora una volta, al di là della forma in cui si espressero, sugli stessi temi che sono poi quelli propri della cultura e dell'arte moderne.

forma di rabbia impotente molto concretamente radicata nelle cose che era facile, superficialmente, attribuire a bizzarria e volubilità di carattere.

La cronaca reagì, come si è detto, in modo freddo e ostile a questa impresa artistica dell'attore certamente più discusso di quel periodo storico: e Benassi ne tenne conto, come prese anche atto del tiepido successo di pubblico, e dimenticò ben presto quell'*Amleto* al punto da non replicarlo nemmeno a Roma dove la compagnia abbrevia il corso delle recite per l'ostilità della critica: e il testo che salta è proprio *Amleto*<sup>43</sup>. Ma, in tanta ostilità, la cronaca risulta compatta nel rilevare alcuni dati che ci sono estremamente utili per comprendere quale fosse la tendenza, e la tensione, dell'operazione benassiana. Intanto l'aver reso questo *Amleto* in modo lieve ma tormentato, ironico ma grottesco, utilizzando una struttura scenica molto vicina a quella della *pochade*. Cominciamo da un cronista superficiale e malevolo:

La tragedia di Shakespeare è un'indomabile seminatrice di zizzania. Tutti persuasi, gli interpreti, di essere fedeli: e tutti, sulla fedeltà, discordi e baruffanti. Discorde Salvini dal protagonista modellato da Rossi, discorde il floreale Ruggeri dal protagonista modellato da Zacconi. E discorde, naturalmente, Benassi: che - placido e remissivo come è - va insegnando adesso agli antichi e ai moderni, a Sarah e a Giacinta, l'*Amleto* esemplare. E tagliatissimo. E sfornito di Spettro visibile. E corredato di musicchette. E dialogante four del sipario, alla maniera delle riviste. E illuminato dai riflettori.

---

<sup>43</sup> “A Roma [...] né il pubblico né la critica hanno fatto buon viso alla formazione [la Benassi-Torrieri], anzi la critica si è mostrata talmente compatta nell'ostilità che la compagnia ha dovuto abbreviare di una settimana la sua stagione romana”; Florindo, *Ribalte e quinte*, in “Platee”, 31 marzo-15 aprile 1946, p.93.

Un'edizione per Vanda Osiris<sup>44</sup>.

La malevolenza è evidente e la superficialità pure in quell'accostare l'*Amleto* benassiano al teatro di rivista nella sua versione più spettacolistica e gastronomica là dove, invece e al contrario, è forse giusto avvicinare questa rappresentazione a altre esperienze, sempre in qualche modo vicine a quelle del teatro di rivista, dove la parodia grottesca diviene autentica arte: è abbastanza evidente che mentre scriviamo pensiamo a Petrolini; e, infatti, qualcosa dell'*Amleto* petroliniano dovette pur essere alla base dell'ispirazione di quest'altro *Amleto*, ma ciò sia detto senza esagerare nei confronti dal momento che Petrolini godeva di una libertà, quella appunto del teatro di varietà, di cui non poteva fruire Benassi e di una capacità di scriversi da sé i propri testi che Benassi non ebbe mai.

Daniele D'Anza, anch'egli in una recensione non del tutto favorevole a Benassi, parla di “un senso del balletto che esalterebbe un Clair”<sup>45</sup>: e con il richiamo al regista francese, così bravo a esprimere questioni importanti e nodali in uno stile leggero e frizzante con un continuo richiamo a quel surrealismo da cui prendeva spunti pur non identificandovisi come farà nello stesso torno di tempo Buñuel, forse ci avviciniamo di più a quello che dovette essere il fulcro dell'operazione benassiana che intese contrapporre alla pesantezza monumentale del grande attore ottocentesco e agli estenuati lirismi ruggeriani che si prolungano in

---

<sup>44</sup> Polonio, *Commento umile a lettere superbe*, in “Le scimmie e lo specchio”, gennaio-febbraio 1946, p.90.

<sup>45</sup> D. D'Anza, *Palcoscenico*, in “Platee”, 15 dicembre 1945-15 gennaio 1946, p.61.



quelli di Ricci, un Amleto inquieto ma brillante e decisamente antimelodrammatico. Su questo punto, sul rifiuto di quella tendenza al melodramma che permea di sé l'operato del grande attore ottocentesco e ancora novecentesco, tutta la cronaca è concorde tanto dovette risultare evidente dal testo spettacolare benassiano: "Un Amleto però, questo di Benassi, finalmente libero da ogni sapore melodrammatico: senza romanze e senza strofette canore", è ancora Daniele D'Anza nell'articolo appena citato. Paolo Grassi scrive sull'"Avanti!":

[...] interessante [...] notare come Benassi abbia ricercato, in questa edizione, motivi diversi e più sottili dei soliti allacciandosi particolarmente, per l'impostazione tutta del personaggio, a quella "debolezza e malinconia" che Amleto stesso denuncia per sé e ricavandone quindi, all'infuori di stilizzazioni plastiche e di illazioni liriche come altri attori hanno ricercato, una creatura inquieta ed ansiosa, pervasa già di tutti i problemi e in ogni parola ricercante una luce o un quesito, lontana da romanticismi, secondo un'interpretazione per intenderci più vicina a Moissi che a Ruggeri o a Ricci, interpretazione di carattere "nordico" se così possiamo dire, scevra della liricità abituale cara ai latini<sup>46</sup>.

Qui è denunciato, in modo chiaro, l'antiromanticismo dell'Amleto di Benassi e anche il suo porsi in una posizione che contrasta il lirismo di tutta una scuola che fa capo a Ruggeri, come abbiamo visto Amleto "latino" quant'altri mai.

Ma la critica -e qui scriviamo "critica" e non "cronaca" dal momento che l'articolo di cui stiamo per occuparci è pubblicato su una rivista che esce alcuni giorni dopo la prima e che quindi permette a chi scrive

---

<sup>46</sup> P.G., "Amleto" di Shakespeare, all'Odeon, in "Avanti!", 2 dicembre 1945.

una maggiore possibilità di riflessione- più convincente e interessante è quella di Carlo Terron:

Dopo l'Amleto naturalistico di Zacconi [...] dopo l'Amleto amletico di Ruggeri, dopo l'Amleto studente di ginnasio di Moissi, dopo l'Amleto romantico di Ricci, l'Amleto di Benassi è pantomimico, plastico, decorativo e stravinskiano. L'Amleto più discutibile che io abbia mai visto, ma anche l'Amleto più geniale. Fin troppo. Come è troppo geniale, talora a suo svantaggio, Benassi, quando sbandiera impetuosamente e splendidamente tutta la smagliante fantasia dalla quale è affetto<sup>47</sup>.

C'è in questo critico, che a noi risulta essere il più acuto fra quanti si sono occupati di Benassi -l'unico in fondo non turbato dalle a volte strabilianti innovazioni benassiane come abbiamo visto spesso scompensate confronto ai tempi in cui appaiono-, una profondità di visione che sorprende, soprattutto se lo si confronta con i suoi colleghi dell'epoca stupiti, per esempio, dal modo in cui Benassi recita il monologo del terzo atto. Uno per tutti: Possenti, sull'autorevole "Corriere d'informazione" -che sostituisce temporaneamente l'epurato "Corriere della sera"- opta per un tono paterno, ma anche prudente, di fronte a un ragazzo un po' discolo:

Ora, la parola ha sempre il suo peso, specialmente quando è di Shakespeare: essa possiede un valore e una musica di cui s'ha da tener conto, altrimenti si corre pericolo, ad esempio, di non scavare in profondità il celebre *Essere o non essere*, che il Benassi pronuncia, invece, con levità, accompagnandosi, per giunta, con un nervoso muovere di pedine su una scacchiera: Ma dov'è, nel monologo, il concetto di giuoco? Nessun giuoco, ma una profonda angoscia del nostro destino in rapporto con la nostra coscienza<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> C. Terron, *Amleto al telescopio*, in "La lettura", 6 dicembre 1945, p.13.

<sup>48</sup> e.p., *Benassi nell' "Amleto" all'Odeon*, in "Corriere d'informazione", 4 dicembre 1945.

Sfugge del tutto a Possenti, come è evidente, la poetica d'attore di Benassi che non si occupa dei valori del testo ma di quelli realizzati nei testi spettacolari precedenti il suo: il recitare in quel modo l'*Essere o non essere* mostra in modo molto chiaro e netto il suo rifiuto di usare lo spartito shakespeariano come la traccia su cui impostare un testo spettacolare melodrammatico intessuto di recitativi e di 'arie' tra cui, proprio quella canonica e attesa dal pubblico, è quella del monologo in questione<sup>49</sup>. Il tamburellare sulla tastiera degli scacchi è quello che si suole definire un effetto di straniamento, inteso proprio a "buttar via" -per usare ancora una volta il gergo teatrale- un 'pezzo' forte della tradizione spettacolare italiana con l'intenzione di scuotere il pubblico dalla sua apatia digestiva e di cercare (sappiamo che l'esperimento non ebbe esito soddisfacente) di far concentrare la sua attenzione su qualche cosa di più importante della "profonda angoscia del nostro destino in rapporto con la nostra coscienza" e ciò è a dire della profonda coscienza di trovarci di fronte a un teatro alienato e reificato proprio nel suo persistere romanticamente melodrammatico e liricheggiante, a un teatro che rinvia a un mondo altrettanto alienato e reificato. Ma tutto ciò non avrebbe potuto capirlo Possenti mentre invece sembra risultare chiaro a Terron:

Tutte le moderne interpretazioni di questo personaggio [Amleto], anche grandi, anche grandissime, tendono a preoccuparsi di renderlo quanto più possibile vicino all'umanità comune, di

---

<sup>49</sup> "I monologhi [dell'*Amleto*], in effetti, sono l'equivalente teatrale delle arie operistiche"; L. Kitchin, *Per una valutazione della messa in scena di Hamlet*, in AA.VV., *Hamlet dal testo alla scena*, a c. di M. Tempera, Bologna, CLUEB, 1990, p.133.

vivisezionare a attualizzare la sua psicologia sacrificando l'eroe all'uomo, col risultato di minimizzare le sue proporzioni rendendo il personaggio sempre più "vero" e sempre più piccino, e l'intellettualità capillare di Alessandro Moissi giunse a farne un fanciullo. Benassi ha proceduto al contrario; dove gli altri hanno messo questo gigante psicastenico sotto un microscopio egli ci ha puntato davanti un telescopio.

Interpretazione enorme, incontenente e forsennata, che si scuote dalla schiena ogni schema e ogni incrostazione romantica, veristica, intellettualistica e psicologica. Tutto nuovo, tutto diverso dagli altri, tutto e sempre un dito sopra le righe. Fin troppo<sup>50</sup>.

Certo le affermazioni di Terron appena citate sono sconvolgenti sempre che non ci dimentichiamo che siamo in piena epoca neorealistica: Benassi puntando un telescopio sul suo personaggio -efficacissima la metafora- compie un'operazione antiromantica, antiveristica, antiintellettualistica e antipsicologica; in una parola fa piazza pulita di tutta una tradizione naturalistica per rilanciare il personaggio di Amleto verso mete ben più in sintonia con i tempi, un Amleto forsennato, disperato e esasperato, ma, proprio per questo anche comico e grottesco ("Ricordo quell'Amleto in cui Benassi recitava il monologo giocando a scacchi, e delle volte ti faceva venire i brividi, la pelle d'oca [...]; né mancavano quei momenti, auspicati da Palazzeschi, in cui si scoppiava a ridere"<sup>51</sup>) nel denunciare la falsità del teatro, l'incapacità di fingere dell'attore moderno tutto teso a restituire la realtà, in un modo o nell'altro, e a negare proprio la finzione: quella finzione che stava a cuore a Benassi mostrare e, addirittura, ingigantire per mettere in luce

---

<sup>50</sup> C. Terron, *Amleto al telescopio*, cit.

<sup>51</sup> E. Pagliarani, *Quando Amleto è solo una comparsa*, in *Il fiato dello spettatore*, Padova, Marsilio, 1972, p.36.

come attraverso questa si possa raggiungere il nocciolo profondo della nostra umanità dolente di uomini che non hanno scelto di nascere in un'epoca dove vivere una vita autentica -e quindi non falsa- risulta impossibile e dove l'unica possibilità per un attore che sia anche un artista è denunciare, attraverso la finzione, questa impossibilità.

E tutto questo Benassi sa rendere al massimo grado: "Fin troppo", dice Terron. E, per il rispetto che si deve a questo critico, l'argomento va approfondito.

Abbiamo un altro scritto di Terron: è un "coccodrillo" pubblicato all'indomani della morte dell'attore (24 febbraio 1957) che non fu improvvisa ma che fu causata da una trombosi cerebrale seguita a un'altra che lo aveva colpito il 9 novembre del 1956 durante una prova del *Re Lear*. Si tratta quindi di uno scritto meditato e articolato dove Terron fa il punto su Benassi, sull'interpretazione di ciò che era stata la sua arte anche raffrontandola a quella dei suoi contemporanei: e, dopo aver detto di Zacconi, Ruggeri, Ricci, Gassman e Randone e aver dato dell'arte di ciascuno di questi una sintetica definizione, conclude:

[...] il favoloso Benassi, artista scarso, vorrei dire privo di sentimento e, viceversa, sovraccarico dell'interiore dinamismo di una eccezionale capricciosità ed autosuggestionabilità nevrotica e, perciò, tendente alle soluzioni di stile appoggiate alle sorprese emozionanti ed eccentriche, fu l'autore barocco della nostra scena<sup>52</sup>.

Ecco quindi il termine "barocco" che compare a definire la recitazione di Benassi che lo stesso Terron,

---

<sup>52</sup> C. Terron, *Fece un personaggio anche di se stesso*, in "Corriere lombardo", 25-26 febbraio 1957.

nella recensione citata all'*Amleto* del '45, aveva definito "il meno veristico e perciò il più poetico degli attori nostri". Le due affermazioni potrebbero sembrare contraddittorie, anche se sono passati, tra l'una e l'altra, quasi dodici anni. Ma Terron che ha il pregio della profondità di pensiero, appunto, approfondisce. E qui sarà necessaria una citazione un po' lunga ma, come subito vedremo, di deciso interesse per il nostro tentativo di ricostruire la poetica attorica benassiana:

Su questo equivoco termine "barocco" è bene intendersi subito. E esso va riportato al suo significato originario, spoglio, cioè, dalle variazioni aggettivate e spregiative assunte nella sua accezione corrente: quella di un'arte che ha per caratteristica espressiva l'interna, energetica, inconciliabile e drammatica dialettica fra vortici di contenuti tumultuosi, contraddittori e in perpetuo movimento, e una forma definitiva atta a comunicarli nella loro dinamica instabilità. Come non pensare, infatti, davanti all'esasperazione espressiva, alle sconcertanti dissonanze, alla cangiante volubilità, ai gonfi decorativismi, alle sorprendenti spezzature, alle turgide violenze e alle polemiche provocazioni, adunate per fare di ogni sua interpretazione una perpetua meraviglia, come non pensare a certe spettacolose statue del Bernini o del Borromini impetuosamente librate in assurdi equilibri, contro ogni legge di statica, apparentemente prive di un centro di gravità, impegnate ad imporre allo spazio il loro movimento e il loro ritmo; teatralmente atteggiare, tutte smorfie e svolazzi, sempre sul punto di precipitare e sempre vittoriose delle comuni leggi fisiche<sup>53</sup>.

Va subito notato come qui si parli, con profonda sapienza è il caso di ripeterlo, di stile, dello stile recitativo di Benassi; quei "vortici di contenuti tumultuosi, contraddittori e in perpetuo movimento", attribuiti al barocco e all'attore contemporaneamente,

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

stanno proprio lì a esprimere ciò che ormai stiamo affermando da quando abbiamo iniziato a studiare l'arte di Benassi: la coscienza della frantumazione e dell'alienazione del soggetto nel mondo dei rapporti reificati: ma come poi questo grumo tormentoso e tormentato -e così straordinariamente moderno in un teatro che si sta ormai arrendendo all'industria dello spettacolo- diventi stile viene decisamente chiarito da questa meditazione di Terron. Le statue di Bernini e di Borromini servono molto bene a rendere l'idea di una recitazione basata, in opposizione allo stile dei contemporanei tutto compostezza e naturalezza 'accademica', sullo squilibrio e sull'instabilità del corpo dell'attore di cui fa parte, ed è parte importantissima e fondamentale, la voce. Come Petrolini, Benassi sfruttava fino in fondo le sue straordinarie capacità di muoversi e dire in un perpetuo equilibrio instabile, spostando il baricentro del corpo e i toni e ritmi della voce in funzione antinaturalistica e svelante, ci ripetiamo ma è un elemento fondante della sua poetica attorica, il disequilibrio e l'instabilità dell'essere: egli seppe come nessuno nel teatro cosiddetto di prosa esprimere stilisticamente la sua e nostra profonda inquietudine; e il suo grottesco si realizzò proprio in questo modo così bene e così nettamente descritto da quello che fu il suo critico più intelligente.

Il quale critico, però, anche in questo "coccodrillo" volle esprimere le sue riserve a inverare quel "fin troppo" dell'articolo di dodici anni precedente; e, infatti:

Più di ogni altra, quest'arte del doppio, del triplo salto mortale, del salto mortale a vita, naturalmente e continuamente affacciata sull'esagerazione e l'artificio, presenta i suoi pericoli. E il

principale di essi si chiama barocchismo. Dal barocco al barocchismo, purtroppo, il passo è sempre stato breve. Che Benassi, spesso e volentieri l'abbia compiuto, non si può negare. Ma non si può nemmeno, per converso, negare che in questa disarmonia fosse la sua grandezza<sup>54</sup>.

C'è una leggera contraddizione in queste righe tra la "grandezza" riconosciuta a Benassi e l'accusa di "barocchismo"; ma, a mettere da parte la *pietas* nei confronti dell'attore appena morto, questa contraddizione è spiegabile se si tiene conto che quello che qui Terron definisce "barocchismo" di Benassi fu il suo gigionismo: e cioè quei momenti che "spesso e volentieri" l'attore concesse a sé, al suo narcisismo, e al suo pubblico in cui mostrava, stupendamente come solo lui seppe fare (sempre nel "teatro di prosa", quella di Petrolini è un'altra storia) il prodigioso talento e la tecnica sopraffina di cui era padrone. E il pubblico amava molto queste sue variazioni che interrompevano e rendevano godibile una trama -il teatro di prosa, a differenza di quello di varietà, è anche trama- spesso pesante e noiosa: è probabile che Benassi abbia ecceduto in questa sua capacità di "meravigliare" per vanità (e vogliamo qui concedere che non si trattasse di narcisismo ma di questa sua declinazione meno nobile), per gusto della sfida, per piacere anticonformistico o, meglio, non conformistico in opposizione ai suoi compagni di avventura artisticamente tanto inferiori a lui, per dare piacere al suo pubblico che amava e disprezzava nello stesso tempo, per sfogare una tensione, difficilmente sopportabile in altro modo, dovuta all'angoscia di cui abbiamo ormai più volte

---

<sup>54</sup> *Ibidem.*



detto; ma tutti questi eccessi servono solamente poi a confermarci nell'idea che si sia trattato di uno stile di recitazione unico e inimitabile che seppe fare dello squilibrio spudoratamente finto la sua cifra profonda e nobilissima.

Conclude Terron il suo articolo per la morte di Benassi:

Sul letto dell'ospedale di Bologna non giace l'attore Memo Benassi, giace il Teatro<sup>55</sup>.

Non è chi non veda, in queste righe, un cedimento alla retorica e allo stile gazzettistico da parte di un critico pur così stilisticamente sorvegliato; ma non è anche chi non veda che, al di là di questo stile reboante e retorico (ma forse ancora una volta dettato dalla *pietas*), Terron anche in questo caso dica una cosa verissima: il teatro dei decenni centrali del novecento, anche se Ricci e Randone gli sopravvissero, si chiude, dal punto di vista artistico, con la morte di Benassi: chi verrà dopo scriverà un'altra storia che già Benassi preannuncia: con la chiusura dell'epoca del grande attore si aprirà pochi anni più tardi quella dell'attore-*artifex* che già presenta la recitazione di Benassi, come abbiamo avuto modo di indicare altrove.

E qui finirebbe la storia degli *Amleto* di Benassi non fosse che a questo discorso è necessaria una coda particolare e, come subito vedremo, non priva di interesse.

\* \* \*

Il 28 ottobre del 1955 va in onda, alla televisione per i venerdì dedicati alla prosa, l'*Amleto* di Gassman.

---

<sup>55</sup> *Ibidem*.

Questo spettacolo, in cui Benassi fa la parte di Claudio, è registrato su un -allora si chiamava così-“vidigrafo”. E questa registrazione, come tutte le altre registrazioni di eventi artistici in qualsiasi modo realizzate, pone dei problemi a chi questo evento voglia analizzare. Infatti oggi notiamo più che una discussione teorica approfondita piuttosto un’opinione diffusa per cui la registrazione tecnica e elettronica dell’evento può sostituire l’evento stesso; per converso c’è chi dice che sarebbe meglio che la possibilità della registrazione non fosse mai stata inventata tanto risulta distorta nei confronti dell’evento originario. Tra la prima posizione, ingenua e totalmente arresa all’esistente (e l’esistente è ciò che giova al mercato), e la seconda estremistica e, a suo modo, luddistica c’è da proporre una alternativa dialettica che tende a non rifiutare quello che di buono può esserci nello sviluppo della modernità. Infatti a chi sostiene che ne sapremmo tanto di più sul teatro greco del quinto secolo avanti Cristo se possedessimo una registrazione tecnologica di quegli spettacoli è agevole, anche se per nulla scontato, opporre che in questo caso ci troveremo di fronte a un documento di difficilissima decifrazione, diciamo pure incomprensibile; ma, per converso, quale documento risulta allo storico-critico di facile decifrazione? Certo ne sapremmo qualcosa di più ma quali sarebbero i pericoli che si correrebbero per comprendere *che cosa* ne sapremmo di più? È agevole ricorrere a un esempio: oggi ci troviamo di fronte a registrazioni di spettacoli degli scorsi decenni e capita frequentemente di osservare fenomeni apparentemente strani quali quelli di non capire più le reazioni del pubblico: il pubblico ride,

ma noi non ridiamo; il pubblico applaude a scena aperta, ma noi non ci sentiremmo di applaudire; il pubblico mormora e noi non capiamo perché lo faccia: eppure sono passati solo pochi anni. Ovviamente questo dimostra solamente qualcosa che tutti sanno o dovrebbero sapere e ciò è a dire che la riproduzione tecnica e elettronica di una manifestazione artistica non potrà mai in alcun modo sostituire l'originale dal momento che il teatro vive nell'attimo in cui si realizza, nell'attimo in cui tra l'attore e il pubblico si stabilisce un certo tipo di complicità o, al contrario, una contrapposizione: per noi che studiamo l'arte dell'attore da un punto di vista estetico la sociologia del pubblico, in fondo, non ci interessa ma certo non al punto tale da doverla ignorare: infatti solo tenendo conto di quella relazione sono poi spiegabili fenomeni squisitamente teatrali che riguardano meno le altre arti dal momento che il teatro, come si sa, ha bisogno del consenso del pubblico per vivere, almeno prima dell'epoca delle sovvenzioni quando cambia il tipo di consenso: un tempo il consenso, un certo tipo di consenso, risultava vitale all'"impresa" (e quella teatrale è sempre un'impresa) per poter esistere; poi il consenso del pubblico diviene importante per giustificare le enormi spese che richiedono determinati allestimenti anche se, a differenza di ciò che succedeva prima, queste spese non vengono affatto coperte dall'incasso delle recite: manca ancora uno studio, per esempio, di come sia stato organizzato il consenso intorno al linguaggio della scena degli stabili e come l'opinione del pubblico sia stata pilotata a scambiare per arte ciò che arte non è ed è solo industria culturale che, come si sa, risulta, oggi, la

più grande nemica dell'arte<sup>56</sup>. (Ma questo, ovviamente, non vale solo per il teatro). In conclusione: per comprendere un documento così distorto come la registrazione di un evento teatrale risulta necessaria un'attenta sociologia del pubblico: e, allora, per tornare alla possibilità teorica di avere un documento registrato del teatro greco del quinto secolo è evidente che ci troveremo di fronte a un documento di cui non capiremmo nulla se non ricostruendo con estrema attenzione, e ricorrendo ovviamente a altri documenti di varia natura, la sociologia di quel pubblico: e lo stesso evento estetico, la recitazione, ci risulterebbe di difficilissima decifrazione dal momento che non si è sempre recitato allo stesso modo né allo stesso modo è stata concepita l'arte dell'attore come ovviamente non allo stesso modo si è inteso il concetto di arte: muta il concetto di letterarietà e muta anche quello di attorialità.

Stabilite queste premesse dobbiamo però distinguere ancora tra due tipi di registrazione di eventi teatrali: quello della registrazione di uno spettacolo che si sta regolarmente svolgendo in un teatro e davanti a un

---

<sup>56</sup> Bruno Sanguanini nel suo libro dal titolo *Il pubblico all'italiana* (Milano, Franco Angeli, 1989) tratta anche del teatro di stato e degli stabili (pp.275-284): le osservazioni sono di deciso interesse ma, data l'impostazione sociologica dello studioso, prescindono del tutto da questioni estetiche. Sarebbe necessario uno studio che mettesse insieme competenze diverse, appunto quelle estetiche e quelle sociologiche, per portare alla luce le motivazioni del cambiamento del gusto del pubblico; e ciò è a dire, ellitticamente, riuscire a comprendere come mai un pubblico abituato a apprezzare a teatro soprattutto l'arte dell'attore diventi, a un certo punto, pregiatore di uno spettacolo di regia che è tutt'altra cosa e accetti, e anzi approvi e promuova col suo consenso, quel particolare linguaggio della scena che è possibile rubricare, appunto, come linguaggio da stabile.

pubblico e quello che viene invece registrato in un luogo determinato senza il pubblico (o con un pubblico che recita la parte del pubblico, come è il caso di *Petrolineide*) e con un attore che sa di recitare per la macchina da presa o la telecamera: in quest'ultimo caso, ovviamente, le cose stanno in modo diverso che nel primo dal momento che la consapevolezza dell'attore di stare recitando in assenza di pubblico fanno sì che egli calibri il proprio modo di recitare diversamente di ciò che farebbe in teatro. E questo risulta un primo effetto di distorsione, per così dire, alla fonte; ma ce ne sono altri. E ora lasciamo la teoria per passare alla pratica esegetica.

Nel nostro caso ci troviamo di fronte a uno spettacolo particolare e decisamente composito. Infatti questo *Amleto* con la regia di Gassman è una derivazione da un altro *Amleto* di qualche anno precedente che si avvaleva della regia dello stesso Gassman e di Luigi Squarzina. Non interessa a queste note l'esegesi dei due testi spettacolari: basterà notare che quello con la regia di Gassman e Squarzina dovette risultare meno composito e più determinatamente allineato sulla direttrice che potremmo definire "accademica" intendendo qui, con questo termine, dire che fu il frutto forse più rilevante di quell'Accademia d'arte drammatica, fondata nel 1935 da Silvio d'Amico e oggi a lui intitolata, che tanta parte ebbe nella storia del nostro teatro di prosa degli anni centrali del secolo appena scorso e la cui impostazione teorica e pratica giunge fino a noi. La versione televisiva, che mantiene la traduzione di Squarzina, mostra il proprio essere composita articolandosi in almeno quattro componenti per ciò che riguarda la

recitazione: quella accademica rappresentata dallo stesso Gassman, da Luigi Vannucchi che è Laerte, da Giulio Bosetti che è Orazio e, almeno in parte, da Elena Zareschi che recita la parte di Gertrude; quella più bassamente naturalistica rappresentata da Anna Maria Ferrero nel personaggio di Ofelia, attrice cinematografica evidentemente utilizzata da Gassman più per la sua avvenenza che per la sua bravura d'attrice; quella che potremmo definire, sulla scorta di Tòfano, "all'antica italiana" incarnata da Augusto Mastrantoni che è Polonio e, infine, quella del tutto estravagante dalle altre e dissonante che è rappresentata da Benassi. Bisogna subito dire che la presenza di Benassi nel cast sembra non essere stata prevista, come risulta da un ampio articolo di Roberto De Monticelli pubblicato su "Epoca" che anticipa la registrazione<sup>57</sup>: Gassman forse aveva pensato a Mario Luciani perché probabilmente più funzionale al suo disegno registico - disegno che, sia detto per inciso, non appare limpido ma piuttosto abborracciato-: Benassi, a questo disegno registico, è assai poco funzionale e dovette essere

---

<sup>57</sup> R. De Monticelli, *Vittorio Gassman centro attacco del teatro*, in "Epoca", 16 ottobre 1955, pp.42-45. L'affermazione che ci interessa è all'inizio dell'articolo: "Vittorio Gassman è venuto a Milano [...] per preparare, con Annamaria Ferrero, Elena Zareschi e Mario Luciani, l'edizione televisiva dell'*Amleto*" (p.42). Risulta un po' strano che un attore di secondo piano come Mario Luciani -di cui si sa molto poco dal momento che non è presente né nell'*Enciclopedia dello spettacolo* né altrove ma è solamente ricordato in alcune cronache del dopoguerra come quelle di Simoni o dello stesso De Monticelli e mai con parti di rilievo- dovesse recitare nel ruolo di Claudio; d'altro canto risulterebbe ancora più strano che un critico fine e avvertito come De Monticelli si possa essere dimenticato di Benassi cui pure, negli anni precedenti, aveva dedicato notevole attenzione.

scritturato all'ultimo momento. Non sappiamo perché abbia accettato, ma è molto probabile che, data la sua scarsa considerazione della riproduzione tecnica, filmica o televisiva che fosse, l'abbia fatto per le solite ovvie ragioni economiche anche tenuto conto che le sue cose televisive più belle sono ineluttabilmente, dato tutto ciò che si è detto fin qui, quelle in cui egli è attore solista e solo come abbiamo già notato per *l'Enrico IV* pirandelliano e come ancora è per Shylock e per i monologhi cechoviani (*Tragico contro voglia* e *Il canto del cigno*). Poste queste premesse risulta chiaro che la prestazione di Benassi nella parte di Claudio non ci restituisce affatto la stupenda presenza scenica dell'attore; e purtuttavia qualcosa su di lui, e sullo spettacolo cui partecipa, ci dice.

L'impostazione che Benassi dà al suo personaggio non può non tenere conto dell'insieme: qui non si presenta il caso di una compagnia sua in cui egli è del tutto libero ma si tratta di quella che si suole definire una "partecipazione straordinaria" e ciò è a dire, appunto, fuori dall'ordinario: e l'ordinario per Benassi è di essere capocomico. Così si sente immediatamente, al di là della questione della riproduzione tecnica e elettronica di cui s'è detto, un certo disagio: disagio per i compagni (tranne Mastrantoni con cui doveva sentirsi in una qualche forma di sintonia non foss'altro perché quest'ultimo recitava in un modo a lui familiare anche se non era certo il suo: e, infatti, la controcena della seconda scena dell'atto secondo di Claudio al racconto di Polonio che crede di avere scoperto il motivo della 'pazzia' di Amleto nell'amore per Ofelia risulta un 'pezzo' magistrale di bravura), disagio per le scene: non

bisogna di dimenticare che i suoi due *Amleto* si avvalevano l'uno della scenografia di Bragaglia e l'altro di quella di Virgilio Marchi, l'una e l'altra, e ciascuna a suo modo, stilizzate, mentre qui siamo di fronte al gusto -si fa per dire- televisivo dominante in questa prima fase di quello che diventerà il mezzo di comunicazione di massa per eccellenza e che si risolve in un basso naturalismo di cartapesta tanto falso quanto bolso e inutilmente ridondante. In questa situazione ancora una volta Benassi sceglie per il proprio personaggio una particolare declinazione del grottesco: il disprezzo.

Il disprezzo, si sa, può avere almeno due valenze: la prima è quella filistea e miserabile, di chi disprezza tutto e tutti tranne se stesso: in questo caso abbiamo una posizione che Petrolini ha al solito mirabilmente sintetizzata con la consueta lucidissima crudeltà nel "senza orrore di se stesso"; la seconda, al contrario, è una declinazione del sentimento del disprezzo rappresentata da chi, con profondo dolore, si rende conto che questo modo di sentire va rivolto innanzi tutto a se stesso perché se non è colpa di nessuno l'essere capitati in un mondo da disprezzare è certamente sciocco disprezzare gli altri senza rendersi conto che noi di questo mondo siamo parte che lo vogliamo o no: la reificazione e l'alienazione del soggetto non colpiscono certamente solo chi di queste cose non si rende conto ma anche -e, in un certo senso, di più- chi conosce queste cose. Capire il mondo vuol dire, innanzi tutto, capire che di questo mondo si è parte e l'esserne coscienti non ci assolve dal peccato originale di farne parte; l'esserne coscienti arreca dolore. Il disprezzo di Benassi colpisce innanzi tutto il proprio personaggio e lo



colpisce con dolore: la perfidia di Claudio diventa la perfidia del mondo e dell'attore stesso che lo recita e che lo recita, appunto, con dolore: la scena terza del terzo atto, quello dell'impossibile preghiera del re, risulta un vero capolavoro di sapienza attorica: qui Benassi utilizza l'eccezionale gamma musicale della sua voce in un variare di timbri ricchissimo con rallentamenti, sottolineature, improvvisi arresti tesi proprio a mostrare il disprezzo per il personaggio ma anche la pietà che questo re delittuoso ha nei confronti del proprio essere malvagio e anche roso dal rimorso per ciò che ha fatto, un rimorso che non giunge a fargli rinunciare al potere conseguito grazie al suo delitto, ma che pure lo mostra come un povero essere in preda alla paura che più che la paura della morte, nella recitazione di Benassi, diventa la paura di vivere in un mondo corrotto della cui malvagità egli è gran parte ma con un aspetto di sé che tende paradossalmente all'innocenza: mostruosa macchina dialettica che l'arte di Benassi esalta in modo mirabile.

Ma c'è una battuta di Claudio che risulta una vera e propria *mise en abîme* di questo testo recitativo di Benassi (di *questo* testo, che ora stiamo prendendo in considerazione, non della poetica recitativa di Benassi in teatro). È la scena prima del quarto atto; Claudio, a un certo punto del colloquio con Laerte appena tornato in Danimarca, dice: “La maestà è avvolta da un'aura divina [...]”<sup>58</sup>: Benassi pronuncia questa battuta in modo particolare, conseguente a come ha impostato tutto il

---

<sup>58</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, trad. di L. Squarzina, Rocca San Casciano, Cappelli, 1953, p.167.

personaggio, quasi in sottotono pur facendo un gesto, per altro non particolarmente ampio, col braccio destro e, cosa veramente strana, egli che ha un dire limpido e chiarissimo articola male, in modo decisamente incomprensibile, la parola “aura”. Risulta subito chiaro che qui la sua intenzione è proprio quella di denunciare, al di là e al di sopra del personaggio, una sua angoscia profonda che possiamo riassumere nella perdita d’aura della recitazione, dell’arte, nell’epoca moderna e ancora più nell’atto della sua riproduzione tecnica; in quella battuta c’è proprio tutto, compresa la rassegnazione stoica: il senso di disagio nel trovarsi immerso in una struttura accademico-naturalistica che gli è estranea, il sentimento della decadenza dell’aura dell’attore non solo nell’epoca della riproduzione tecnica ma anche nell’epoca della regia, l’accettazione rassegnata -e, ancora una volta, sottolineiamo, stoica- del trovarsi spaesato in un mondo e in un teatro che non è più il suo (e che forse non lo è mai stato), il disprezzo sofferto per sé e per quel mondo, la consapevolezza che l’auraticità dell’attore, dell’artista, pur da lui perseguita con pervicacia, dolore e disperazione per tutta la vita, diviene ora addirittura impronunciabile come parola.

E su questa altissima consapevolezza d’attore, consapevolezza dell’esercitare un’arte in un mondo che sotto la spinta dell’industrializzazione della cultura sta divenendo sordo all’arte e indifferente all’“aura”, si chiude la storia degli *Amleto* di Benassi: non senza notare che in questo 1955 Benassi ha sessantaquattro anni, la stessa età in cui Ernesto Rossi recitò per l’ultima volta la parte di Romeo. Ma l’industrializzazione deve andare incontro ai gusti del

pubblico e contemporaneamente promuoverli nella direzione che giovi a questa struttura economica così precisamente connotata dall'essere consustanziale all'epoca della borghesia: e il naturalismo, in tutte le sue varie declinazioni e fino a oggi, è l'espressione tipica della borghesia trionfante: Benassi anche questa volta si trova in controtendenza, se pure nella parte un po' riposta di Claudio, e risulta pertanto "anacronistico", parola terribilmente liquidatoria per chi persegue la novità a scopi chiaramente mercantili, e lo sa: la sua grandezza, grandezza di sconfitto che in teatro sapeva travolgere le platee, è anche qui<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Nel reperire il materiale su cui si fonda questo scritto sono stato aiutato da Alberto Bentoglio, Paola Farinetti, Armando Petrini e Elisabetta Randaccio che qui ringrazio.



Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot",  
Teatrostudio, Genova 1964  
*a cura di Donatella Orecchia e Armando Petriani.*

*In questo numero:*

Premessa  
Introduzione  
Cronologia (1959-1967)  
Programma di sala  
Recensioni

*Nel prossimo numero:*

Colloquio con Rino Sudano (Torino, 28 novembre 2000)  
Colloquio con Carlo Quartucci (Roma, 3 dicembre 2000)  
Colloquio con Claudio Remondi (Roma, 3 dicembre 2000)  
Colloquio con Maria Grazia Grassini (Roma, 27 dicembre 2000)  
Colloquio con Luigi Squarzina (Roma, 28 dicembre 2000)  
Colloquio con Valeriano Gialli (Aosta, 7 gennaio 2001)

Il testo dell'introduzione è da p.127 a p.135 di Armando Petriani, da p.135 a p.145 di Donatella Orecchia. La cronologia è a cura di Donatella Orecchia, le recensioni a cura di Armando Petriani.

*Nota*

La fotografia n.1 è riprodotta in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976, p.28. Le fotografie n.2, 3, 4 e 6 sono di Lisetta Carmi (Archivio del Teatro stabile di Genova), le fotografie 5, 7, 8, 9, 10 e 11 sono di Francesco Leoni (*Ibidem*). A parte la prima immagine, tutte le altre si riferiscono alle prove.

## *Premessa.*

Sul numero precedente di questa rivista -maggio 2000- sono stati pubblicati, a ricordare la nascita del teatro di contraddizione, un articolo di Roberto Tessari sul primo *Caligola* di Carmelo Bene, che è del 1959, e un colloquio con Claudio Remondi sulla sua *Moschetta* ancora del 1959. Ci è sembrato importante riportare alla memoria quella data dal momento che la nostra impostazione di discorso, per ciò che riguarda il teatro del secondo novecento italiano, non è certo equivoca né equivocabile. Dalla stessa matrice ideale nasce l'idea di voler documentare alcuni degli eventi di quel teatro che a noi paiono fondamentali e basilari. E così abbiamo iniziato, senza dare volutamente un ordine cronologico preciso a questo progetto, da *Aspettando Godot* (1964) del Teatrostudio.

A nostro parere, e a quasi quarant'anni da quegli eventi, si impone la necessità di salvarne la memoria storica attraverso documenti di vario genere: ed è per questo che ci proponiamo di metterci al servizio di questo teatro che abbiamo amato -e che continuiamo a amare nelle sue non numerose attuali manifestazioni- perché non se ne disperda del tutto la memoria. Dal momento che così sembrerebbe dovesse avvenire visto che il teatro di contraddizione, conosciuto da pochi per motivi oggettivi e amato da pochissimi per ragioni non difficili a spiegarsi, è risultato certamente perdente sulla piazza del mercato (dove, ci ricorda Pound, *tò kalón* verrà giudicato) là dove si sono affermati, negli stessi anni, prima il teatro di regia -che vuol poi dire il teatro degli Stabili e cioè il regno del conformismo naturalistico e del testo letterario "a monte" (dice bene, anche se non 'bello', Carmelo Bene)- e, poco più tardi, il teatro che si definisce "terzo" al cui simbolismo naturalistico, con tanto di ormai ineluttabile "uso del corpo" non stranamente mischiato a istanze misticheggianti, aderisce la quasi totalità dei gruppi di giovani che si definiscono, e vengono definiti, 'sperimentali'. Nulla di 'sperimentale', in questo senso, nel teatro di contraddizione, ma solo vero e grande teatro (e si veda ciò che dice quello spettatore particolare, che fu anche il patrocinatore di quello spettacolo che qui si prende in considerazione, che è Luigi Squarzina, regista sì ma anche, e per lunghi anni, docente universitario): quel vero e grande teatro che solo personalità eccezionali possono realizzare al di là delle istanze miserabilmente democraticistiche di chi vorrebbe che tutti potessero fare gli attori. La confusione tra neoavanguardia letteraria (il "Gruppo 63") e neoavanguardia teatrale in cui verrebbe compreso questo tipo di teatro è ancora viva e, in qualche modo, e per ora, consegnata alla storia: questo renderà necessaria, prima o poi, una revisione anche delle operazioni critiche che sono state condotte in questa direzione. Se le considerazioni appena fatte sono vere, come sono vere, si impone una critica della critica sul teatro di contraddizione che serva a mettere in luce quale sia stato l'apporto dell'attività esegetica nello spostare nell'alveo dell'avanguardia ciò che come tale non era nato e che con quella aveva semmai solamente coincidenze formali. E questo potrebbe essere un buon motivo per incominciare a scrivere quella storia della critica che, materia addirittura statutaria per ciò che riguarda la letteratura, è ancora poco praticata per ciò che riguarda la storia del teatro.

g.l.

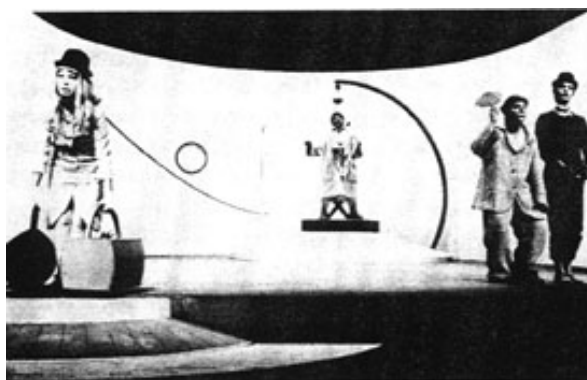
## Introduzione.

Lo spettacolo che qui si prende in esame è *Aspettando Godot* recitato dal gruppo Quartucci a Genova il 31 marzo 1964. I materiali raccolti sono di diverso tipo: innanzi tutto il programma di sala, firmato da Carlo Quartucci ma che sappiamo dai colloqui qui pubblicati essere il frutto di un lavoro almeno in parte collettivo, poi le recensioni più importanti alla recita genovese, quindi i colloqui con i protagonisti di quell'evento (Sudano, Quartucci, Remondi, Grassini) e con due testimoni del tutto particolari (Squarzina e Gialli), trascritti seguendo l'ordine dei nostri incontri con loro; infine una serie di fotografie che in parte vennero scattate durante le prove della recita e in parte documentano lo spettacolo così come andò in scena. Non ci è stato purtroppo possibile incontrare Leo de Berardinis.

Completa la documentazione una cronologia del teatro di contraddizione che ha la funzione di collocare ciò che qui presentiamo in una prospettiva di possibile indagine più ampia. Abbiamo scelto di fermare per ora la cronologia al 1967, e cioè all'anno in cui si è svolto quel Convegno di Ivrea che è stato per molti aspetti un momento di svolta nella storia del teatro di contraddizione e dei suoi protagonisti.

\*\*\*

La scelta dell'oggetto dei propri studi, come dei propri interessi, non è ovviamente mai del tutto casuale. Ancor meno lo è in questa circostanza, dal momento che l'individuazione del percorso di ricerca che qui si intende avviare comporta già di per sé l'assunzione di un punto di vista molto particolare, evidentemente voluto.



1. Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Scegliere questo *Aspettando Godot* significa decidere di porre l'attenzione su un modo di concepire il teatro che, apparentemente in posizione quasi defilata o addirittura in conflitto rispetto alla tradizione della scena italiana, ne costituisce in realtà l'autentica e più profonda continuazione, ricollegandosi per un verso alla scuola del teatro d'attore -e del *grand'attore* in particolare- e per un altro agli esperimenti registici più interessanti del primo novecento italiano, da Ricciardi a Bragaglia. Significa scegliere di concentrarsi su un evento che è stato, insieme a pochi altri, uno dei punti di partenza di un percorso estremamente ricco e affascinante, quello del teatro di *contraddizione*, che, oltre ai lavori realizzati negli anni sessanta da Carmelo Bene, da Mario Ricci e ovviamente dallo stesso gruppo Quartucci, dischiuderà di lì a poco le strade a esperienze altrettanto interessanti e ricche, come quella di



Leo de Berardinis e Perla Peragallo, di Rino Sudano e Anna d'Offizi, di Claudio Remondi e Riccardo Caporossi, dello stesso Carlo Quartucci insieme a Carla Tatò, e poi ancora di Carlo Cecchi, il cui lavoro, pur se di poco successivo, si pone per molti aspetti in contiguità con quei percorsi. Esperienze dopo le quali, al di là di alcune isolate eccezioni (per esempio il teatro di Santagata e Morganti), non si è avuto praticamente più nulla di paragonabile tanto per il rigore quanto per l'intensità della poetica espressa.

A chi studierà con maggiore distanza storica questo passaggio chiave delle vicende del teatro del novecento il compito di comprendere perché proprio nel momento in cui si manifestava l'eccezionale forza artistica di que-sti attori, proprio in quel punto si è interrotta una linea di continuità -quella a cui facevamo riferimento più sopra- senza che nello stesso tempo si determinasse né una continuazione in attori più giovani né, tanto meno, una "scuola", intendendo questo termine nella sua accezione più nobile e alta.



2. Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Una prima risposta, a cui però ne dovranno seguire delle altre, più circostanziate e contestuali, è che la "società dello spettacolo", quella di cui scriverà con estrema lucidità Guy Debord pochi anni più tardi ma che proprio in quel torno di tempo stava prendendo forma, ha reso nella sostanza molto difficile se non impossibile il rivelarsi di ciò che pertiene alla *grandezza*, in ogni sua forma. Avvicinarsi a quel teatro significa anche perciò esperire, come può farlo lo storico -e lo storico del teatro in specie, che è anche un particolarissimo *spettatore* di ciò che studia- la *grandezza* che è propria dell'arte, seppure di quella particolare forma d'arte, *di contraddizione* appunto, che si è manifestata e si manifesta in forme lacerate e disarmoniche.

Significa infine, e forse prima di ogni altra cosa, compiere una scelta di gusto. Scelta che, al di là del luogo comune che vorrebbe la relatività di ogni giudizio di questo tipo, comporta invece, per ciò che riguarda l'arte, una qualche forma di oggettività. La scelta di gusto, infatti, così come implica un giudizio, allo stesso modo lo pretende; ambisce a staccarsi dal puro e semplice *soggettivismo*, pur restando intimamente legata alle determinazioni e alle pulsioni del *soggetto* ("In deciso contrasto con il normale ideale di scienza, -scriveva Adorno con grande nitore- l'oggettività della conoscenza dialettica ha bisogno di più, non di meno soggetto, altrimenti l'esperienza filosofica s'immiserisce").



3. Rino Sudano, Leo de Berardinis.

La scelta di gusto esprime così un valore e un senso, coincidendo o comunque facendo parte di uno sguardo complessivo sulle cose -non solo sulle cose dell'arte ovviamente- che non si pone come semplice *opinione*, una fra le altre cioè, ma si presenta heideggerianamente come un *discorso*, seppure dotato di sue specifiche caratteristiche.

È dunque anche una precisa scelta di gusto che ci ha portati a questo spettacolo. Il che, detto qui in estrema sintesi, significa innanzi tutto vicinanza a quelle scelte poetiche e stilistiche (a quella sensibilità, a quei toni, a quei colori, a quella nettezza di tratto...); più in generale, a un modo di frequentare il teatro che si inserisce di fatto nella grande tradizione della scena italiana ed europea. Tanto dal punto di vista della recitazione, con quei richiami impliciti per esempio a Petrolini, come è stato notato da alcuni spettatori, e per altri versi a una certa tradizione scenica che ha fatto dire a Squarzina di aver trovato per nulla “strano” quel modo di recitare Beckett, sia perché “giusto” per Beckett, sia perché in fondo non estraneo alla tradizione o meglio a uno dei filoni della tradizione del teatro italiano. Tanto dal punto di vista della concezione registica nel suo insieme, con quel considerare l'evento teatrale un'opera *della scena* in cui confluiscono e si integrano perfettamente in un gioco di rimandi reciproci i vari codici linguistici. Un'opera complessiva, che in questo senso può richiamare per esempio alcuni aspetti del lavoro di Mejerchol'd, frutto di una particolare sinergia fra regista e attori, ciascuno espressione di un unico raffinatissimo progetto di poetica teatrale.



4. Maria Grazia Grassini, Carlo Quartucci, Rino Sudano, Claudio Remondi, Leo de Berardinis, Mario Rodriguez.

Infine la vicinanza per un'opera "di contraddizione" che fa del rifiuto del teatro così com'è -della sua falsità e del suo pacificante ruolo di semplice intrattenimento- e della centralità di un lavoro sul linguaggio mai fine a se stesso la propria più autentica ragione d'essere.

\*\*\*

Consapevoli che la poetica esplicita di un artista è spesso altra cosa rispetto alla poetica implicita dell'opera, ma persuasi anche di quanto siano preziose nel lavoro di ricostruzione storica ed esegetica di uno spettacolo le testimonianze dirette di un teatrante, proponiamo qualche nota di riflessione sul materiale raccolto che prende l'avvio proprio da alcune affermazioni dei protagonisti di quella recita.

- "Se non incontravamo Beckett noi non avremmo scoperto nessuna forma teatrale nuova, assolutamente [...] nessun modo di essere in teatro" (Rino Sudano).

Se l'espressione "per fare Shakespeare bisogna *essere* Shakespeare" dice in forma di paradosso uno dei nodi essenziali del complesso rapporto fra linguaggio della scena e scrittura drammatica, la pressione di un fatto artistico come quello qui preso in esame rivela poi un altro aspetto della questione, al primo dialetticamente congiunto: l'*essere* non è già dato, ma, talvolta, si dà e si matura nell'incontro delle forme espressive. Accade infatti talvolta che sia proprio il confronto autentico con una particolare scrittura drammatica a segnare in profondità il percorso artistico di un teatrante (attore o regista che sia) tanto da contribuire alla definizione della sua identità stilistica e poetica, infine, del suo *essere*.



5. Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini, Rino Sudano.

Qualora poi la scrittura drammatica sia di un certo tipo, di quel tipo cioè che si pone nei confronti del linguaggio della scena del proprio tempo con la precisa intenzione di incidere su di esso, di influenzarlo e di metterlo in discussione, il rapporto dialettico con essa non potrà che incidere nel senso di un'autentica trasformazione del linguaggio della scena: nel novecento fu, almeno in parte, il caso di Brecht, di certo Pirandello e di certo Majakovskij e poi, soprattutto, di Beckett. Proprio per la radicalità, il rigore assoluto e la profondità con cui penetra nell'inferno del mondo (a noi) contemporaneo e del suo linguaggio, la scrittura di Beckett costringe chi la frequenta autenticamente a un altrettanto radicale confronto con la complessità delle problematiche ch'essa pone in campo e, in qualche modo e a qualche livello, ad assumersene la responsabilità.

Beckett fu per il gruppo Quartucci (e le parole di Sudano, ma non solo le sue, sono lì a testimoniare) l'incontro determinante: un pensiero ("tutto il pensiero di Beckett" come afferma il programma di sala dello spettacolo), un linguaggio, un modo di *essere* nell'arte che segnarono in profondità un percorso artistico allora agli esordi e in ricerca di definizione.

"A me il testo piaceva da morire, senza essere preparato, senza aver conosciuto Beckett, però era un fatto, una sensibilità che mi sono trovato e che mi sembra... Questo è... il teatro, cioè fu per me una scoperta..." (Claudio Remondi); "se ero partito che non sapevo niente di Beckett, poi invece proprio scenicamente me lo sono sposato... e insieme a me è stato forte Rino che ha contribuito fortemente... e Leo... ormai eravamo in tre dentro questa cosa di Beckett" (Carlo Quartucci).



6. Maria Grazia Grassini, Claudio Reondi, Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Di qui la scoperta di un modo, il loro modo, di *essere* in teatro, di opporsi al teatro allora dominante con uno stile che apparve subito *diverso* perché a una differente idea del teatro e dell'arte faceva riferimento: "un modo di recitare che era assolutamente... assolutamente diverso, nuovo rispetto agli altri, a quello che si era visto" (Rino Sudano).

In un momento in cui in Italia l'opera di Beckett era ancora poco frequentata, stretta nella lettura fatta da Esslin che l'aveva troppo frettolosamente inclusa nella generica categoria del teatro dell'assurdo, assimilandola a drammaturgie poeticamente distanti, oppure soffocata in un'interpretazione che insisteva a sottolineare le "risonanze tragiche" del testo senza coglierne il lavoro sul linguaggio e la forza parodica, la recita di *Aspettando Godot* del 1964 e forse, ancora prima, quella di *Finale di partita*, rappresentano certamente un nodo importante per la comprensione del percorso di artisti che, fin dal principio, si segnarono per la loro *diversità* anche nel modo di restituire sulla scena lo spirito della scrittura beckettiana.

- "Si trattava di considerare tutto il pensiero di Beckett, da intendersi però non come sistema filosofico, ma come problematica dell'esistenza sganciata da ogni significazione storica" (dal programma di sala). Come a dire: il profondo radicamento dell'opera di Beckett nelle problematiche proprie dell'arte contemporanea, il suo essere come ogni autentica opera d'arte "storiografia a se stessa inconscia, della [sua] epoca" (Adorno, *Teoria estetica*) è proprio ciò che determina l'assenza nella sua scrittura di qualunque riferimento diretto alla storia (individuale e collettiva) e, insieme, la negazione di ogni compiuto discorso filosofico -compreso quello esistenzialista- se non nella sua forma parodiata.



7. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

Resta, sono ancora parole del programma di sala, il “grande gioco del teatro”: gioco in cui la parola “dice solo quello che dice e non va oltre” (Beckett), in cui cioè ogni elemento, situazione, dialogo, gesto vengono spogliati di qualunque nesso psicologico e razionale che li riconduca a una totalità carica di significato. Usati come materiale grezzo, lontani dall’essere metafora di alcunché di altro da ciò che sono, appaiono come resti di un mondo (e di un’arte) in rovina. È il grande gioco della finzione del teatro che si rivela “espressione dell’orrore” (Adorno), dove anche la *clownerie* è non solo e non tanto “veicolo scenico di divertimento” (programma di sala), ma piuttosto espressione del non senso della condizione umana resa come una “disperata e inutile danza di morte” (B. Schacher, *Aspettando Godot in un teatrino di legno*, in “Rinascita”, 24 luglio 1965, p.30).

- Mettere in scena Beckett.

“Quindi non è gratuita una *messinscena* che tenga conto quasi esclusivamente di rapporti gestici [...], rapporti sonori [...], rapporti spaziali” (programma di sala). Alla fedeltà allo spirito del testo corrispose un’assoluta fedeltà alla sua lettera.

Resta qui aperta la questione se sia possibile, nel caso particolare di un’opera di Beckett, un’autentica alternativa alla “*messinscena*”.

- “Beckett era uno spartito, con i suoi tempi, le sue pause, i suoi ritmi... noi restituivamo questo, con la voce, con i gesti, con tutto” (Rino Sudano).



8. Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi (sullo sfondo).

Il marcato antipsicologismo della recitazione, i bruschi e spiazzanti mutamenti di tono, di volume e di registro delle voci, la mimica stilizzata e tipizzata, la scenografia essenziale e astratta, l'attenzione al gioco dei chiari e degli scuri, delle linee e dei punti, tutto nella finzione spettacolare, come testimoniano anche le recensioni e le fotografie, rispondeva a una logica assolutamente antinaturalistica, ritmica e mai narrativa o descrittiva. Come uno spartito, la scrittura di Beckett aveva dato i tempi: il tempo congelato e sospeso dell'attesa e i tempi delle battute, dei gesti, delle pause che lo scandiscono in un danza, appunto, di morte, non potendo restituirgli, pena la falsità dell'intrattenimento, il senso e la prospettiva di una vita. Netto si evidenziava il ritmo in una scansione insieme evidentemente finta (non naturalisticamente occultata in un flusso di cose), eppure carica di autentico *pathos*. La "rabbia" di cui parla Claudio Remondi, l'"emozione" che ricorda Maria Grazia Grassini, la "densità calda" che indica Quartucci, sono modi diversi di dire la stessa cosa, di affermare cioè, a distanza di anni, la forza utopica di *contraddire* la naturalità delle cose di allora (e di oggi) e del linguaggio dato sulla base di un gusto ("a noi piaceva quel teatro lì" Claudio Remondi) raffinatissimo e autenticamente vissuto. Se il tarlo di parte della neoavanguardia di quegli anni fu proprio il non aver saputo assumere la piena consapevolezza poetica che dall'attenzione verso la forma al formalismo vuoto non c'è che un passo, ecco che questo *Aspettando Godot* denuncia già il pericolo ma, insieme, offre una soluzione.



9. Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Tutto era in quello straordinario equilibrio fra altissima formalizzazione del dettaglio e sua concretissima e viva presenza; fra evidenza della finzione e autenticità del gioco *nella* finzione; fra un teatro che mirava continuamente allo straniamento e un teatro che si autodefiniva “emozionale”; fra melodia ed evidenza della partitura formale. Un’ “operina musicale” (Valeriano Gialli) in cui la finzione esplicita non nega l’intensità e la “densità calda” (Carlo Quartucci) che percorre il tutto; perché in fine -ed è qui uno dei segni che ricollega questa ad altre autentiche espressioni dell’arte moderna-, pur nella sua forma stilizzata, così essenziale e quasi geometrica, un’autentica intenzione *parodica* (e il riferimento esplicito a Petrolini lo conferma) doveva informare di sé tutto lo spettacolo.

d.o. e a.p.





10. Di spalle: Mario Rodriguez, Leo de Berardinis, Rino Sudano; Claudio Remondi.

## Cronologia (1959-1967)\*.

### 1959

Carmelo Bene                    *Caligola* di Albert Camus, versione italiana di Carmelo Bene e Alberto Ruggiero; regia di Alberto Ruggiero; scene e costumi di Titus Vossberg; attori principali: Carmelo Bene, Antonio Salines, Flavia Milanta.  
Roma, Teatro delle Arti.

Compagnia Teatro  
Vocazione                    *La Moschetta* di Angelo Beolco detto Ruzante; regia di Claudio Remondi; attori: Claudio Remondi, Antonio Barbieri, Giulia Mongiovino, Salvatore Salomone, Piero Lanciani.  
Roma, Teatro La Tenda  
6 giugno.

Compagnia Universitaria  
Latino-Metronio            *Aspettando Godot* di Samuel Beckett; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; musiche di Fabrizio Meloni; attori: Carlo Quartucci, René Monti, Maurizio Navarra, Ernesto De Vito.  
Roma, Teatro Brancaccio  
settembre.

### 1960

Carmelo Bene                    *Spettacolo-concerto Majakovskij* di Carmelo Bene; regia di Carmelo Bene; musiche di Sylvano Bussotti; attore: Carmelo Bene.  
Bologna, Teatro alla Ribalta.

Compagnia Universitaria  
Latino-Metronio            *C'era folla al castello* di Jean Tardieu; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; musiche di Fabrizio Meloni; attori: Carlo Quartucci, René Monti, Maurizio Navarra, Ernesto De Vito, Celeste Benedetti, Gina Greco, Coretta Pasqualotta.  
Roma, Teatro Latino-Metronio.

Compagnia Universitaria  
Latino-Metronio            *Noi tutti ce ne andremo* di Vittorio Calvino; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; musiche di Fabrizio Meloni; attori: Carlo Quartucci, René Monti, Maurizio Navarra, Ernesto De Vito, Celeste Benedetti, Gina Greco, Coretta Pasqualotta.  
Roma, Teatro di via Gallia  
marzo.

---

\* La cronologia è stata compilata sulla base dei dati presenti in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976; F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, vol. I, Torino, Einaudi, 1977; *la Zattera di Babele 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80, 1991 e C. G. Saba, *Carmelo Bene*, Milano, Editrice Il castoro, 1999.

## 1961

- Compagnia del Leopardi *Le sedie* di Eugène Ionesco; regia, scene, costumi e colonna sonora di Carlo Quartucci; attori: Claudio Remondi, Zanida Lodi, Carlo Quartucci.  
Roma, Teatro Goldoni  
13 aprile.
- Carmelo Bene *Caligola* di Albert Camus; regia di Carmelo Bene; scene di Giancarlo Bignardi; attore principale: Carmelo Bene.  
Genova, Teatro Politeama.
- Compagnia T.61 *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde*, di Carmelo Bene da Robert Louis Stevenson; regia di Carmelo Bene; scene di Giancarlo Bignardi; attore principale: Carmelo Bene.  
Genova, Borsa d'Arlecchino.
- Carmelo Bene *Tre atti unici* di Marcello Barlocco; regia di Carmelo Bene; attore principale: Carmelo Bene.  
Genova, Teatro Duse.
- Carmelo Bene *Gregorio: cabaret dell'800* di Carmelo Bene; regia di Carmelo Bene; scene di Salvatore Vendittelli; attori: Carmelo Bene, Rosa Bianca Scerrino, Nino Casale, Manlio Nevastri, Paola Faloja.  
Roma, Ridotto dell'Eliseo.
- Carmelo Bene *Pinocchio* di Carlo Collodi; adattamento, regia, scene e costumi di Carmelo Bene; attori principali: Carmelo Bene, Rosa Bianca Scerrino, Gino Lavagetto.  
Roma, Teatro Laboratorio.
- Carmelo Bene *Amleto* da William Shakespeare; regia, scene e costumi di Carmelo Bene; attori: Carmelo Bene, Rosa Bianca Scerrino, Corrado Sonni, Luigi Mezzanotte.  
Roma, Teatro Laboratorio.

## 1962

- Compagnia della Ripresa *Me e Me* su testi di Luciano di Samosata, Jacopone, Giacomo Leopardi e Samuel Beckett; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; musiche di Alvaro Galindo; attori: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Anna d'Offizi, Sabina de Guida, Pier Luigi Zolto, Carlo Quartucci, Maurizio Navarra.  
Roma, Teatro Goldoni  
13 ottobre.
- Mario Ricci *Movimento numero uno per marionetta sola* di Mario Ricci; collaboratori: Nini Santoro, Nato Frascà.  
Roma, casa di Nello Ponente  
31 dicembre.
- Carmelo Bene *Spettacolo-concerto Majakovskij*; regia di Carmelo Bene; musiche di Amelia Rosselli; attore: Carmelo Bene.  
Roma, Teatro Laboratorio.
- Carmelo Bene *Spettacolo-concerto Majakovskij*; regia di Carmelo Bene; musiche di Giuseppe Lenti; attore: Carmelo Bene.  
Roma, Teatro Laboratorio.

## 1963

- Compagnia della Ripresa *Finale di partita* di Samuel Beckett. *Una gru al tramonto* di Jurij Kinoshita; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; musiche di Alvaro Galindo; attori: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Anna d'Offizi, Cosimo Cimieri, Sabina de Guida, Carlo Quartucci.  
Roma, Teatro Ateneo  
4 febbraio.
- Carmelo Bene *Addio porco* di Carmelo Bene; regia di Carmelo Bene; attori: Carmelo Bene, Rosa Bianca Scerrino, Luigi Mezzanotte.  
Roma, Teatro Laboratorio.
- Carmelo Bene *Cristo '63* di Carmelo Bene; regia di Carmelo Bene; attori principali: Carmelo Bene, Alberto Greco.  
Roma, Teatro Laboratorio.
- Carmelo Bene *Edoardo II* da Christopher Marlowe; regia, scene e costumi di Carmelo Bene; attori principali: Carmelo Bene, Luigi Mezzanotte, Michele Francis, Helen Cameron, Giacomo Ricci.  
Roma, Teatro Arlecchino.
- Compagnia ABC per un teatro migliore *I Polacchi (Ubu roi)* di Alfred Jarry; regia, scene e costumi di Carmelo Bene; attori principali: Carmelo Bene, Luigi Mezzanotte, Edoardo Torricella, Alfiero Vincenti.  
Roma, Teatro dei Satiri.

## 1964

- Mario Ricci *Spettacolo di tre pezzi* di Mario Ricci; collaboratori: Pasquale Santoro, Remo Remotti.  
Roma, Galleria Arco d'Alibert  
gennaio.
- Compagnia Teatrostudio del Teatro stabile di Genova *Aspettando Godot* di Samuel Beckett; scene e costumi di Carlo Quartucci; musiche di Leopoldo Gamberini; attori: Rino Sudano, Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini, Mario Rodriguez.  
Genova, Teatro Duse  
31 marzo.
- Carmelo Bene *Salomé* di e da Oscar Wilde; regia di Carmelo Bene; scene di Salvatore Vendittelli; costumi di Carmelo Bene; attori principali: Carmelo Bene, Rosa Bianca Scerrino, Alfiero Vincenti, Franco Citti.  
Roma, Teatro delle Muse.
- Carmelo Bene *La storia di Sawney Bean* di Roberto Lerici; regiascene e costumi di Carmelo Bene; attori principali: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Luigi Mezzanotte.  
Roma, Teatro delle Arti.
- Carmelo Bene *Manon* dal romanzo dell'Abate Prévost; regia, scene e costumi di Carmelo Bene; attori: Alfiero Vincenti, Rosa Bianca Scerrino, Lydia Mancinelli.  
Roma, Teatro Arlecchino.

Mario Ricci *Movimento per marionetta sola numero due* di Mario Ricci in collaborazione con Gastone Novelli. *Movimento uno e due* di Mario Ricci.  
Roma, Teatro Orsoline 15  
26 dicembre.

#### 1965

Mario Ricci *Movimento uno e due* (nuova versione) di Mario Ricci. *A* di Gianni Novak. *Pelle d'asino* di Elio Pagliarani e Alfredo Giuliani; materiale scenico di Gastone Novelli.  
Roma, Teatro Orsoline 15  
febbraio.

Mario Ricci *Balletto a due* di Mario Ricci in collaborazione con Franco Libertucci. *Flash fiction* di Mario Ricci. *Por no* di Achille Perilli; materiali scenici di Achille Perilli; regia di Marcello Aste.  
Roma, Teatro Orsoline 15  
maggio.

Compagnia del Teatro  
Universitario di Genova *Cartoteca* di Tadeusz Rosewicz; immagini fotografiche e filmiche, diapositive, colonna sonora, scene e costumi del collettivo universitario; attori: studenti, gente di strada, filodrammatici del circolo Italsider di Genova (complessivamente trenta persone).  
Genova, Teatro della Fiera del Mare  
20 maggio.

Compagnia del  
Teatro della Ripresa *Festival di Samuel Beckett (Aspettando Godot, Finale di partita, Atto senza parole II)*; regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; attori: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Cosimo Cinieri, Maria Grazia Grassini, Sabina de Guida, Anna d'Offizi.  
Roma, Teatro Mobile al chilometro 13 della via Flaminia  
16 luglio.

Compagnia del  
Teatro della Ripresa *Furfanti* di Gaetano Testa. *Gioco con la scimmia* di Enrico Filippini. *I sigari di Jupiter* di Germano Lombardi; regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Emiliano Tolve; musiche di Vittorio Gelmetti; attori: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Cosimo Cinieri, Edoardo Torricella, Luigi Castejon, Giampiero Fortebraccio, Sabina de Guida, Anna d'Offizi, Maria Grazia Grassini.  
Palermo, Teatro Biondo  
settembre.

Compagnia Teatrostudio  
del Teatro stabile  
di Genova *Zip Lap Tip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap e la Grande Mam* di Giuliano Scabia e Carlo Quartucci; regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Emanuele Luzzati; film di Romano Scandini; diapositive di Giorgio Bergami e Giancarlo Bignardi; attori: Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Cosimo Cinieri, Edoardo Torricella, Luigi Castejon, Giampiero Fortebraccio, Sabina de Guida, Anna d'Offizi, Maria Grazia Grassini, Mirella Falco.  
Venezia, Teatro del Ridotto  
30 settembre.

Mario Ricci *Varietà* di Mario Ricci. *Tanto fragili non si entra nell'ufficio del capitano* di Giuliano Zincone.  
Roma, Teatro Orsoline 15  
dicembre.

1966

- Carmelo Bene *Faust o Margherita* di Carmelo Bene e Franco Cuomo; regia di Carmelo Bene; scene di Salvatore Vendittelli; costumi di Carmelo Bene; attori: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Mario Tempesta, Piero Vida, Angela Angelucci, Manuela Kustermann, Valeria Nardone, Rosaria Vadacea.  
Roma, Teatro dei Satiri  
4 gennaio.
- Compagnia  
Filodrammatica  
dell'Italsider *La mucca parlò a Pasquale* spettacolo *collage* su testi di Ruzante, Plauto, Aristofane, Brecht, Cervantes, Rabelais, Pirandello, Mrozek; regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Giancarlo Bignardi; attori: operai e impiegati dell'Italsider.  
Genova, Italsider  
febbraio.
- Mario Ricci *Salomè* di Mario Ricci; regia di Mario Ricci; materiale scenico di Claudio Previtiera; attori: Claudio Previtiera. *Sacrificio edilizio* di Mario Ricci; regia di Mario Ricci; materiali scenici di Corrado Cego; attori: Angela Diana, Claudio Previtiera, Gabriella Toppani, Tonino Campanelli, Deborah Hayes, Sara Di Nepi.  
Parma, Festival Internazionale del Teatro Universitario  
marzo.
- Compagnia Teatrostudio  
del Teatro stabile  
di Genova *La Fantesca* di Giambattista Della Porta, adattamento di Vico Faggi; regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Carlo Quartucci e Giancarlo Bignardi; attori: Anna d'Offizi, Leo de Berardinis, Maria Grazia Grassini, Maggiorino Porta, Rino Sudano, Giorgio De Virgilis, Ennio Gagiotti, Piero Domenicaccio, Sabina de Guida, Cosimo Cinieri, Luigi Castejon, Giampiero Fortebraccio, Sandro del Buono.  
Genova, Teatro Duse  
5 maggio.
- Teatro Gruppo *Il giornale a pista centrale*, spettacolo per attori, pupazzi, burattini e immagini cinefotografiche su testi di Garcia Lorca, Brecht, Calvino, Rabelais; dispositivo scenico e materiale cinefotografico di Carlo Quartucci, Giancarlo Bignardi e Giorgio Bergami; musica di Renato Falavigna; attori: Marco Parodi, Piero Domenicaccio, Giampiero Fortebraccio, Carlo Quartucci.  
Genova, Teatro del Parco di Nervi  
31 agosto.
- Carmelo Bene *Pinocchio '66* da Carlo Collodi; regia di Carmelo Bene; attore principale: Carmelo Bene.  
Roma, Teatro Centrale.
- Carmelo Bene *Il rosa e il nero, invenzione da Il monaco di M. G. Lewis*; regia di Carmelo Bene; scene di Salvatore Vendittelli; costumi di Carmelo Bene; musiche di Sylvano Bussotti e Vittorio Gelmetti; attori: Carmelo Bene, Maria Monti, Lydia Mancinelli, Silvano Spadaccino, Ornella Ferrari, Max Spaccialbelli, Rossana Rovere.  
Roma, Teatro delle Muse  
12 ottobre.
- Mario Ricci *I viaggi di Gulliver* di Mario Ricci (da Jonathan Swift); regia di Mario Ricci; scene di Claudio Previtiera; attori: Deborah Hayes, Sabina de Guida, Angela Diana, Claudio Previtiera, Tonino Campanelli, Piero Panza.  
Roma, Teatro Orsoline 15  
18 ottobre.

- Carmelo Bene *Nostra Signora dei Turchi* di Carmelo Bene; regia di Carmelo Bene; attori: Carmelo Bene, Lydia Mancinelli, Margherita Puratich.  
Roma, Teatro Beat 72  
1 dicembre.
- Teatro Gruppo *Libere stanze (Il gioco dei quattro cantoni – Un fatto di assassinio)* di Roberto Lerici; regia di Carlo Quartucci; scene e costumi di Giancarlo Bignardi; musiche di Oscar Prudenti e Renato Falavigna; attori: Edoardo Torricella, Giampiero Fortebraccio, Roberto Vezzosi, Laura Panti, Rachele Gheri, Nestor Garay, Cosimo Cinieri, Piero Domenicaccio, Antonio Manganaro.  
Torino, Teatro Gobetti  
4 dicembre.
- Teatro Gruppo *Intervento al Piper di Torino* di Carlo Quartucci e Roberto Lerici; attori: Edoardo Torricella, Roberto Vezzosi, Giampiero Fortebraccio, Laura Panti, Rachele Gheri, Nestore Garay, Cosimo Cinieri, Piero Domenicaccio, Antonio Manganaro.  
Torino, Piper  
dicembre.
- Teatro Gruppo *Lecture-spettacolo per la storia del teatro contemporaneo* (Vitrac, Dada e i surrealisti, Teatro di guerriglia spagnolo, espressionismo, Teatro della crudeltà, Teatro del New Deal); regia, scene e costumi di Carlo Quartucci; attori: Laura Panti, Marco Parodi, Giampiero Fortebraccio, Piero Domenicaccio, Roberto Vezzosi, Luigi Castejon.  
Torino, Unione culturale  
inverno '66 / giugno '67.

## 1967

- Compagnia  
Filodrammatica  
dell'Italsider *George Dandin* di Molière; regia di Carlo Quartucci.  
Genova, Italsider.
- Carmelo Bene *Amleto o le conseguenze della pietà filiale* da William Shakespeare e Jules Laforgue; regia di Carmelo Bene; attori: Carmelo Bene, Adriano Bocchetta, Pietro Napolitano, Pino Prete, Andrea Moroni, Luigi Mezzanotte, Edoardo Florio, Carla Tatò, Lydia Mancinelli, Margherita Puratich, Manlio Nevastri.  
Roma, Teatro Beat 72  
marzo.
- Teatro Gruppo *A proposito del Teatro della crudeltà* su testi di Jarry, Artaud, Genet, Weiss; regia e impianto scenico di Carlo Quartucci; attori: Laura Panti, Marco Parodi, Saviana Scalfi, Vittorio Artesi.  
Palermo, Teatro Club  
14 marzo.

- Carmelo Bene      ***Salvatore Giuliano, vita di una rosa***; regia di Carmelo Bene; attori: Lydia Mancinelli, Carla Tatò, Luigi Mezzanotte.  
Roma, Teatro Beat 72  
aprile.
- Mario Ricci      ***Edgar Allan Poe*** di Mario Ricci; regia di Mario Ricci; scene di Claudio Previtiera; attori: Sabina de Guida, Angela Diana, Sara di Nepi, Deborah Hayes, Tonino Campanelli, Claudio Previtiera.  
Roma, Teatro Orsoline 15  
maggio.
- Teatro Gruppo      ***Majakovskij & C. alla rivoluzione d'ottobre***; montaggio scenico a cura di Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, Roberto Lerici, Marco Parodi e Carlo Quartucci; regia di Carlo Quartucci; elementi scenici di Magdalo Mussio; consulenza musicale di Luigi Pestalozza; attori: Laura Panti, Roberto Vezzosi, Marco Parodi, Piero Domenicaccio, Luigi Castejon, Massimo Castri, Nestor Garay.  
Torino, Teatro Alfieri  
30 settembre.
- Mario Ricci      ***Illuminazione*** di Nanni Balestrini; regia di Mario Ricci; scene di Giancarlo Bignardi; attori: Deborah Hayes, Angela Diana, Claudio Previtiera, Marilù Gleyeses, Vivian Lombroso, Tonino Campanelli, Franco Cataldi, Marco Romizi.  
Roma, Teatro alla Ringhiera  
26 ottobre.
- Claudio Remondi      ***Voulez vous jouer avec moi?*** di Marcel Achard; regia di Claudio Remondi e Renato Frontini; scene e costumi di Silvana Silvestri; attori: Francesco Gerbasio, Federica Giulietti, Marcel Rayez, Claudio Remondi.  
Roma, Teatro del Leopardò  
4 novembre.
- Claudio Remondi      ***Una cronaca borghese – Come una rondine – I figli di Dio*** di Renato Frontini; regia di Claudio Remondi e Renato Frontini; attori: Marina Yaru, Federica Giulietti, Claudio Remondi, Marcel Rayez, Gianfranco Mazzoni, Guido Garfin.  
Roma, Teatro del Leopardò  
29 dicembre.





11. Maria Grazia Grassini, Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Rino

Programma di sala:

Programma di sala

**TEATRO STABILE DI GENOVA**

Diretto da Ivo Chiesa e Luigi Squarzina  
1963 - 1964

SALA ELEONORA DUKE

**TEATROSTUDIO**

da martedì 31 marzo ore 21,15 - festivi ore 16  
ogni lunedì ore 19,30

**ASPETTANDO GODOT**

di Samuel Beckett  
traduzione di Carlo Fruttero

personaggi e interpreti

Stragone	Rino Sudano
Vladimiro	Leo de Berardinis
Lucky	Maria Grazia Grassini
Pozzo	Claudio Remondi
Ragazzo	Mario Rodriguez

scena, costumi e regia di  
Carlo Quartucci

musiche di  
Leopoldo Gamberini

realizzatore delle luci  
Nico Sassi

direttore di scena  
Nino Monza

## Note di regia

Proporre oggi un testo di Beckett, soprattutto *Aspettando Godot*, oramai già «ufficializzato», dovrebbe significare l'apertura di un discorso non limitato al testo in questione, ma comprendente tutta la tematica beckettiana.

Questo ha tentato di fare la regia; si trattava di considerare tutto il pensiero di Beckett, da intendersi però non come sistema filosofico, ma come problematica dell'esistenza sganciata da ogni significazione storica. Quindi non è gratuita una messinscena che tenga conto quasi esclusivamente di rapporti gestici (le complementarietà di Vladimiro-Estragone da una parte, Pozzo-Lucky dall'altra, risolte in complementarietà figurative: Vladimiro una linea che avvolge il corpo di Estragone tendente ad atteggiarsi come massa, e legame di forze fisiche in continuo contrasto per Pozzo e Lucky), rapporti sonori (i personaggi cambiano voce tenendo conto di compensi e scompensi ritmici) e rapporti spaziali (scenografia non indicativa di ambienti, ma evocativa di zone mentali, l'unico luogo rappresentante l'esistenza). Non troviamo altra estrinsecazione che questa in termini teatrali, dei concetti di tempo e spazio del pensiero dell'autore.

Per «mostrare» allo spettatore questo pensiero si è credata necessaria una presa estetica e non «dell'anima», una finzione (di emotività di carattere puramente teatrale: che però non restasse tale ma fosse recuperabile razionalmente. Ed è per questo che si è tentato di agire in modo che il comportamento da *clown* degli attori non si esaurisse solo come veicolo scenico di divertimento atto a rendere più agevole la tematica di Beckett, ma si considerasse anche come condizione umana in quanto l'uomo beckettiano è espressione di formule fisse stantie, di luoghi comuni vecchi di secoli nella fissità della maschera clownesca.

CARLO QUARTUCCI

## Di Beckett e di Godot

*Rien ne se passe, personne ne vient,*

*personne s'en va, c'est terrible.*

Perché Beckett. perché a « *Godot* »? La domanda è retorica. Bisognerebbe chiedersi, semmai, perché la commedia (testo chiave della « drammaturgia dell'assurdo », sia come dichiarazione, implicita, di poetica, sia come realizzazione, inequivoca, di poesia) non sia giunta prima al pubblico genovese. Nel frattempo la *pièce* ha fatto il giro del mondo e, strada facendo, ha raccolto una messe di definizioni: « I pensieri di Pascal messi in scena dai Fratellini » (Anouilh), « Farce métaphysique » (Rosette Lamont), « L'humour et le néant a » (Maurice Nadeau), « Una lucida testimonianza sul nulla » (Alfonso Sastre).

« *En attendant Godot* » è, secondo una prima approssimazione, il dramma dell'attesa. Due vagabondi aspettano Godot, che non appare, e la loro attesa, intrisa di noia e disperazione, è eterna. Ricordiamo che in un racconto di Kafka, anteriore al 1919, si narra di un campagnolo che attende, per giorni e settimane e anni, pazientemente attende di « entrare nella legge »; sicché, nel momento della morte, il guardiano gli comunica che l'ingresso destinato a lui viene chiuso per sempre. Il racconto è indubbiamente (per non parlare del « Castello ») una delle fonti della commedia di Beckett. L'attesa di Vladimiro ed Estragone è dunque attesa della morte? Godot è la morte?

Nessuno può rispondere con certezza. « Avessi saputo chi è Godot - ha detto Beckett - l'avrei detto nella commedia ». Possiamo fare delle ipotesi, nell'ordine del verosimile. Vladimiro ed Estragone attendono non soltanto la liberazione dalla vita, ma anche la rivelazione di un significato della vita, e dunque Godot è qualcosa di più della morte. Godot è la legge, la salvezza, la speranza cui l'uomo non può rinunciare. E' Dio? Forse, ma un Dio lontano e irraggiungibile, sordo e indifferente.

L'opera di Beckett è aperta a molteplici prospettive. Vladimiro ed Estragone aspettano Godot; ma se Godot fosse già venuto? senza che gli uomini, per loro colpa, se ne accorgessero? Ecco i lineamenti di una interpretazione cristiana, che è stata proposta da Charles Mc Coy. Ma l'esegesi del testo consente anche di rovesciare la conclusione: la funzione di Godot — scrive Eva Metman, seguace di Jung — è quella di mantenere nell'incoscienza gli uomini che dipendono da lui; e la speranza in Godot è l'ultima illusione che impedisce a Vladimiro ed Estragone di affrontare la condizione umana e se stessi, nella luce della coscienza. Non è questo, probabilmente, che Beckett voleva dirci, e non è questo che ci ha detto: ma l'interpretazione della Metman mette il dito sulla piaga, voglio dire sulla *Weltanschauung dello scrittore irlandese*.

Al centro della scena sorge un albero. Ancora un simbolo ambiguo. E' l'albero della vita, è la croce, o un patibolo? In un paesaggio vuoto, presso l'albero, si svolge la vicenda (o non-vicenda) della commedia. Vladimiro ed Estragone, gli uomini come attendono Godot, che discutono del nulla, che ingannano con le parole l'angoscia e l'assurdità dell'esistenza, non sono che due *clochards*, due *clowns* irresistibili: con la loro bombetta, le scarpe sfondate, la mimica e i capitomboli, i *calambours* e le ripetizioni, e tutte le risorse del circo e del *music-hall*. Quest'incontro di farsa e filosofia ha, di per sé, un significato: l'uomo è

caduto tanto in basso, i suoi gesti sono così inetti e futili, che la reazione più appropriata è il riso.

I due *clochards* si sono detti tutto, ognuno conosce tutto, sino i pensieri dell'altro; e la noia, il fastidio di vedersi, il desiderio di cambiare inducono all'idea della separazione. Ma separarsi non possono, perchè sono uniti da una solidarietà profonda, toccante, cioè dal riconoscimento del comune destino. *Nec tecum nec sine te*, secondo il paradossale rapporto che congiunge, più indietro, i coniugi strindberghiani di *Danza di morte*.

Alla solidarietà che unisce Vladimiro ed Estragone si contrappone il rapporto tra Pozzo e Lucky, che costituisce un altro dei motivi (forse il più arduo) di ambiguità della commedia. Pozzo è il padrone, Lucky lo schiavo. Quello lo sfruttatore, questo lo sfruttato. Nel primo atto forte e trionfante, Pozzo nel secondo è cieco e debole, indifeso. Ma Lucky è sempre con lui, sempre schiavo. Chi è, veramente, Lucky? Par certo che Beckett abbia voluto contrapporre la solidarietà di Vladimiro ed Estragone al legame sado-masochistico che unisce Lucky a Pozzo. L'avvilente rapporto da padrone a schiavo — ha scritto Leonard C. Pronko — riduce sia Pozzo sia Lucky alla animalità e all'impotenza. Ma perché Vladimiro ed Estragone, che sono più consapevoli e umani, non aiutano Lucky a liberarsi? Perché aiutano, invece, Pozzo? Forse perchè sono, come qualcuno ha proposto, l'immagine della piccola borghesia che non sa prendere posizione nella lotta di classe? Ma altri ha voluto indentificare in Lucky l'uomo crocefisso di fronte a testimoni indifferenti. E altri ha visto in Pozzo e Lucky il simbolo del corpo e dell'anima e della loro inscindibile unione. Altri ancora ha supposto in Lucky e Pozzo la raffigurazione di un cieco attivismo, che li oppone alla passiva attesa di Vladimiro ed Estragone: due modi, insomma, di concepire e affrontare la vita, diversi ma ugualmente insensati, posto che la vita per Beckett non ha senso.

VICO FAGGI

# TEATRO STABILE DI GENOVA

## TEATROSTUDIO

Sotto l'insegna « Teatro-studio », il Teatro Stabile di Genova inizia quest'anno un'attività di ricerca sia nell'ambito della drammaturgia (repertorio) sia nell'ambito dei mezzi espressivi scenici (regia, recitazione, scenografia): un'attività collaterale a quella primaria, ma in nessun modo e minore o né per importanza né per cura di allestimenti, come vuole dimostrare la rappresentazione di *Aspettando Godot*.

Definita da Brecht e da Sartre come la più importante commedia scritta nel dopoguerra, la grande *clownerie* di Beckett ha proposto a un'intera leva di autori, registi, scenografi e attori un modo diverso di fare teatro. Quantunque la nostra ricerca non sia orientata esclusivamente né precipuamente in questa direzione, il fatto che *Aspettando Godot* sia una novità assoluta per Genova (dove pure ebbe vita non breve il gruppo della o Borsa di Arlecchino » cui si devono alcune importanti prime rappresentazioni italiane del e teatro dell'assurdo o) ci ha persuasi non poter esservi occasione migliore per iniziare l'attività del « Teatrostudio ».

Carlo Quartucci e i suoi compagni costituivano un gruppo di lavoro ben affiatato anche prima di essere scritturati a Genova, dove alcuni di loro sono apparsi in *Corte Savella* e in *Danza di morte* e dove Quartucci insegna Teoria e Tecnica del movimento alla Scuola d'Arte Drammatica; essi hanno al loro attivo l'allestimento a Roma di uno Jonsco (*Le sedie*) e di un Beckett (*Finale di partita*) lodati dalla critica.

\*

**Stagione 1963-1964**

## Recensioni\*

### **T. Viziano, *Teatro Sperimentale dello Stabile Genovese*, in “Il lavoro nuovo”, 27 marzo 1964.**

Siamo stati, in questi giorni, ad assistere ad alcune prove della Compagnia del Teatro Sperimentale dello Stabile Genovese. Tale Compagnia, formata di giovani dagli assunti ben chiari e precisi, fu notata, a suo tempo, a Roma mentre rappresentava “Fin de partie” di Samuel Beckett, dal regista Luigi Squarzina il quale, appunto, la indicò allo Stabile di Genova. Ed il loro primo lavoro “genovese” andrà in scena il 31 di questo mese e sarà, sempre di Beckett, “En attendant Godot”.

Potrebbe sembrare, a tutta prima, che Carlo Quartucci, il regista del gruppo, e gli attori Leo de Berardinis, Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, vogliano specializzarsi in autori teatrali contemporanei. La loro scelta ha, invece, un respiro assai più vasto e vuole utilizzare quei testi, di qualsiasi epoca essi siano, che si appuntano sulla condizione totale ed universale dell'uomo.

Non drammi psicologici o sociali che si centralizzino e limitino la loro visuale a fattori di carattere tipologico-individuale o di natura temporale, quindi.

La preferenza data a Beckett quale primo autore da presentare, oltre che derivare da questo impegno, trova la sua spiegazione dal fatto che questi si presti sommamente ad una rappresentazione affatto di tipo natural-veristico; e che sia “En attendant Godot” piuttosto che qualsiasi altro lavoro di Beckett dal fatto che questo testo, meglio di ogni altro, riassume tutta quanta la produzione del drammaturgo irlandese.

Del resto già [sic] la stessa scenografia, ideata da Quartucci, elimina ogni identificazione ad un preciso paesaggio, mentre con le sue linee costantemente curve, chiuse, senza possibilità d'aperture, suggerisce la rappresentazione del mondo.

La figura fisica degli attori viene ad essere circolare essa stessa, complementare l'una all'altra: la coppia Vladimiro-Estragone, Vladimiro alto e magro, solitamente inarcato all'indietro, Estragone più basso e robusto, piegato in avanti; la coppia Pozzo-Laki [sic], la figura di Pozzo ritto e in movimento, quella di Laki come quella di Estragone, ma ancora più inerte e inespressiva.

Ed insieme Vladimiro, Estragone, Pozzo, Laki non sono la rappresentazione di personaggi psicologicamente definiti, ma di tutta quanta un'umanità. In questo senso va valutato il loro continuo cambiamento di toni di voce, e la loro recitazione clownesca perché tale per Beckett viene ad essere la condizione dell'uomo, svuotato d'ogni individualità da un bagaglio di tradizioni borghesi che gli impediscono, col vuoto di frasi fermate nel tempo, una propria personalità, piegato da una sorta di fatalità che rende maggiormente impossibile, anche perché dolorosa, ogni presa di coscienza. E l'uomo è fermo in una immobilità senza senso, atemporale, nell'ansia di un'attesa vana d'un padrone invisibile ed inaccessibile, quale potrebbe essere Godot. Appunto per questo il ragazzo (interpretato da Mario Rodriguez) che dovrebbe servire da legame tra l'uomo che aspetta Godot e Godot stesso, è stato reso da Quartucci, ora buono ora cattivo e sempre inspiegabilmente, perché ogni determinazione di Godot è impossibile come impossibile la certezza della sua esistenza.

Queste poche parole, senza altro insufficienti ad un discorso puntuale sia sul testo Beckettiano che sulla Compagnia che in questo lavoro si sta impegnando, vogliono servire semplicemente d'introduzione ad un discorso più ampio che si farà sicuramente dopo che “En attendant Godot” sarà rappresentato al Duse.

### **O. F., *I giovani dello Stabile di Genova hanno fondato il centro sperimentale*, in “Stampa sera”, 29 marzo 1964.**

Il “Teatro Studio”, centro sperimentale del “Duse”, inizierà la sua attività a fine mese. L'intendimento è impegnare attori giovani, incoraggiando le loro energie. Primo testo in programma è *Aspettando Godot* di Samuel Beckett, interpreti Leo de Berardinis, Grazia Grassini, Claudio Remondi e Rino Sudano, regia scene e costumi di Carlo Quartucci. Questo gruppo di ragazzi è insieme da anni e da anni ciascuno di essi è legato agli altri da identici interessi e problemi, d'arte e di vita. Provengono dal Teatro Universitario Romano, di qui passarono al “Goldoni” ed infine, sotto gli auspici della “Compagnia dei Quattro”, al “Quirino”. Ora sono diventati il “centro sperimentale” dello Stabile Genovese; hanno programmi, progetti, ambizioni e fiducia. Tema centrale di ogni loro spettacolo – durante la precedente attività recitarono Jonesco, Jacopone da Todi, Leopardi e Beckett – è stato sempre l'uomo, beffato da forze avverse e imprevedibili. La messa in scena non è realistica, ma vagamente surreale. Il fatto che regia, costumi e scena sono sempre firmati da un'unica persona – Carlo Quartucci – consente di realizzare un equilibrio delle varie parti. “Il teatro, dice Quartucci, deve essere un fatto essenzialmente umano, che affronti problemi umani. In teatro due esseri umani discutono della loro esistenza: uno è l'attore e l'altro lo spettatore. Due sfere, due mondi: uno si assume la responsabilità di rappresentare – e non “vivere” – un concetto della vita e l'altro di assimilare e di riflettere. Lo spettatore passivo non deve esistere, come non deve e non può esistere l'attore che non ha in sé una coscienza umana, altrimenti non avrebbe senso che un essere umano stia a ripetere cento, cinquecento, mille volte la stessa cosa”.

---

\* Le recensioni pubblicate sono conservate presso l'Archivio del Teatro stabile di Genova.

Dopo questo testo di Beckett, le cui repliche continueranno fino a metà aprile per poi essere presentato fuori Genova, il Centro Sperimentale allestirà *Il clown in ginocchio*, spettacolo che comprenderà il secondo “Atto senza parole” di Beckett, “Bilora” del Ruzzante, “Don Perlimplino” di Garcia Lorca e “I ciechi” di Ghelderode. Parallelamente dovrebbe concretarsi l’altra sezione del Centro Sperimentale, dedicata al Teatro Cabaret. Questa verrà affidata ad Anna Laura Messeri, una ragazza energica e intelligente che è stata assistente di Squarzina negli spettacoli di questa stagione e che ora insegna dizione e recitazione alla Scuola d’Arte Drammatica del “Duse”.

#### **Vice, *Aspettando Godot*, in “Il lavoro nuovo”, 1 aprile 1964.**

Ieri sera, al Duse, “via” ufficiale all’attività del Teatro-studio promosso dalla Stabile genovese. Il gruppo dei giovani guidato da Carlo Quartucci ha presentato, in “prima” per la nostra città, quell’“Aspettando Godot” di Samuel Beckett in cui si vuole vedere la più riuscita esemplificazione del teatro dell’assurdo, la più trasparente parabola di una società disintegrata nei suoi valori e nei suoi significati. Un testo che, nella sua sequela di discorsi scuciti, di situazioni frammentate e senza senso, di suggerimenti clowneschi, dovrebbe fotografare i mali del nostro secolo: l’inquietudine, l’inacidimento, lo squilibrio interiore, l’incomunicabilità. Un’occasione sempre allettante, per chi intende dedicarsi ad un lavoro di ricerca sia nel campo del repertorio che nell’ambito dei mezzi espressivi. E va dato atto a Quartucci regista e scenografo, e ai suoi compagni interpreti, di una scelta consapevole e di uno sforzo realizzativo non comune.

Entro una dimensione scenica volutamente rarefatta (e al raggiungimento della atmosfera hanno contribuito, oltre alla scena e ai costumi, le appropriate musiche di Gamberini), gli attori Rino Sudano (Estragone), Leo de Bernardinis [sic] (Vladimiro), Maria Grazia Grassini (Lucky), Claudio Remondi (Pozzo), Mario Rodriguez (il ragazzo) hanno espresso, attraverso una vasta gamma di atteggiamenti mimici e di rapporti sonori, la grottesca disarmonia dell’uomo contemporaneo. Lo spettacolo è stato applaudito. Da stasera, repliche.

#### **G. Striglia, *Aspettando Godot* arriva il Teatrustudio, in “Corriere mercantile”, 1 aprile 1964.**

La sala “E. Duse” del Teatro Stabile ha ospitato ieri sera il debutto del “Teatrustudio”, o, per essere più precisi, di quel gruppo di giovani che lo stesso Stabile ha avviato ad un’attività di ricerca, sia nell’ambito della drammaturgia (repertorio), sia in quello dei mezzi espressivi scenici (regia, recitazione, scenografia), come afferma, del resto, l’etichetta sociale.

Il debutto, occorre avvertirlo subito, è stato felice e positivo, non tanto per la entità del pubblico (che forse risentiva ancora della stanchezza del piovoso “week-end” pasquale) quanto per la calorosa partecipazione con la quale i pochi hanno accolto “Aspettando Godot” di Samuel Beckett, prima realizzazione del gruppo stesso. Sono convinto però che gli applausi siano andati tutti al regista Carlo Quartucci, autore anche delle scene e dei costumi, ed al quintetto vivacissimo degli attori, Rino Sudano, Leo De Bernardinis [sic], Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi e Mario Rodriguez, che hanno dimostrato una preparazione tecnica ed una sensibilità interpretativa di gran lunga superiore al livello, per così dire, sperimentale.

Non altrettanto gradita (e penso così di giustificare la scarsità degli spettatori) la scelta del testo. Per quanto nuova per Genova, la “pièce” di Beckett è troppo conosciuta dagli amatori del teatro e, in particolare, dagli esperti nelle forme di avanguardia, perché possa rappresentare, per taluni, una curiosità e per altri un motivo di grande interesse: tutti sanno come Jonesco - tanto per fare un esempio - abbia stentato moltissimo ad entrare nel “repertorio” del pubblico genovese; e se oggi si può dire che vi sia parzialmente riuscito, lo si deve soprattutto all’opera di ottime compagnie professionali che l’hanno inserito, quasi a tradimento, nelle loro stagioni tra noi. Fino a tanto che Jonesco è rimasto patrimonio esclusivo di quell’ottimo gruppo sperimentale che fu “La Borsa di Arlecchino”, la rispondenza locale fu davvero sconsigliata.

Per questo motivo, forse, volendo presentare ai genovesi non il teatro dell’assurdo, ma il “Teatrustudio”, lo Stabile avrebbe meglio operato affidandogli un testo che non costituisse, già di per sé, un grosso problema di comprensione e di assimilazione, per lasciare così al pubblico tutto il modo di dedicarsi solo all’osservazione del grado di bravura e di partecipazione degli interpreti.

S’intende che il discorsetto è puramente locale, e certo non varrebbe per città teatralmente più preparate.

Carlo Quartucci, invero, ha affrontato la desolata farsa di Beckett - farsa al suo incontro con la filosofia - con l’animo sgombrato dalla poderosa e nutrita letteratura critica ed esegetica esistente sullo autore irlandese e, soprattutto, su questa sua particolare opera: non è andato, cioè, alla ricerca della validità di una qualunque delle infinite interpretazioni che sono state date ai suoi significati, non ha voluto sollevare il velame sulle infinite simbologie, non si è chiesto se questo signor Godot, che i due “clochards” attendono e che non arriva mai, ammesso poi che debba un giorno arrivare, sia la morte, oppure sia la salvezza, oppure sia la felicità, e non piuttosto sia ancora il nulla, come è nulla la vita di chi lo attende. Non ha, neppure, calcolato la mano sulla evidente contrapposizione delle due coppie di personaggi, Wladimiro-Estragone [sic] da una parte, e Pozzo-Lucky dall’altra, accentuando la solidarietà disperata dei primi due e il rapporto differenziato degli altri. Ha cioè sfumato l’eventuale allegoria sociale che molti invece hanno voluto vedervi. Quartucci ha lavorato piuttosto sulla forma esteriore della interpretazione, sublimando il carattere clownesco dell’opera, insistendo forse eccessivamente su quel tipo di mimica che ha addirittura elevato a chiave interpretativa con il risultato di aggiungere spesso effetti ballettistici.

La stessa impostazione fonica della recitazione, con i frequentissimi improvvisi e rapidi passaggi dalla voce coperta al falsetto, con gli ossessivi aumenti di ritmo e di velocità, con gli studiati rallentamenti cantilenanti hanno creato una specie di sottofondo musicale, su cui sono state orientate la tecnica del gesto e accordata la mimica facciale: in sostanza il tentativo è egregio, ma faticoso e, vorrei dire, ad un certo momento, sembra tradire la fiducia stessa nel testo.

Veramente la verbosa e torrentizia pagina beckettiana aveva bisogno di questa accentuazione mimica, o non piuttosto ha già in sé un suo valore estetico, anche se logicamente riflesso ed estrinsecato nella suggestione dell'informale?

Le musiche di Leopoldo Gamberini hanno punteggiato efficacemente le scene, che lo stesso Quartucci aveva essenzializzato in una ambigua linearità, ricca di ogni significato, o del tutto priva di significato, così come la vita per Beckett e per tutti quelli che, a torto o a ragione, aspettano Godot.

#### **man, *Aspettando Godot*, in “Il secolo XIX”, 1 aprile 1964.**

Posto che per Samuel Beckett, e quasi tutti i critici sono concordi su questo, la vita non ha il minimo senso, è perfino singolare come ciascuno si sia impegnato in una sorta di gara ideale per escogitare un senso al suo teatro. Vediamo “Aspettando Godot”. Due disgraziati, specie di larve umane consumate dal tedio della vita, spendono i momenti che restano loro nella vana attesa di un personaggio che non verrà mai. Anzi, per la verità, nessuno ha garantito ai due che Godot non sia già venuto e la loro attesa diventi inutile, come nessuno li ha mai rassicurati sul fatto che dovrà venire. I due sembrano persuasi e fiduciosi. E mentre l’attesa cresce disperata, angosciata, assurda, senza fine, loro la riempiono di vuoti discorsi, di futili pensieri, di domande e risposte ridicole, ubriacandosi in un vortice di parole insensate e di gesti inopinati sotto la cui superficie senti rigarsi la follia e il terrore. Di che cosa? si domandano gli esegeti di Beckett. E il commediografo irlandese è stato il primo ad intorbidare le acque dando risposte evasive e poco convincenti. Forse della tragica absurdità della vita, del nulla che vi si nasconde, della cosmica noia e inettitudine che trasuda. E Godot cosa rappresenta? La salvezza, la conoscenza, l’illusione, la speranza, la morte, la mistificazione del sentimento che annulla la coscienza, o anche un macabro, irridente scherzo del Beckett più acre e irritato? Tutto è possibile, ogni significato è proponibile in questa tetra farsa che non è metafisica in quanto proponga più o meno attendibili immagini filosofiche, bensì in quanto è talmente svincolata da ogni riferimento realistico da poter venir rovesciata quasi ad ogni momento come un guanto e significare esattamente il contrario di quanto pareva asserire in precedenza.

È, comunque, un testo ghiotto per un regista che si proponga di compiere particolari esperimenti interpretativi, di realizzare forme spettacolari non comuni. L’esca clownesca si fa sentire qui in massimo grado, se è vero che Anouilh definì la “pièce”: “I pensieri di Pascal messi in scena dai Fratellini”. E avrà magari esagerato. Ma quanto a Pascal non quanto ai Fratellini. Così Carlo Quartucci, che è un giovane regista particolarmente inclinato verso un linguaggio espressivo mimico e ritmico, ha avuto buon gioco a scorgervi gli estremi per una definita stilizzazione clownesca. Resterebbe, caso mai, da obiettare se, data per ammessa la profondità delle intenzioni lirico-drammatiche beckettiane, non sia questa una maniera per limitare e alleggerire la risonanza tragica del lavoro trasferendole nel clima tardoromantico del pagliaccio. Tuttavia, restando alla pratica realizzazione di questa prima prova del “Teatrostudio” dello Stabile genovese non si può fare a meno di segnalare la serietà e la profondità della preparazione svolta dal regista (anche costumista e scenografo) e dagli interpreti nonché la maturità tecnica e professionale palesata nello spettacolo: dinamicamente efficace e scattante, preciso nei toni e nei movimenti. Ricordiamo gli interpreti: Rino Sudano, Leo De Berardinis, Claudio Remondi, Mario Rodriguez, Maria Grazia Grassini e le funzionali musiche di scena di Leopoldo Gamberini. Applausi, successo, repliche.

#### **s.i.a., *Teatro-studio a Genova*, in “Piemonte sera”, 1 aprile 1964.**

Con “Aspettando Godot” di Samuel Beckett, il teatro Stabile di Genova, diretto da Ivo Chiesa, ha dato stasera inizio all’attività del “Teatro Studio”. Si tratta di un complesso sperimentale di giovani attori e registi che lo “Stabile” genovese ha istituito per offrire al pubblico una rassegna di spettacoli che rivestano particolare significato culturale.

Un ottimo successo ha riscosso stasera “Aspettando Godot”, considerata l’opera più interessante del cosiddetto [sic] “Teatro dell’Assurdo” che va dallo stesso Beckett a Jonsco. Lo ha messo in scena il regista Carlo Quartucci, di 25 anni, con un gruppo di giovani attori: Rino Sudano, Leo De Berardinis, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi e Mario Rodriguez.

Dopo una permanenza a Genova di una ventina di giorni, il “Teatro Studio” andrà in altre città italiane.

#### **e.b., *Il “Teatrostudio” inaugurato con un’opera di Beckett*, in “Il nuovo cittadino”, 2 aprile 1964.**

Certamente Samuel Beckett, drammaturgo irlandese alla cui opera e alla cui tecnica si rifà una gran parte dei teatranti dell’ultima ondata (d’ogni paese), non ha mai conosciuto il teatro di Ettore Petrolini; eppure v’è proprio nel grande comico e sottile umorista romanesco la genesi del teatro beckettiano (e derivati).

Petrolini in uno dei suoi dialoghi assurdi affidato ad una “macchietta” che nulla più aveva della fragilità macchiettistica e già s’era collocata fra i personaggi di una grande opera incompresa dal pubblico (e segnalata per primo da Ettore Romagnoli) alle domande: perché si vive? Perché si muore? Aveva dato questa risposta: “perché sì”.



Niente altro; “perché sì”. E il pubblico rideva, senza capire la grandezza, e insieme la spaventosa vacuità, di quella battuta che un filosofo avrebbe affidato ad un intero “discorso” o ad un ponderoso volume, e che Petrolini, sprovvisto di studio come un bruco ma strarico di amarissima umanità e di scottante poesia, gettava dal palcoscenico con la noncuranza e la tremenda illogicità che avevano aizzato la sua arte nobile e sottilissima.

Dal “perché sì” petrolinesco si può far derivare tutta l’ansia e la nullità dell’“attesa” dei miseri eroi di Beckett: di Gogo e Didi, di Pozzo e particolarmente di Lucky (la cui filastrocca verso il finale di “Aspettando Godot” è la più vuota di senso e quindi la più tragica di significati!).

Forse, se Petrolini fosse ancora in vita, un posto in quest’opera (come interprete-creatore) non gli sarebbe mancato. Scomparso lui, si cimentano particolarmente i giovani, saggiando le loro forze con personaggi irraggiungibili quali i *clowns* di questa “entrata tragica” che ammette l’uso d’ogni mezzo per tentare di solidificarsi in una sorta di “spettacolo” che potrebbe essere accolto – senza dispersioni di sorta – da una pista odorosa di segatura e sommerso dalle sventole di un’intera banda di attori.

Il neo regista Carlo Quartucci inaugurando con i suoi giovanissimi compagni (la loro “scoperta” l’ha fatta Luigi Squarzina, a Roma, tirandoli via da una *cave* dove recitavano, appunto, Beckett) il “Teatrostudio” con cui il nostro Stabile intende valorizzare nuovi elementi e nuovi testi teatrali, si è presentato con l’edizione di “Aspettando Godot”, l’ormai famosa (mai rappresentata a Genova) *clownerie* drammatica di Samuel Beckett. Il regista ha imposto ai suoi giovanissimi compagni una interpretazione in gran parte affidata ad un violento gioco mimico, e in quanto alla recitazione ha chiesto il massimo delle variazioni vocali, passando dai toni altissimi di testa a quelli più bruniti di petto, non escludendo quella timbratura chioccia e rarefatta che i *clowns* del circo usano per tentare di rendere logiche, attraverso l’infantilità dei toni vocali, le loro illogiche trovate.

Il testo di Beckett, in sé violentemente assurdo, ma anche segnato di un’amarezza fonda e disperata, può sollecitare ogni estro, ogni sconfinamento dai pacifici canoni della recitazione; ma in Quartucci l’eccitante richiamo non ha trasmodato: il dramma umano dei quattro eroi dell’attesa vana di una qualsiasi liberazione, terrestre o metafisica, ha potuto imporsi attraverso una somma di espressioni dosata attentamente in ogni sua parte.

Una fatica non lieve, sopportata anche con mezzi fisici rilevanti; e una gamma variata, toccante agli estremi i limiti d’ogni possibilità espressiva. I giovani guidati da Carlo Quartucci sono: Rino Sudano, Leo De Bernardinis, Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi e Mario Rodriguez (quest’ultimo, crediamo, allievi della Scuola del Teatro stabile genovese). Il pubblico, iersera, li ha chiamati a gran voce alla ribalta, salutandoli, con il loro regista, con vivissimi applausi. Il Teatrostudio ha avuto così un riconoscimento da parte del pubblico: la comprensione, se non di tutti i valori del testo, di una tesa volontà e di una greve fatica.

#### **g.g., In buona salute il neonato Teatro-studio, in “L’unità”, 2 aprile 1964.**

Genova, 1 aprile.

L’altra sera al “Duse” un cordialissimo successo (applausi convinti ed acclamazioni al regista e agli attori) ha battezzato il “Teatro studio” dello Stabile genovese, un nuovo organismo che intende rivolgersi in particolar modo alla ricerca ed agli esperimenti sul terreno del repertorio odierno (eliminiamo, per carità, l’abusata ed equivoca definizione di “teatro d’avanguardia”). Una volta tanto, fin dal battesimo, si può dire che il neonato è sano, e senza fare i profeti, che avrà un buon avvenire.

C’era bisogno di qualcosa di nuovo, dopo una stagione, come quella attuale, scarsa di interesse e discutibile nei risultati, una stagione tutta rivolta allo sfruttamento di vecchi successi, una stagione che confermava il giudizio corrente sul teatro Stabile di Genova: il teatro più “conservatore” d’Italia.

Il “Teatro-studio” si presenta ora, calato il sipario sull’opera di Samuel Beckett, come un elemento vitale che non chiede altro che di svilupparsi. Sta ora alla direzione dello Stabile farne non uno strumento secondario, snobistico o di puro decoro (e tanto meno, nei confronti della compagnia dei “grandi”, una squadra di serie B): vogliamo avere fiducia e ci impegnamo a sperare.

Prima di tutto il “Teatro-studio” ha trovato “il suo uomo”. Dato che non è una firma autorevole, uno di quegli infallibili registi della prosa, del cinema e del melodramma, ve lo presentiamo. Carlo Quartucci, architetto, improvvisamente folgorato dalla grazia teatrale, come un Martin Lutero dal fulmine.

Abbandonato tecnografo e inchiostro di china, un paio d’anni fa, apre a Roma un teatro ioneschiano e beckettiano. Lotta durissima, fame. Poi finalmente i primi riconoscimenti. Qualche giornalista si accorge di lui. Il pubblico comincia a non scarseggiare. Luigi Squarzina e Franco Enriquez lo “scoprono”. Squarzina si porta a Genova Quartucci a tutta la sua “troupe”.

Adesso mi chiederete: che razza d’un regista è questo Quartucci? Di personale vena, di forte e sicura “costituzione” tecnica. Leggete nel programma la presentazione che egli fa del suo spettacolo: ebbene, tutte le sue intenzioni sono trasferite nettamente, senza incertezze sulla scena. È un caso raro, credete. Tra il dire e il fare, sul palcoscenico, c’è il più delle volte un oceano di compromessi e di soluzioni lasciate a metà. Qui, in “Aspettando Godot”, c’è la esattezza geometrica e l’onestà matematica d’un progetto d’architettura. Sia lodato il cielo che ha regalato al teatro italiano un architetto invece d’uno dei soliti uomini di cultura e di incultura che infestano le scene nazionali.

Carlo Quartucci con i suoi esemplari attori (Rino Sudano, Leo De Bernardinis [sic], Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi, Mario Rodriguez) ha interpretato “Aspettando Godot” senza volere in alcun modo “spiegare” l’opera.

Questo “nessun luogo” e questo “nessun tempo” di Beckett, questi personaggi larvali, queste amebe umane, vivono, si muovono e parlano – e soprattutto aspettano – secondo le linee d’una interiore geometria, che disegna figure di astratta bellezza teatrale.

Chi è Godot, chi è Pozzo, chi sono Estragone e Vladimiro?

Beckett risponde che se lo avesse saputo, lo avrebbe detto. Quartucci, a sua volta, che i personaggi siamo noi stessi, come noi li possiamo comprendere, giudicare, amare o rifiutare. Gli ultimi testimoni d’un “prima del diluvio”, oppure le nuove creature, gli Adami e le Eve, “dopo il diluvio”, di una età insomma senza illusioni ed errori, pulita e vera. Scegliete voi.

### **Sir., *Debutta il “Teatro-studio” con “Aspettando Godot”, in “Corriere del pomeriggio”, 6 aprile 1964, p. 6.***

Ha debuttato il “teatro studio”. Iniziativa coraggiosa del nostro “Stabile” che vuole dar avvio ad un’attività di ricerca sia nell’ambito della drammaturgia (repertorio), sia in quello dei mezzi espressivi scenici (regia, recitazione, scenografia). Attività di altissimo livello, impegno assoluto per testi ed interpreti.

Ed eccoli qui, attorno a noi, i giovani del “teatro studio”; hanno finito da poco le prove e chiacchierano volentieri del loro nuovo lavoro (quell’*“Aspettando Godot”* che tante polemiche ha suscitato e non solo in Italia) dei loro interessi, dei loro orientamenti teatrali.

Sono cinque: quattro attori e un regista. Rino Sudano, Leo De Bernardinis, Claudio Remondi e Maria Grazia Grassini; si affianca loro un giovane della nostra scuola d’arte drammatica, Mario Rodriguez.

Regista Carlo Quartucci. Un tipo alto, nervoso, che vive di teatro e non pensa ad altro che al teatro. Insegna Teoria e Tecnica del movimento alla scuola d’arte drammatica genovese, è apparso in *Corte Savella* e in *Danza di morte*.

Cinque giovani che credono in questo teatro. Loro lo chiamano “teatro emozionale” e ne parlano con tanta convinzione che non si può non credere alla loro buona fede. Il testo di Beckett che hanno messo in scena è senza dubbio una delle cose più difficili dell’autore irlandese. E c’è voluto il coraggio di Quartucci a realizzare una simile impresa.

– È possibile – chiediamo al regista – proporre ad un pubblico di massa, se così si può dire, un testo di tale difficoltà? – *È chiaro* – risponde – *che il pubblico deve essere preparato. Ma lo si prepara proprio proponendogli sempre testi di questo tipo. Il mio problema di regia era quello di considerare tutto il pensiero di Beckett, da intendersi però non come sistema filosofico, ma come problematica dell’esistenza sganciata da ogni significazione storica.*

Ecco allora che per “mostrare” allo spettatore questo pensiero si è creata necessaria una presa estetica e non “dell’anima”, una finzione di emotività di carattere puramente teatrale: che però non restasse tale ma fosse recuperabile razionalmente. Quartucci parlerebbe per giornate intere di queste cose e tutti gli altri gli terrebbero corda con uguale piacere. Questi ragazzi sono insieme da due anni. A Roma ebbero il loro primo vero successo con Enriquez al “Quirino”: fu proprio lì che Squarzina li scoprì e se li portò a Genova. – *Il nostro è stato un incontro di idee* – dicono – *per questo siamo uniti e ci è possibile lavorare compatti. Siamo tutti convinti di quello che facciamo e riteniamo che la nostra strada sia quella giusta.*

È indubbio che per arrivare a certi risultati sono necessari sacrifici non comuni, coscienza professionale ben radicata, serietà assoluta: tutte qualità che essi hanno, e basta parlargli insieme per qualche tempo per rendersene perfettamente conto. – Il pubblico genovese – chiediamo – come ha reagito? – *Ha “reagito”* – dicono – *e questo è importante. Alla fine ha detto “Mah!” e questo significa molto, significa che qualcosa si è posto nel cercare una spiegazione a quello che ha visto.* È Sudano che si diverte in queste sottili disquisizioni. E De Bernardinis [sic], Claudio Re- [errore di stampa: alla riga successiva il testo prosegue] *nostro, insomma, è un problema di stile non di contenuto*. E Quartucci conclude: *“Il nostro vuole essere un dialogo il più vicino possibile al pubblico, recitiamo tutti in avanti...”*

Bene. Per quest’anno il “teatro-studio” si fermerà a Beckett: ma per la prossima stagione sono già in cantiere alcuni testi interessanti. Un’antologia di pezzi visti naturalmente sotto questa dimensione “emozionale”, ancora Beckett e poi un’idea attorno alla “Cavalleria rusticana” che è bene per ora non approfondire.

Insomma, questi giovani si sono affermati con indubbie capacità. La regia di Quartucci in questo “Aspettando Godot” ha toccato dimensioni artistico-culturali notevolissime, la recitazione degli attori ha dimostrato la loro seria, precisa, attenta preparazione.

– *Per noi è un passo importante* – dicono – *speriamo di proseguire così.*

E lo dicono con estrema sincerità. La loro vita è fatta ormai di queste cose: le sole importanti. E ci sembra molto serio tutto ciò, con i tempi che corrono.

### **s.i.a., *“Aspettando Godot” di Samuel Beckett (Teatro Duse), in “Gazzetta del lunedì”, 6 aprile 1964, p. 2.***

Con la presentazione dell’opera più significativa di Beckett e del “teatro dell’assurdo”, è nato il “Teatro-studio”, una delle attività più interessanti del nostro Teatro Stabile, che salutiamo con soddisfazione per il suo valido contributo a quella “politica dei testi” che ci sta tanto a cuore.

Per cominciare, i ragazzi del “Teatro-studio” hanno proposto allo spettatore “Aspettando Godot”, un testo che non si poteva ignorare dopo il rodaggio compiuto, nel “teatro dell’assurdo”, dalla “Borsa di Arlecchino”. Viene fatto di pensare, di fronte all’interrogativo che Beckett si pone sull’utilità del vivere, ai saggisti che hanno definito Pirandello un

“disperato”. E tuttavia, anche discutendo la forma, non si può negare a Beckett una prospettiva filosofica. Sotto questo profilo saremmo tentati di chiamarlo, più che teatro dell’assurdo, “teatro del buio”. Ma il discorso porterebbe lontano e non è il caso – mancando lo spazio – di cominciarlo neppure.

Venendo alla realizzazione, troviamo che una semplicità estrema e convinta avrebbe giovato più del rapporto vocale-ballettistico-mimico adottato. Manca, con questa sovrastruttura, l’evidenza dell’*assurdo*, e sorge il dubbio che la regia l’abbia adottata per evitare, nel risultato, quelle estreme conseguenze che Beckett dichiara.

Il risultato c’è, comunque, ed è notevole se si considera il criterio della regia e la pesantezza della commedia. In quanto alla versione clownesca dei due “clochards”, non sarà male dire che i clown divertono proprio perché compaiono a intervalli e per “numeri” di breve durata. La fatica di Carlo Quartucci, che ha firmato regia, scene e costumi, è indicativa di una profonda intuizione e di una bella preparazione. Gli interpreti, bravi e sicuri, meritano di essere tutti ricordati, da Rino Sudano e Leo de Bernardinis [sic] a Claudio Remondi a Maria Grazia Grassini a Mario Rodriguez.

**s.i.a., “Aspettando Godot” per gli studenti, in “Il lavoro nuovo”, 7 aprile 1964.**

Allo scopo di avvicinare i giovani al teatro contemporaneo e di interessarli all’attività di “Teatrostudio”, la direzione del Teatro Stabile organizza giovedì 9 p.v. alle ore 15 una rappresentazione diurna di “Aspettando Godot” di Beckett, l’interessantissimo spettacolo che ha già riscosso un lusinghiero successo di critica e che ha destato vivi consensi tra il pubblico, dedicata agli studenti universitari e delle ultime classi della scuola media.

La rappresentazione sarà preceduta da un’introduzione che illustrerà il significato del cosiddetto teatro dell’assurdo, traccerà un profilo di Beckett.

Allo spettacolo seguirà un libero dibattito.

**s.i.a., Tournée in tutta Italia del Teatro-Studio dello Stabile, in “Corriere mercantile”, 13 aprile 1964.**

La compagnia del teatro-studio della “Stabile” genovese, diretta da Carlo Quartucci – che rappresenta in questi giorni al teatro “Duse” la commedia “Aspettando Godot” di Samuel Beckett, porterà il suo spettacolo in tournée in varie città italiane tra le quali Roma, Milano e Torino.

L’inizio del giro è previsto per la fine di aprile. La novità dell’iniziativa presa da Ivo Chiesa e Luigi Squarzina, direttori della “Stabile”, consiste nell’aver voluto affiancare una attività di ricerca nella nuova drammaturgia a quella svolta dalle due compagnie già esistenti nel teatro. Fino ad oggi, infatti, i testi del teatro cosiddetto “di avanguardia” erano sempre stati esclusi dal cartello delle “Stabili” italiane. Dopo 15 giorni dall’inizio delle rappresentazioni, l’affluenza del pubblico ha superato spesso il 50 per cento della capacità complessiva del teatro, realizzando notevoli incassi, sebbene i biglietti abbiano un prezzo molto inferiore a quello normale (da 200 a 1.400 lire, anziché da 600 a 2.400).

Prima di essere chiamati alla “Stabile” genovese, gli attori del teatro-studio (tutti di un’età compresa tra i 23 e i 33 anni) hanno dovuto superare molte difficoltà, ma dopo recensioni favorevoli dei maggiori critici, erano riusciti nel 1963 a portare i loro spettacoli al teatro “Quirino” di Roma, arrivando così al grande pubblico.

“Noi ci siamo conosciuti nel 1960 all’Università, ed abbiamo incominciato subito con testi di Ionesco e di Beckett – ha detto il regista Quartucci – e viviamo in comunità, seguendo una regola che vorrei definire “monastico-teatrale”. Studiamo insieme i testi e li proviamo minuziosamente per vari mesi. Mangiamo insieme e passiamo quasi sempre insieme anche il tempo libero. Infatti, il nostro intento è di realizzare, con assoluta serietà di impegno, una coscienza professionale che ci permetta un dialogo senza riserve col pubblico. Così – ha ancora detto Quartucci – potremo rappresentare la condizione dell’uomo rispetto alla società, conservandogli tutti i rapporti filosofici, artistici e sociali che lo legano alla realtà quotidiana”.

Per molti mesi, prima di venire a Genova, Quartucci assieme agli attori Rino Sudano, Leo De Bernardis [sic], Maria Grazia Grassini e Claudio Remondi, si sono fatti da soli, artigianalmente, costumi e scene, e si sono persino trasformati in “uomini-sandwich” per la pubblicità. Ogni spettacolo è venuto così a costare tra 200 e 300 mila lire, anziché qualche milione.

**s.i.a., Compagnia “studio” dello Stabile di Genova, in “L’avvenire d’Italia”, 14 aprile 1964.**

La compagnia del teatro-studio della “Stabile” genovese, diretta da Carlo Quartucci – che rappresenta in questi giorni al Teatro “Duse” la commedia “Aspettando Godot” di Samuel Beckett – porterà il suo spettacolo in “tournée” in varie città italiane tra le quali Roma, Milano e Torino. L’inizio del giro è previsto per la fine di aprile. La novità dell’iniziativa, presa da Ivo Chiesa e Luigi Squarzina, direttori della “Stabile”, consiste nell’aver voluto affiancare una attività di ricerca nella nuova drammaturgia a quella svolta dalle due compagnie già esistenti nel teatro. Fino ad oggi, infatti, i testi del teatro cosiddetto “d’avanguardia” erano sempre stati esclusi dal cartello delle “Stabili” italiane.

Dopo 15 giorni dall’inizio delle rappresentazioni, l’affluenza del pubblico ha superato spesso il 50 per cento della capacità complessiva del teatro, realizzando notevoli incassi, sebbene i biglietti abbiano un prezzo molto inferiore a quello normale (da 200 a 1.400 lire, anziché da 600 a 2.400). Prima di essere chiamati alla “Stabile” genovese, gli attori

del teatro-studio (tutti di un'età compresa tra i 23 ed i 33 anni) hanno dovuto superare molte difficoltà, ma dopo recensioni favorevoli dei maggiori critici, erano riusciti nel 1963 a portare i loro spettacoli al Teatro "Quirino" di Roma, arrivando così al grande pubblico. "Noi ci siamo conosciuti nel 1960 all'università, ed abbiamo incominciato subito con testi di Jonesco e di Beckett – ha detto il regista Quartucci -. Studiamo insieme i testi e li proviamo minuziosamente per vari mesi. Mangiamo insieme e passiamo quasi sempre insieme anche il tempo libero. Infatti, il nostro intento è di realizzare, con assoluta serietà d'impegno, una coscienza professionale che ci permetta un dialogo senza riserve col pubblico". "Così – ha detto ancora Quartucci – potremo rappresentare la condizione dell'uomo rispetto alla società, conservandogli tutti i rapporti filosofici, artistici e sociali che lo legano alla realtà quotidiana".

Per molti mesi, prima di venire a Genova, Quartucci assieme agli attori Rino Sudano, Leo De Berardinis, Maria Grazia Grassini e Claudio Remondi, si sono fatti da soli, artigianalmente, costumi e scene, e si sono persino trasformati in "uomini-sandwich".

