

Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena:
Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma
di *Donatella Orecchia*.

0. Come molti dei suoi articoli di cronaca comparsi sull'“Avanti” fra il 1916 e il 1920 testimoniano, indagare le forme dell'organizzazione pratica del teatro fu uno dei rovelli della riflessione critica di Antonio Gramsci. In particolare, e a differenza di altri che pure in quegli anni si interrogavano su questo aspetto della vita teatrale italiana, egli ebbe il merito di focalizzare con grande lucidità il nocciolo del problema e di verificarne la concreta verità nel confronto con i fatti della storia a lui contemporanea. Ponendosi di fronte alla questione del rapporto fra organizzazione materiale ed espressione artistica¹ -intesa la prima come organizzazione di uomini, di strumenti di lavoro e di rapporti economici fra chi partecipa a vario titolo al sistema di produzione dello spettacolo e la seconda come linguaggio artistico storicamente definito e altrettanto storicamente modificabile- Gramsci ne individuava infatti chiaramente il nesso stringente, sebbene non deterministicamente inteso, e richiamava d'altra parte con forza a un'azione che da quella

¹ “[L]’organizzazione pratica del teatro è nel suo insieme un mezzo di espressione artistica”: A. Gramsci, *Emma Gramatica*, in “Avanti!”, 1 luglio 1919, ora in A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1971, p. 447.

consapevolezza riuscisse a trarre il suo senso e la sua verità espressiva.

Erano quelli gli anni dello scontro corporativo fra le diverse categorie dei soggetti del sistema produttivo teatrale (attori, capocomici, impresari, proprietari di teatro e autori) organizzati nelle rispettive associazioni e leghe per la difesa dei propri interessi economici; delle prime rivendicazioni sindacali degli attori 'scritturati'; dei primi veri *trusts* dei proprietari dei teatri; della discussione di un nuovo contratto unico per gli attori; del progressivo estendersi dei poteri della Società degli autori che dopo anni di conflitto era riuscita, con la direzione di Lopez, ad assumere nelle sue file anche Re Riccardi; della crisi della tradizionale organizzazione in ruoli delle compagnie di prosa. Erano, in sintesi, gli anni in cui la scena italiana mostrava apertamente quali fossero le conseguenze del processo di progressiva industrializzazione che l'aveva investita a partire dall'inizio del secolo e che aveva registrato una decisa accelerazione nel periodo immediatamente precedente alla grande guerra; industrializzazione che, oltre a mutare le forme dell'organizzazione del teatro, non poteva che incidere profondamente anche sul suo linguaggio e sulle forme d'espressione dei singoli artisti che quel linguaggio frequentavano.

Da questa prospettiva, rintracciare i percorsi che portarono all'esperienza della compagnia semistabile romana Talli-Melato-Betrone nel triennio 1918-1921 può contribuire a focalizzare più di un aspetto della vita teatrale di quegli anni colta nella sua complessità di forme e di modi, nell'intrecciarsi di ragioni pratiche ed estetiche. Per ricordare fin d'ora alcuni dei nodi che lo studio di questo episodio costringe ad affrontare,

rivelando così la fitta rete di questioni (estetiche e organizzative) attraverso la quale solo è possibile ricostruire il contesto in cui l'attività di Talli si colloca in quegli anni, segnaliamo: la questione, da anni dibattuta in Italia, della costituzione di un teatro stabile e quella alla prima connessa dei finanziamenti pubblici; la trasformazione della struttura tradizionale della compagnia capocomicale di giro, la riforma dei ruoli e il graduale imporsi di un'idea di complesso artistico diretto dall'esterno in una forma di regia *ante litteram*; il rapporto fra capocomici, attori scritturati, impresari e autori; la questione del repertorio (moderno o tradizionale, italiano o straniero) e, più in generale, la dialettica fra la scrittura drammatica e il linguaggio della scena; infine, le profonde trasformazioni linguistiche che, nella concretezza dei loro percorsi artistici, gli attori testimoniano.

Quando nel 1918 un gruppo di cittadini romani, più o meno vicini agli ambienti teatrali, riunitisi in una Società dal nome sintomatico di “Ars Italica”²,

² Nell'atto costitutivo della “Ars Italica”, a dichiarazione conclusiva degli intendimenti politico culturali della Società, è scritto con tono magniloquente e retorico: “Se è vero, e nessuno ne dubita, che l'Italia deve prepararsi per il dopoguerra ad essere una “PIU’ GRANDE ITALIA”, anche e specialmente nelle arti belle nelle quali fu maestra per secoli, a tutto il mondo, l'Italia deve prepararsi ad occupare il suo posto e la città di Roma deve fin d'ora collaborare per aiutarla in questa nobilissima preparazione”. L'atto è riportato nel *Verbale del Comitato Municipale di Storia ed Arte (Sezione III - Adunanza del 16 luglio 1918)*, pubblicato in un opuscolo a cura del Comune dal titolo *Sulla concessione del teatro Argentina*, allegato 2, Roma, Tipografia F. Centenari, 1918, p. 9. Una copia dell'atto si trova anche nel fondo Silvio d'Amico, presso la Biblioteca del Museo dell'Attore di Genova, fascicolo 5: *Il teatro e lo Stato*, cartella I.

propongono al Comune un progetto per la ristrutturazione e la direzione del teatro Argentina, il Consiglio comunale della città di Roma, che si trovava di fronte a quattro diverse richieste, sceglie di affidarsi alla gestione di questa neonata associazione. Sarà necessario chiedersi secondo quale politica culturale e quale idea del ruolo che l'amministrazione pubblica deve avere nell'organizzazione produttiva del teatro si muova il Comune di Roma. Prima ancora è necessario però domandarsi quali garanzie vengano offerte dal progetto proposto dall'"Ars italica", quale solidità sembra assicurare e soprattutto quali peculiarità lo rendano tanto interessante da farlo preferire agli altri. Oltre ad assicurare la ristrutturazione del teatro, un capitale di base e la serietà dei nomi coinvolti, la Società afferma anche di aver rilevato alla Suvini-Zerboni la più importante delle compagnie di complesso italiane, la Talli-Melato-Betrone. Ed è questo un tipo di offerta a cui è difficile sottrarsi. Di qui è bene partire.

1. Milano.

Quando la Talli-Melato-Betrone arriva a Roma è reduce da una storia antica di anni che riguarda il lavoro del suo direttore per la formazione e la crescita di una compagnia fondata su nuovi criteri organizzativi, coerente con ben precisi ideali artistici e da una storia più recente legata alla vita spettacolare milanese dell'ultimo triennio e alle trasformazioni che il mondo teatrale nel suo insieme aveva subito in quel periodo. Non si può che partire di qui se si vuole indagare ciò che accade poi.

Nell'autunno del 1915 Giuseppe Paradossi, già proprietario dell'agenzia teatrale che coordina la zona emiliana di Bologna, Ferrara e Ravenna e che fa capo al "Piccolo Faust", acquista l'"Arte drammatica" e fonda a Milano una sua agenzia filiale; poco dopo stipula con la società Suvini-Zerboni (che controlla il teatro Olimpia di Milano), la ditta Bosio e Gagliardi (che controlla il Politeama di Firenze), i Fratelli Chiarella di Torino, Franco Liberati di Roma un'intesa, presto definita "Consorzio dei proprietari di teatri", che già nel 1916 assumerà il controllo delle principali sale italiane: a Milano l'Olimpia, il Diana, il Filodrammatico, il Dal Verme, il Verdi (ma non il Carcano e il Manzoni); a Torino il Carignano, il Chiarella, l'Alfieri e il Balbo; a Genova il Politeama e il Margherita; a Bologna tutti i teatri; a Roma il Valle, il Nazionale, il Quirino (ma non l'Argentina e il Costanzi); a Napoli il Politeama Giacosa (ma non il Fiorentini, il Sanazzaro e il Mercadante); a Palermo il Biondo (ma non il Politeama). Il Consorzio si dimostra presto capace di imporre le proprie regole tanto che, sempre nel 1916, impone alle compagnie un contratto tipo che prevede fra l'altro l'obbligo della propina a favore dell'agenzia (ovviamente parte del Consorzio) che fa da mediatore³ e propone ai proprietari del teatro Manzoni di Milano un affitto per la durata di sei anni, in modo da garantirsi uno dei pochi teatri, ma anche dei più importanti, che non sono coinvolti nel *trust*. A quest'ultima richiesta la Società degli autori, preoccupata per l'accresciuto

³ Alle agenzie del "Piccolo Faust" e dell'"Arte drammatica" per mezzo delle quali viene stipulato il contratto spetta il 3% su quanto percepirà l'artista.

potere monopolistico degli industriali, si oppone per poi concedere il suo appoggio non appena riesce a ottenere garanzie sufficienti a tutelare i propri interessi.

Fra le altre, è qui importante ricordare in particolare una delle richieste fatte al Consorzio, la formazione cioè di una compagnia che dovrà rimanere semistabile al teatro Manzoni per tre o quattro mesi l'anno⁴: la direzione affidata a Virgilio Talli, che si è già reso disponibile, dovrebbe garantire la saldezza e la compattezza dell'in-sieme artistico, la raffinata confezione degli spettacoli (dall'affiatamento degli attori, alla cura dell'allestimento, dall'armonia del complesso alla modernità delle scenografie), l'attenzione alla nuova drammaturgia italiana e, non da ultimo, un pubblico sempre numeroso e dunque incassi certi. Tutti elementi su cui imprenditori e autori non possono che trovare un accordo.

Al principio di luglio la nuova Compagnia Drammatica Italiana Suvini-Zerboni-Chiarella-Paradossi è costituita⁵. La direzione artistica è di Virgilio Talli; l'amministrazione di Angelo Borghesi; per il resto, la formazione rimane quasi invariata rispetto a quella che

⁴ L'Argante, *La conquista del Teatro Manzoni da parte del Consorzio Teatrale*, in "L'argante", 29 giugno 1916, p. 1. "Su la auspicata futura Stabile del Manzoni di Milano, di cui ci occupiamo nell'apposito articolo -a proposito del Consorzio Teatrale- possiamo dare qualche particolare. L'idea della continuazione della Stabile -di nome e di fatto- fu concepita da Virgilio Talli, che naturalmente ne sarà il Direttore e il cardine principalissimo, per quanto l'azienda sarà gestita esclusivamente dalla Suvini-Zerboni, in rappresentanza del consorzio", s.i.a., *Varie*, in "L'argante", 29 giugno 1916, p. 3. La nuova gestione prenderà l'avvio a partire dal marzo del 1918.

⁵ La notizia ufficiale della formazione della compagnia è data da Polese sull'"Arte drammatica" dell'8 luglio 1916 (*Notiziario*, p. 3).

il capocomico aveva in precedenza: prima attrice Maria Melato, primo attore Annibale Betrone; poi Giulio Paoli, Ruggero Lupi, Jone Frigerio, Giulietta De Riso, Gina Paoli, Elvira Betrone, per citarne solo alcuni; Antonio Gandusio in trattative per essere sciolto dall'impegno sarà sostituito da Ettore Berti, nuovo scritturato, a cui si aggiungerà all'ultimo anche Annibale Ninchi⁶.

Se il rapporto del Consorzio con la Società degli autori si avvia in questo modo verso una soluzione pacifica, al contrario quello con attori e capocomici e, ben presto, anche *fra* attori e capocomici, si farà sempre più conflittuale inasprendosi in uno scontro corporativo dove gli interessi di categoria mineranno sempre più ogni possibile legame che non sia quello della “forca e dell'impiccato”⁷. La dissoluzione definitiva e irreversibile della compagnia di prosa “come complesso di lavoro retto dai rapporti che intercedevano nell'arte medievale tra maestro e i discepoli” sarà infatti, come Gramsci nel noto articolo dedicato a Emma Gramatica del 1919 denuncerà, una fra le “necessarie conseguenze” dell'industrializzazione di quegli anni, conseguenze non solo organizzative, ma anche, appunto, “linguistiche”.

“[A]i vincoli disciplinari generati spontaneamente dal lavoro in

⁶ Polese sempre particolarmente attento a questi aspetti, sottolineerà l'avvenimento commentando: “Del resto Talli non è nuovo alle concezioni dei ruoli multipli: ebbe un triennio tre prime donne, ed in questo à tre primi attori e cioè il Betrone, il Berti ed il Ninchi”, Pes, *Notiziario*, in “L'arte drammatica”, 2 marzo 1918, p. 3. La compagnia con tre prime attrici fu quella in cui erano compresenti Lyda Borelli, Maria Melato e Edvige Reinach.

⁷ A. Gramsci, *Emma Gramatica*, cit.

comune sono successi i ‘vincoli’ che legano l’intraprenditore ai salariati, i vincoli della forza e dell’impiccato. Le leggi della concorrenza hanno rapidamente condotto a termine l’opera loro disgregatrice: il comico è diventato un individuo, in lotta coi suoi compagni di lavoro, col ‘maestro’, divenuto mediatore e coll’industriale del teatro [...]. La tecnica teatrale ne è stata scombusolata”⁸

Se fra i capocomici ci sarà chi, come Ermete Zacconi, tenterà di stimolare una solidarietà di categoria e si batterà insieme per la difesa di tutto quel sistema teatrale che aveva retto fino alla fine del secolo precedente, ci sarà tuttavia anche chi, come Virgilio Talli, tenterà una via di continuo compromesso con le forze in campo, con lo scopo principale di mantenere almeno una parziale libertà di azione. Schieratosi nell’ottobre a favore del Consorzio e contro “L’argante” -organo di stampa ufficiale della Lega di Miglioramento degli Artisti drammatici-⁹, Talli saprà poi far valere il peso contrattuale della compagnia e riuscirà a strappare condizioni decisamente favorevoli per tutti gli scritturati. Nonostante l’accordo per un nuovo contratto

⁸ *Ibidem.*

⁹ Non è pertanto un caso che nell’ottobre di quell’anno il nome di Talli sia fra i testimoni dell’accusa contro “L’argante” che, in seguito a una serie di duri attacchi contro la politica imprenditoriale e monopolistica del Consorzio, viene denunciato per diffamazione: accettato il ruolo di direttore della compagnia consorziale, non può dissociarsi a questo punto dalla linea politica dei suoi capocomici. Ancora nel marzo 1918 la questione non si potrà dire risolta. In seguito al responso che aveva dichiarato la sospensione del giudizio sui fatti accaduti emesso il 16 febbraio dagli arbitri ufficiali, Polese si unirà alla richiesta dei consorziati per fare emettere un lodo definitivo.

di “scrittura tipo” avvenuto nel luglio del 1917¹⁰, quando nell’agosto la compagnia consorziale aveva dovuto riconfermare le scritture per l’anno successivo, le norme del contratto unico appena approvato non erano state rispettate né era stato concesso lo stipendio annuo, né era stata eliminata la propina dell’agente¹¹. Eppure nell’aprile del 1918 i componenti della compagnia riescono a ottenere il trattamento progressivo della propina calcolato in misura proporzionale allo stipendio percepito (1% sulle paghe fino a L.8; il 2% su quelle fino a L.15 e il 3% su tutte le altre superiori): il potere di contrattazione di Talli e dei suoi comici è evidentemente tanto forte da costringere la più potente delle Agenzie, la Paradossi, a mettere in discussione il principio stesso della propina.

Intanto, alla fine di febbraio, il teatro Manzoni riapre sotto la direzione della Società Suvini-Zerboni; inaugura la stagione la compagnia del Consorzio diretta da Talli. Polese, che ne dà notizia sull’“Arte drammatica”, commenta soddisfatto la novità dell’avvenimento: “Non nobili, non celebri artisti, ma uomini d’affari hanno assunto il peso finanziario non indifferente della

¹⁰ La proposta elaborata doveva prevedere, oltre allo stipendio per tutto l’anno, un minimo di paga a lire 7, il portacoste a carico del capocomico, l’abolizione della propina a qualsiasi agente e un nuovo regolamento di palcoscenico. Copia del *Contratto di locazione d’opera*, concordato fra le Rappresentanze della Lega di Miglioramento fra Artisti drammatici e dei Capocomici nella riunione dell’11 luglio 1917 in Milano compare sulle pagine dell’“Argante” il 29 agosto 1917.

¹¹ Al contrario, una percentuale sullo stipendio da versare alla Società Suvini-Zerboni verrà imposta anche a quegli artisti che ormai da molti anni recitano con Talli e che, a rigor di logica, non avrebbero avuto necessità di nessun mediatore per la loro scrittura. La notizia viene data dall’“Argante” il 29 agosto 1917 (p. 3).

compagnia più costosa d'Italia"¹². Siamo così giunti da dove eravamo partiti, alla vigilia cioè dell'impresa romana.

C'è tuttavia ancora un episodio che è bene ricordare qui non solo perché si colloca cronologicamente in chiusura dell'esperienza milanese, ma soprattutto perché permette di mettere in luce alcuni aspetti utili per la comprensione del peculiare modo in cui Talli intende il proprio ruolo di direttore di compagnia all'interno del sistema teatrale di quegli anni, sistema che, come si è detto, è per più di un aspetto in profondo mutamento.

Solo pochi mesi dopo l'avvio ufficiale della nuova gestione del Manzoni, la compagnia deve affrontare una profonda crisi interna. Dato il pesante aggravarsi delle condizioni della vita quotidiana a causa della guerra, alcuni attori chiedono il permesso "di recitare o 'pellicolare' durante il mese di riposo non pagato, il che il contratto vietava, salvo il permesso del Direttore"¹³. Talli, che non nega in modo assoluto l'autorizzazione, la subordina però a una condizione: "recitassero uniti, nel qual caso egli avrebbe loro facilitato l'impresa, mettendo a loro disposizione scene, librerie, occorrendo

¹² Pes, *Cronaca dei teatri milanesi*, in "L'arte drammatica", 2 marzo 1918, p. 1.

¹³ Dal documento firmato dalla Commissione del Giury, formata da O. Poggio, D. Gismano e I. Cappa, commissione eletta per giudicare in relazione alla querela Vagliani contro Talli, Milano 17 settembre 1918, in "Le quinte del teatro di prosa", 27 settembre 1918, p. 1. Così recita all'art. 3 anche il contratto unico firmato nel 1917: "L'artista non potrà, senza autorizzazione, prender parte a verun altro spettacolo, sia pubblico che privato. Il Capocomico non permetterà allo scritturato, neppure durante il periodo di riposo, di recitare, né di prendere parte alla formazione di Films cinematografici", in "L'ar-gante", 29 agosto 1917, p. 4.

anticipi e il nome stesso della ditta”¹⁴. Dodici fra gli attori decidono di non tenere conto del veto di Talli che, esasperato, assale con parole offensive alcuni di loro fra cui, in particolare, Vagliani e Lambertini. Denunciato, si dimette, ma poi, in seguito alle pressioni dell’amministrazione del Consorzio e agli appelli di alcuni comici come la Melato¹⁵ e Betrone¹⁶, riprende le sue funzioni. Alcuni attori coinvolti nello scontro lasciano immediatamente la compagnia, altri accettano di venire sciolti da ogni impegno a partire dal marzo del 1919. L’incidente, che diventerà presto il simbolo del conflitto fra capocomici e scritturati¹⁷, è da ricondursi oltre che al noto carattere irascibile e a tratti violento di Talli ad almeno altri due fattori.

Innanzitutto il clima di tensione fra capocomici e scritturati che si esaspera proprio nel corso dell’estate e dell’autunno di quell’anno e che vede una Lega sempre

¹⁴ Dal sopracitato documento della Commissione del Giury pubblicato su “Le quinte del teatro di prosa (p. 2), dove si legge anche che Talli “offriva, quale anticipo la mezza paga per il mese di riposo, promettendo di raccomandare all’azienda proprietaria di trasformare questo anticipo in un sussidio ed obbligandosi, subordinatamente, ad addossarsene il carico”.

¹⁵ Ricordiamo qui in nota che, per contratto, sia alla Melato sia a Betrone è consentito recitare in altre formazioni durante il mese di pausa. La Melato invia a Polese, con richiesta di pubblicazione, una lettera di solidarietà a Talli che compare in prima pagina sull’“Arte drammatica” il 24 agosto 1918. L’originale manoscritto, datato Roma 21 agosto, è conservato presso la Biblioteca del Burcardo, sezione autografi, cartella Maria Melato.

¹⁶ La dichiarazione di Betrone è pubblicata nel *Notiziario* dell’“Arte drammatica”, il 27 luglio 1918 (p. 2).

¹⁷ Emblematico è in questo senso il titolo di un articolo dedicato alla vicenda dall’“Argante”: *Le cose a posto = Scritturati e non schiavi*, dove insieme alla definizione dell’attore in base al suo rapporto di lavoro (scritturato) viene anche sottolineato il conflitto con l’altra classe, i capocomici-padroni.

più agguerrita e ormai in grado di influenzare l'opinione pubblica avvalendosi del suo organo di stampa, da un lato, e i capocomici sempre meno disposti a dare legittimità alle rivendicazioni di categoria degli scritturati, dall'altro. Non è forse un caso che Talli diventi, proprio nel settembre del 1918, il direttore della nuova serie delle "Quinte del teatro di prosa", portavoce ufficiale dei capocomici, e che, nel medesimo mese, si intensifichi proprio sulle pagine dei due periodici lo scontro fra le categorie. Alle "rappresentanze ufficiali di classe" -Lega- i capocomici dicono di preferire i "cordiali e costanti rapporti diretti" con gli attori, definiti "naturali operatori"; invece del contratto unico, ormai considerato inattuabile, propongono l'autonomia di ciascuna compagnia nella definizione dei contratti nell'intenzione di evitare così il ripetersi di "dolorosi incidenti"¹⁸; a chi ritiene essere la logica dominante delle compagnie drammatiche la medesima dell'azienda commerciale e concepisce i rapporti di lavoro come conflitti di classe oppone, non proprio in buona fede, un alto ideale d'arte secondo il quale il teatro sarebbe ancora "una Repubblica ideale dove il gregario di ieri diventa duce domani" e dove è "grottesco" parlare di "lotta di classe"¹⁹. Posizioni

¹⁸ L'Argante, *L'Associazione dei capocomici contro la Lega degli scritturati*, in "L'Argante", 5 settembre 1918, p. 1.

¹⁹ *Ibidem*. A Talli che con tono sarcastico e sprezzante ma anche retorico aveva scritto "queste proposte sono piccole insidie, non possiamo occuparcene, altri gravi e grandi problemi ci agitano [...]. Noi marciamo, verso la luce, verso la vita, verso le stelle, chi vorrà seguirci bene [...]. Noi cercheremo nelle armonie luminose l'ispirazione per quella poesia che sosterrà lo spirito della patria in ogni cimento", un attore dal nome di Aldo Turco nel dicembre del 1918 ribatte con tono pacato: "Scrivete tutti troppo, tutti troppo vi

queste che evidentemente dietro l'affezione, forse in parte autentica, per un sistema d'organizzazione a gestione paleocapitalistica²⁰ ormai tramontato, celano la volontà capocomicale di mantenere saldamente un potere decisionale assoluto nella gestione della compagnia. Fin troppo ovvio che, partendo da tali presupposti, il clima di tensione non possa che acuirsi. Correttamente inserito all'interno di questo quadro, l'atteggiamento di Talli nella sua compagnia riflette la medesima logica dei suoi passi all'esterno e, nonostante l'exasperazione dei modi, dice altrettanto nettamente la determinazione con cui il direttore vuole proseguire senza interferenze sulla sua strada.

Fra l'altro, e siamo al secondo dei due punti, se si tiene conto che i consorziati hanno appena firmato un accordo per il "passaggio in blocco"²¹ della compagnia Talli alla neocostituita Società dell'"Ars Italica" romana per il triennio 1918-1921 e che, proprio in quei giorni di luglio, la Commissione permanente presso l'Ufficio di Storia e d'Arte delibera la concessione del teatro Argentina a favore della stessa "Ars italica", l'episodio accaduto nella compagnia Talli assume un significato

ascoltate quando, parlando, vi vien fatto di comporre un periodo sonante ironico, ma tutti concludete poco allorché si tratta di concretizzare le belle frasi. E qui sta il male. La vita è pratica anche se trattasi di manifestazioni artistiche": A. Turco, *Lettera aperta*, in "L'argan-te", 26 dicembre 1918, p. 1.

²⁰ G. Livio, *Nasce l'industria teatrale italiana: il regista contro l'attore*, in Id., *Minima theatrialia*, Torino, Tirenica stampatori, 1984, p. 169.

²¹ S.i.a., *Varie*, in "Il piccolo Faust", 18 giugno 1918. Fra le regole dell'intesa ricordiamo il mantenimento di tutti i contratti con gli attori, degli accordi precedentemente presi con i teatri di Milano e il pagamento di un'indennità da definirsi a favore dei consorziati.

ancora diverso. Talli teme probabilmente non tanto la stanchezza dei suoi attori, come dichiara²², quanto piuttosto la loro dispersione, l'allentarsi dell'affiatamento interno alla compagnia, il venir meno della fedeltà ai suoi metodi di lavoro, proprio in un momento di delicato e non facile passaggio in cui, al contrario, il direttore necessita di tutta la compattezza, l'energia, l'abnegazione dei suoi comici e, non da ultimo, di mantenere di fronte all'opinione pubblica l'immagine di affidabilità che lo contraddistingue. Non c'è solamente in gioco un passaggio, sia pure in blocco, a nuovi finanziatori. Talli sa bene di avere l'onore ma anche l'onere di essere stato chiamato come direttore della nuova compagnia Stabile del teatro Argentina, un posto tanto ambito quanto investito da polemiche e avvolto da incertezze; conosce i compromessi che questo passo gli richiederà e non da ultimo si rende anche conto di quale rischio comporti cambiare città. Perché Roma, si sa, non è Milano²³.

²² “I comici lavorando separatamente ed in compagnie diverse avrebbero dovuto faticare troppo per recitare in un *repertorio non loro e adattarsi alle esigenze direttoriali* di altri capocomici”: dichiarazione di Talli riportata nel già citato documento firmato dalla commissione del Giury (p. 2).

²³ Milano è sempre stata, fra tutte, certo la miglior piazza per Talli: migliore di Torino, soffocata da una critica “monotona” e “didattica”, migliore anche di Roma, tradizionalmente piuttosto ostile alle innovazioni del direttore specie per la diffidenza nei confronti della nuova drammaturgia italiana da un lato e del repertorio francese che invece Talli amò sempre molto dall'altro. A proposito della tensione fra critica milanese e torinese e della tradizionale diffidenza della seconda ai lavori di Talli, ricordiamo una lettera di qualche anno precedente inviata dal capocomico a Renato Simoni in cui Talli insiste sull'opportunità di fare la prima del *Peccato biondo* di Fraccaroli a Milano anziché a Torino. “Io ormai non avrei tempo per provarla e metterla in scena a Torino. = Troverei in ogni modo assai

2. Roma: la stabile dell'Argentina.

Non è certo questo il primo tentativo di realizzare un teatro stabile a Roma né, ma ciò è forse meno noto, il primo contatto di Talli con il teatro Argentina. “L’anno 1917 il giorno di martedì 20 Febbraio in esecuzione della deliberazione del Consiglio Comunale” avvenuta nel novembre del 1915²⁴, l’assessore municipale Valentino Leonardi e l’avvocato Annibale Gabrielli stipulano il contratto per la concessione gratuita del Teatro Argentina alla ‘Società Anonima Drammatica Compagnia di Roma’ “per la durata di un biennio e cioè dalla Quaresima 1916 a tutto il Carnevale 1918, affinché vi siano date per ciascuno degli anni indicati, non meno di 120 rappresentazioni di prosa con la Compagnia stabile della detta Società” e affinché per i restanti otto mesi il teatro venga fatto agire con

imprudente l’affrontare un secondo severo giudizio, sopra una cosa la cui tenuità leggiadra e la cui mancanza di consistenza basterebbe, credo, a far sfoderare le più monotone e didattiche teorie della critica teatrale torinese”: Virgilio Talli a Renato Simoni, 1 dicembre 1915, lettera manoscritta conservata presso l’Archivio della Biblioteca Livia Simoni, Teatro la Scala, CA6560. Nel 1920 Gino Rocca interrogandosi su quello che è ormai un luogo comune (“perché il pubblico di Roma fischia le commedie che a Milano sono state accolte dal più caloroso successo?”), conferma l’opposizione fra la tendenza conservatrice delle platee romane e l’indulgenza nei confronti delle forme di innovazione di quelle milanesi (G. Rocca, *Rassegna teatrale. Il pubblico.- Roma e Milano*, in “Comedia”, 10 giugno 1920, p. 47).

²⁴ Sull’“Arte drammatica” del 20 novembre 1915, Polese dà notizia della sollevazione di molti dei proprietari di teatri romani (fra cui Paradossi e Liberati) contro la delibera comunale che, ovviamente, li penalizza e mosso dal suo consueto moralismo di parte, commenta: “ammettere che in un teatro -gratuitamente concesso- possa venir esercitata una speculazione, è più che una puerilità: una baggianata colpevole” (p. 4).

Compagnie di prosa anche dialettali, di giro²⁵. Dal giorno della delibera a quello della firma del contratto trascorrono alcuni mesi durante i quali la Società che ha ottenuto la concessione si muove per formare la compagnia che sarà la nuova stabile dell'Argentina. Fra i nomi ipotizzati compare anche quello di Virgilio Talli. Pare, secondo le notizie date dal "Piccolo Faust" e dall'"Idea nazionale", che il Conte di San Martino avesse contattato direttamente Talli per portarlo all'Argentina con tutta la sua compagnia, ma che poi l'accordo non fosse riuscito²⁶.

Dopo due anni sotto la direzione di Ernesto Ferrero, la Commissione Comunale che, non soddisfatta, non rinnova il contratto, si pone nuovamente il problema del futuro di quel teatro. Passano alcuni mesi finché nel luglio del 1918, durante una seduta del Comitato municipale di Storia ed Arte presieduta dall'assessore

²⁵ Nell'articolo 5 del contratto si specifica poi che "lo scopo e la ragione della concessione dell'uso gratuito consiste nell'intendimento che sia istituito nell'interesse della coltura e della educazione cittadina e della classe drammatica, un teatro stabile di prosa"; nell'articolo 8 si dice che la Drammatica Compagnia di Roma si impegna a dare gli spettacoli richiesti ispirandosi ai seguenti "concetti": 1. eclettismo del repertorio: direzione ispirata a criteri artistici e morali messa in scena decorosa; 2. accesso facile a tutte le classi; infine all'articolo 10 si afferma che la Società dovrà dare settimanalmente spettacoli popolari "che siano ordinati non soltanto a diletto, ma anche a scopo di educazione morale ed artistica"; *Contratto con la "Stabile" in vigore fino al 14 febbraio 1918*, allegato 2, in *Sulla concessione del teatro Argentina*, Roma, Tipografia F. Centenari, 1918, pp. 17-18.

²⁶ Pare che Talli avesse "studiato un degno programma" che la sua compagnia avrebbe svolto nel biennio, ma che "nonostante l'intervento del Conte di San Martino e le ottime disposizioni del Talli, questi [avesse] declinato l'offerta perché le condizioni da lui proposte non erano state accettate dalla Società dell'Argentina": s.i.a., *Notiziario*, in "Il piccolo Faust", 17 novembre 1915, p. 3.

Leonardi, vengono discusse le quattro richieste presentate per ottenere la concessione del teatro Argentina: un progetto di Ernesto Intendente, uno dell'avvocato Martinati, uno del commendator Banfi e infine uno della Società "Ars italica"²⁷. I primi tre vengono rifiutati sostanzialmente tutti per gli stessi motivi e cioè perché privi di una solida base finanziaria, troppo vaghi nella programmazione artistica proposta o troppo deboli perché più attenti all'operetta che alla prosa. L'ultimo progetto è indubitatamente il più ricco, solido e articolato. È inoltre corredato dall'atto costitutivo della Società "Ars italica", firmato dai rappresentanti ufficiali Tofani e Zunino, in cui compaiono i nomi degli aderenti: fra questi un politico di rilievo come il Ministro Luigi Fera²⁸, Adolfo De Bosis famoso poeta per anni molto vicino a D'Annunzio e al centro della vita culturale romana, l'onorevole Medici del Vascello, il Conte di San Martino noto per la sua vivace attività in campo teatrale e qui presidente del consiglio di amministrazione, alcuni nobili come i marchesi Giorgio Guglielmi, Luigi Torriggiani e Alfredo Dusmet e, presenza finanziariamente determinante, le principali Banche italiane. Sarebbe sufficiente l'elenco di questi nomi e la garanzia di un capitale di 60.000 lire per eliminare ogni incertezza sui motivi per i quali la commissione comunale non può

²⁷ *Verbale del Comitato Municipale di Storia ed Arte* (Sezione III – Adunanza del 16 luglio 1918), allegato 1, in *Sulla concessione del teatro Argentina*, Roma, Tipografia F. Centenari, 1918, p. 10.

²⁸ Luigi Fera, antigiolittiano radicale prima, interventista nel 1914, viene nominato nel giugno del 1916 Ministro delle Poste e dei Telegrafi nel gabinetto Boselli e continua l'incarico anche durante il ministero Orlando fino al 1919.

che accettare la proposta dell'“Ars italica”. È tuttavia interessante ricordare qui alcuni punti del progetto presentato. Oltre l'impegno per una ristrutturazione dell'edificio²⁹ -che verrà portata a termine entro il novembre di quell'anno- e la richiesta di inserire nella programmazione alcuni “spettacoli lirici di primissimo ordine”³⁰, colpisce soprattutto un'assenza: s'intende far qui riferimento al fatto che non compare mai chiaramente il concetto di compagnia stabile. Il progetto parla invece chiaramente di un insieme di “Compagnie Primarie” (come la Talli) che dovrebbero impegnare il teatro per non meno di 120 giorni l'anno. È vero che nell'atto costitutivo la Società afferma di aver rilevato la compagnia Talli, indicata come la “migliore compagnia di complesso” presente in Italia, “la più adatta per una seria manifestazione dell'Arte Drammatica”; ma poi, promettendo che “reciterà in Roma, esclusivamente al teatro Argentina”, afferma semplicemente una regola che vincola, sul territorio romano, quella compagnia a quel teatro, ma che non ipotizza per questo una progettualità fondata sull'idea della stabilità. Nell'adunanza successiva, del 23 luglio, è poi il presidente Leonardi a fare uso dell'espressione “Compagnia Stabile”, sottolineando così implicitamente

²⁹ La Società si mostra disponibile a farsi parzialmente carico delle spese di ristrutturazione e ad anticipare le restanti.

³⁰ A questo proposito nell'atto costitutivo si dice che la Società avrebbe già preso contatti con Senatore Albertini depositario del *Nerone* di Boito per averne l'affidamento, così come con l'editore Ricordi per *La via della finestra* del maestro Zanodai; l'intenzione è quella di realizzare spettacoli che per la cura e la ricchezza dell'allestimento sappiano staccarsi dalle forme consuete e stereotipate delle rappresentazioni liriche di quegli anni.

quanto si tratti di una richiesta dell'amministrazione comunale che, per altro, non definisce tuttavia alcuna precisa regola. Nessuna indicazione delle condizioni che la compagnia deve accettare in quanto "stabile", se non una, relativa all'obbligo di proporre "spettacoli d'eccezione"³¹: formula quest'ultima vaga che non può essere assunta come prerogativa esclusiva di una stabile e che certo non aiuta a comprendere quale debba essere invece la sua specificità. Stabile dunque sì, ma, come vedremo, non del tutto.

La ragione di questa apparente contraddizione risiede, in ultima analisi, in una precisa scelta di politica culturale dell'ente pubblico. L'intervento dell'amministrazione locale si sarebbe potuto infatti risolvere in due modi: o con l'assunzione di una responsabilità finanziaria pressoché totale che avrebbe sottratto l'attività del teatro alle pressioni del mercato aprendole una strada concretamente percorribile verso la stabilità totale, oppure con la partecipazione a un progetto di terzi -l'"Ars Italica", appunto-, attraverso la concessione, è questo il caso, dell'uso gratuito dei locali e con la richiesta in cambio di un vago controllo sulla programmazione, sugli artisti coinvolti, sugli incassi³². Non essendosi assunto l'onere della prima delle due possibilità, il Comune non può certo imporre come regola inderogabile la stabilità assoluta della compagnia. Restando all'interno di un sistema

³¹ Questa, come anche le precedenti citazioni, è tratta dall'atto costitutivo della Società "Ars Italica", cit., p. 7.

³² Allo scopo di realizzare tale controllo viene nominata una Commissione di vigilanza comunale la cui funzione dovrebbe essere quella di redigere annualmente una relazione consuntiva sull'attività da sottoporre poi all'Ufficio di Belle Arti.

complessivamente regolato dalla logica liberista e non potendo sottrarsi alla concorrenza dei nuovi monopoli, la compagnia finirebbe infatti per pagare la stabilità con la sua stessa sopravvivenza. È necessario al contrario mantenere una forma ancora ibrida fra la stabilità e il nomadismo che, duramente condannato da gran parte dei critici teatrali, è tuttavia una delle regole a cui in quegli anni le compagnie non possono sottrarsi.

Per fare ritorno all'intervento di Leonardi, è ora più chiara la logica del suo discorso. Se da un lato l'assessore richiama il concetto di stabilità dall'altro chiarisce quale sia il reale e concreto obiettivo dell'amministrazione comunale: creare una struttura teatrale capace di garantire continuità di produzione, protezionismo della drammaturgia nazionale, fedeltà ai criteri di spettacolarità e di armonia del complesso attorico, radicamento nel territorio municipale con tanto di intenti educativi. Se questo è l'obiettivo, la strategia per conseguirlo si dovrà avvalere essenzialmente di due strumenti che non comprendono, come potrebbe invece sembrare, una vera e propria compagnia stabile: la fine dell'autonomia imprenditoriale del capocomico (sostituito dall'appoggio finanziario dell'amministrazione pubblica da un lato e del mecenatismo privato dall'altro) e la permanenza semistabile di una compagnia privilegiata nel maggiore dei teatri di prosa romani.

Ora, assumere una compagnia già formata, compatta e solida, con un direttore dallo stile robusto e molto ben definito e poco disposto a scendere a compromessi sulle questioni relative alle proprie scelte artistiche, con un calendario fitto di date già precedentemente concordate con altri teatri e un rapporto non molto facile con la città

di Roma e invece preferenziale con quella di Milano, è scelta rischiosa e carica di pericoli. D'altra parte, Virgilio Talli, direttore e organizzatore di compagnie che furono fra le prime a fondarsi su criteri, presto riconosciuti come moderni, del complesso organico, dell'abolizione dei ruoli e con essi del protagonismo mattatoriale, rappresenta una via che può risultare di estremo interesse a chi negli anni del dopoguerra sostiene la necessità di riformare il teatro assecondando il processo di industrializzazione della scena da un lato e il protezionismo nazionalista volto alla tutela del repertorio nostrano dall'altro. Inoltre la compagnia di Talli è una delle poche che ha dato prova di poter resistere brillantemente agli attacchi della crisi economica che sta ormai investendo tutto il mondo teatrale. Con l'approvazione della proposta di Leonardi l'amministrazione comunale dà l'avvio a un'esperienza che presto mostrerà chiaramente le contraddizioni su cui era sorta.

3. La riforma dei ruoli.

Resta ancora da seguire un ultimo percorso prima di dedicare la parte conclusiva di questo studio agli anni di attività della semistabile romana fra il 1918 e il 1920: si tratta dell'idea di compagnia alla quale Talli da molti anni ormai sta cercando di dare forma. Tre sono essenzialmente gli aspetti che costituiscono il fondamento di quell'idea: la realizzazione di un complesso artistico, la scelta del repertorio e l'abolizione dei ruoli.

Quanto al primo dei tre Talli, in una lettera a Stanis Manca non datata, ma certamente scritta poco prima di

portare a termine la formazione della Talli-Gramatica-Calabresi, affermava già con chiarezza:

La nostra compagnia sarà un complesso d'artisti omogenei, giovani, studiosi, portanti ciascuno la propria parte di valore, di energia, di entusiasmo e di fede a profitto dei nostri lavori. Ciascuno avrà la conoscenza esatta delle proprie responsabilità, non ignorando che le responsabilità artistiche non si compongono solo di doveri austeri, ma altresì di diritti sacri. Non si tratterà insomma di una delle solite compagnie nelle quali gli artisti debbono servire ciecamente una prima donna o un primo attore; ma di una compagnia che darà campo a ciascuno di incidere e di fare valere la propria forza³³.

Quando al secondo, così continuava sempre nella medesima lettera:

La compagnia è stata ideata e composta in modo da permetterci di poter passare dal dramma passionale, per il quale l'Irma Gramatica ha speciali attitudini, alla più ardita *pochade*. E ciò senza pregiudizi e senza rincorse, perché ogni genere d'arte, purché decorosamente e intelligentemente trattato merita considerazione e rispetto.

Eviteremo per quanto sarà possibile il repertorio che forma la base delle attuali compagnie e ci proponiamo di rimettere in scena opere d'arte ingiustamente dimenticate. Dovremo attenerci di preferenza al repertorio straniero, ma non trascureremo la produzione nazionale, quella *possibile*, si capisce; e senza dar l'aria di proteggere l'ingegno italiano metteremo tutte le nostre forze a disposizione di coloro che lavoreranno per un ideale non troppo urtante colle fatalità inevitabili, e per ora incrollabili, della *scena pratica*³⁴.

Quanto al terzo punto, senza il quale i primi due avrebbero avuto probabilmente tutt'altro modo di concretizzarsi, si tratta di una questione che, per non restare formula astratta o proposta teorica, non poteva

³³ V. Talli, *Lettera a Stanis Manca*, Spezia 15, conservata presso la Biblioteca del Burcardo, sezione autografi, cartella Virgilio Talli, proveniente dal fondo Stanis Manca.

³⁴ *Ibidem*.

che investire fin dal principio profondamente le forme stesse dell'organizzazione.

Porre la questione reale e concreta dell'abolizione dei ruoli agli inizi del secolo significa infatti mettere in discussione la struttura portante della compagnia capocomicale all'italiana e, insieme, il sistema economico e organizzativo sul quale il linguaggio della scena di quegli anni si fonda.

Innanzitutto perché in quegli anni il ruolo è ancora per l'attore il principale modo di inserirsi all'interno della tradizione del linguaggio usato, di confrontarsi con chi nella storia del teatro in quel ruolo ha recitato segnandolo con il proprio tratto, di maturare così una propria personalità artistica. È, come scrisse efficacemente Cesare Dondini nel 1905, "ciò che possiamo fare e che ne è concesso di fare per patto stabilito; la espressione dell'arte nostra; il portato dei nostri studi, delle nostre fatiche, spesso delle lunghe sofferenze; la affermazione del nostro essere artistico (a volte del nostro genio); la misura della nostra personalità di comico, il nostro patrimonio artistico"³⁵.

Inoltre il ruolo è la regola in base alla quale vengono scelti e scritturati i comici, vengono stilati i contratti e decise le paghe, si scelgono i copioni e si assegnano le parti, si creano le gerarchie e si definiscono i limiti e le possibilità di ciascuno. A differenza, per esempio, del 'genere' a cui è stato talvolta paragonato, il ruolo è una

³⁵ C. Dondini, *Per le "parti"*, in "L'arte drammatica", 25 marzo 1905, p. 3. È il 1905 e Cesare Dondini interviene sull'"Arte drammatica" con una serie di articoli in difesa delle *parti* (termine che predilige rispetto a quello di 'ruolo') e contro chi, troppo affrettatamente, si sta invece facendo sostenitore della loro abolizione.

norma che non solo pertiene al linguaggio artistico, ma che definisce anche e direttamente i modi dell'organizzazione materiale e i rapporti economici che all'espressione di quel linguaggio sono sottesi. Proprio per questo motivo è norma che non può, nonostante le dichiarazioni in tal senso, essere eliminata d'un tratto: il processo che, avviatosi già alla fine del secolo scorso, porterà a mettere in discussione tanto il linguaggio quanto l'organizzazione di un sistema teatrale che su quella regola si erano fondati, sarà più lento, complesso e spesso più contraddittorio di quanto alcune dichiarazioni non facciano pensare.

Accade così che già nei primi anni del novecento, come denuncia sempre Dondini, nonostante il permanere della regola di base, il criterio rigoroso di distribuzione di ruoli precisamente definiti e intesi come assoluti non sia più rispettato: un attore può essere scritturato contemporaneamente come “primattor giovane e primattore” oppure come “primattor giovane, primo amoroso e parti importanti”. Una consuetudine questa dietro la quale si cela per lo più l'interesse del capocomico a un impiego più flessibile dei suoi attori che vedono in tal modo spesso indebolito il loro potere di contrattazione, ridotto il riconoscimento delle loro peculiarità artistiche³⁶ e

³⁶ Anche Tabanelli nel suo *Codice del teatro. Vade-mecum legale per artisti lirici e drammatici, impresari, capocomici, direttori d'orchestra, direzioni teatrali, agenti teatrali, per gli avvocati e per il pubblico* (Milano, Ulrico Hoepli, 1901) aveva affrontato il problema delicato della distribuzione delle parti sostenendo la necessità di porre una “limitazione alle facoltà del direttore” per tutelare gli attori che altrimenti “lasciati in balia dei direttori potranno vedere di momento in momento compromessa la loro riputazione e la loro

limitate le garanzie relative alla paga, ora facilmente commisurata al ruolo gerarchicamente inferiore dei due o tre indicati nella scrittura. Eppure, se è questo l'indice di un lento mutamento delle consuetudini teatrali che investe le compagnie, non è tuttavia il segno della fine di quel sistema, fine che avrebbe richiesto, fra l'altro, la sostituzione di quella regola con un'altra funzionale, come quella lo era stata, a un nuovo modo di organizzazione. A conferma di ciò si ricordi qui un articolo scritto nel 1912 da Polese che, da agguerrito sostenitore dell'abolizione dei ruoli all'inizio del secolo, mutato nel corso degli anni il suo giudizio, lancia sulle pagine dell'"Arte drammatica" un appello allarmato: *Torniamo all'antico!*, ossia "alle divisioni, alla demarcazione ben stabilita di ogni responsabilità ed usciamo dal confusionismo che è oggi nelle nostre compagnie dove vige (almeno scritto sulle scritture) l'abolizione del ruolo". Quel confusionismo "che è sorto per aver sostituito alle antiche limitate, ben fissate diciture, la denominazione di ruoli primari e secondari"³⁷, scrive Polese, avrebbe infatti portato solo danni ad un sistema d'organizzazione che, rimasto per altro pressoché immutato, non sarebbe ora in grado di accogliere un riformismo parziale. Con il nuovo triennio 1915-1918 sempre Polese registra poi un'inversione di tendenza che conferma la sua tesi: l'antica suddivisione dei ruoli sembra tornare ad essere criterio utile a

carriera per la necessità di assumere parti che non mettono per nulla in evidenza la loro capacità artistica" (p. 79).

³⁷ Pes, *Torniamo all'antico!*, in "L'arte drammatica", 5 ottobre 1912.

regolare la struttura interna di molte delle compagnie capocomicali italiane³⁸.

Avviene così che quando si ricorda Virgilio Talli come colui che avrebbe dato il “primo colpo di piccone al baluardo dei ruoli”³⁹, non lo si faccia tanto perché sia stato effettivamente lui il primo a porre la questione, quanto piuttosto perché è stato colui che più radicalmente agli inizi del novecento ha messo in discussione la regola e insieme il sistema linguistico a cui quella regola era funzionale e, soprattutto, colui che ha dato forma concreta a un’alternativa nell’organizzazione proprio perché concepiva anche un’alternativa nel linguaggio: il complesso a *direzione esterna* “dove tutti gli artisti accettino di fare oggi il protagonista nel lavoro di A. domani il generico nel lavoro di B.”⁴⁰ invece del principio dei ruoli gerarchicamente intesi. Tutto ciò non significa ancora realizzare una vera e propria abolizione dei ruoli, per altro, come si è detto, impraticabile; significa al contrario mantenere un rapporto dialettico con la regola nella tensione a trasformarla piuttosto che a negarla del tutto, lungo un percorso articolato e complesso nel quale Talli forma compagnie con ruoli (anche primari) doppi o tripli⁴¹; porta i suoi attori a recitare in parti non corrispondenti al ruolo in cui si sono formati⁴²; forza i

³⁸ Pes, *Di quanto bolle in pentola*, in “L’arte drammatica”, 21 dicembre 1912.

³⁹ S. Tofano, *Il teatro all’antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965, p. 36.

⁴⁰ Pes, *Del progetto di Talli!!*, in “L’arte drammatica”, 19 dicembre 1903, p. 1.

⁴¹ Vedi alla nota n.6.

⁴² Ricordiamo qui in nota solo alcuni episodi legati agli attori che resteranno in compagnia con Talli fino al 1918. Nell’ottobre del 1915

tratti tradizionalmente intesi di un ruolo particolare attraverso la commistione con uno diverso (è il caso del brillante e del promiscuo); mette in discussione le gerarchie interne alla compagnia senza per questo cancellarle completamente⁴³. Tutto questo, cercando di mantenere il più possibile costante nel corso degli anni la composizione della sua compagnia. Solo la consuetudine con i singoli comici permette infatti a Talli di costruire un percorso di formazione che non disperda il prezioso “patrimonio artistico” che il ruolo rappresenta e di mantenerlo, al contrario, come parametro della tradizione con cui confrontarsi dialetticamente, pena la perdita di quella che egli sa essere la vera tradizione a cui un attore può e deve fare riferimento e a cui anch’egli come direttore non può che attingere. D’altra parte, in modo dialettico, proprio

a Milano la compagnia recita l’*Aigrette* di Dario Niccodemi e Betrone, allora già primattore, accetta a malincuore la decisione del direttore che gli affida la parte dell’amante, tradizionalmente assegnata al primo attor giovane o al generico: Pes commenta: “Virgilio Talli nelle distribuzioni è molto più fortunato di tanti suoi colleghi perché a lui è permessa e riconosciuta una maggiore libertà di distribuzioni. [...]. Dicono le solite voci indiscrete che Betrone dalla distribuzione dell’*Aigrette* si lamentasse...” (Pes, *Cronaca dei teatri milanesi*, in “L’arte drammatica”, 9 ottobre 1918, p. 1). Pochi giorni dopo sempre Betrone sarà il protagonista di *Zitella* di Bertolazzi, “parte di vecchio e comicissima” per lui non così consueta, accanto a una Melato singolarmente nei panni di attrice comica. Anche la scelta di Maria Melato nei panni della vecchia signora Frola del *Così è (se vi pare)*, che avrebbe potuto corrispondere al ruolo di madre nobile, provocò qualche perplessità.

⁴³ Solo a titolo di esempio, nel marzo del 1917, nella recita di *Demi viergès* di Prevost, al giovane Ruggero Lupi viene affidata la parte del primo attore. Nella recita di qualche giorno dopo, *Charrette Anglaise*, assegna invece “una particina di nessun conto” a Giulietta De Riso, prima attrice giovane della compagnia (Pes, *Cronaca dei teatri milanesi*, 31 marzo 1917, p. 1).

l'incontro con un certo tipo di drammaturgia sarà per Talli e con lui per gli attori delle sue compagnie un forte stimolo a mettere in discussione la tradizione fondata sui ruoli o quantomeno, come si è detto, a piegarla alle nuove esigenze rappresentative. L'incontro con una drammaturgia nuova significa, fra le altre cose, anche doversi confrontare con parti della cui corrispondenza a un ruolo preciso la consuetudine e la tradizione non possono garantire⁴⁴: come già Tabanelli metteva in evidenza all'inizio del secolo, in questi casi la questione si fa "delicata". Tanto delicata da apparire talvolta di difficilissima soluzione e, d'altra parte, tanto sottile da lasciare per esempio a un direttore come Talli o a qualcuno degli attori della sua compagnia il margine per capovolgere le attese e introdurre, nel tradizionale spettro di possibilità di un ruolo, la variante che ne influenzerà l'identità futura e dialetticamente condizionare anche il percorso di trasformazione della scrittura drammatica⁴⁵. In conclusione, come scriverà anni più tardi Tofano, la così detta guerra ai ruoli portata avanti dal maestro non è il riflesso di una

⁴⁴ Proprio sulle colonne delle "Quinte del teatro di prosa" in quel momento dirette da Talli, Chiarelli futuro direttore artistico dell'"Ars Italica" aveva scritto nel 1918 in un articolo dal titolo *I ruoli* (5 dicembre 1918, p. 1): "si è veduto e si è riconosciuto che la legge fissa dei ruoli, lungi dal rendere coordinata e armonica la utilizzazione dei comici nelle costruzioni sceniche, ne impaccia il logico impiego con grave nocimento sia dell'opera nella sua entità letteraria sia della realizzazione teatrale di questa", fra i motivi da lui addotti il principale sarebbe il fatto che la "commedia moderna rifugge dall'applicazione dei ruoli, ché non più si ritrovano in essa quelle definizioni di umanità scenica convenzionale che rispondevano ai ruoli stessi".

⁴⁵ Il caso più importante e più chiaro in questo senso è certamente quello del ruolo del brillante su cui torneremo in seguito.

volontà capricciosa e dittatoriale fine a se stessa, ma il risultato di un modo dialettico di affrontare il rapporto fra linguaggio della scena e scrittura drammatica che implica fra l'altro un'attenzione e una conoscenza profonda del linguaggio dell'attore: "l'abitudine all'osservazione dei suoi attori e l'intima conoscenza acquistatane gli avevano insegnato a scoprire certi rapporti nascosti tra essi e determinati personaggi di una commedia"⁴⁶.

Intrecciando due diverse logiche, flessibilità del campo di competenza dei ruoli e della loro distribuzione da un lato e distinzione degli stessi in fasce (primari e secondari) a cui fare riferimento per la paga dall'altro, Talli tenta con anticipo su tutte le altre compagnie italiane una soluzione che gli permette di dare forma concreta al suo progetto: se il compenso del comico viene infatti calcolato in relazione non al singolo ruolo bensì ad un insieme di più ruoli, la flessibilità della loro distribuzione non entrerà più direttamente in conflitto con il diritto dell'attore di avere garantita una paga che corrisponda effettivamente alla sua prestazione. Soluzione questa che da sola evidentemente non risolve il problema che Dondini aveva indicato nei suoi interventi sull'"Arte drammatica": l'accresciuto peso economico, cioè, che il concedere paghe mediamente più alte avrebbe comportato ai capocomici e l'impossibilità per la maggior parte di loro di farvi fronte⁴⁷, anche perché, soprattutto a partire dal 1909,

⁴⁶ S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, cit., p. 37.

⁴⁷ "Eccoci arrivati: 'Io che devo pagarli, come fo?' Qual è il capocomico che potrà pagarsi il *lusso* (sia pure sideralmente artistico)

attori che ricoprono i ruoli primari tendono a richiedere paghe sempre più alte, forti della consapevolezza che il sistema teatrale non può per il momento che ruotare intorno a loro. È necessario che la strategia per giungere a garantirsi un'effettiva praticabilità si componga anche di altri elementi. E se Dondini provocatoriamente nel 1905 aveva indicato una strada:

[f]ate un teatro stabile (magari sorretto dal Governo [...]) – con pensioni – con scritture decennali e vitalizie; - stabilite paghe giornaliere di *quindici e venti lire* per venticinque buoni comici (ci sono...?) – e poi... quando avrete fatto venire da Parigi, da Londra... o dalla Luna il *pubblico* che occorra a sopperire le spese... potrete attuare la *abolizione dei ruoli*⁴⁸,

Talli a distanza di anni sembra raccogliere il suggerimento. Dopo avere diretto una compagnia di cui è capocomico insieme ai due primi attori, tenta tanto a Milano quanto a Roma la strada della compagnia semi-stabile e cioè la via di una parziale tutela: la prima è una compagnia protetta dal sistema dei monopoli, la seconda dai finanziamenti pubblici. Come già con la Suvini-Zerboni-Chiarella-Paradossi infatti anche con la Compagnia del Teatro Argentina Talli, sottrattosi alle responsabilità e agli oneri capocomicali, può permettersi di dare continuità a quella riforma che altrimenti avrebbe stentato a proseguire. All'interno di un tipo di mercato sempre meno 'libero' il progetto di Talli trova la strada del suo compimento concreto proprio nell'alleanza con i protagonisti più potenti del gioco

dell'abolizione delle Parti?": C. Dondini, Cose di scena. L'abolizione dei 'ruoli', in "L'arte drammatica", 27 maggio 1905.

⁴⁸ *Ibidem.*

che, a loro volta, trovano nella sua formazione garanzie che altre compagnie non possono offrire. È in conclusione la logica del mercato, nella forma però della concertazione monopolistica ad opera dei proprietari dei teatri oppure in quella del protezionismo statale, a vincere e ad esigere, sebbene in forma ibrida, anche la stabilità; ed è logica questa che premia l'eccezione (Talli), mentre la regola del sistema teatrale resterà ancora a lungo legata alla contraddizione che Dondini aveva messo in luce anni prima. D'altra parte, in anni che vedono l'intensificarsi e l'estendersi della lotta degli scritturati per la rivendicazione di nuovi diritti, la condizione di solidità finanziaria dell'"Ars Italica", l'appoggio del Comune e il potere contrattuale che la formazione di Talli mantiene nei confronti della società permettono fra l'altro ai comici della compagnia di ottenere speciali condizioni di scrittura. Così per esempio, dopo lo sciopero milanese del maggio del 1919⁴⁹, l'"Ars Italica" delibera di accordare ai suoi attori aumenti delle paghe del 20, 15 e 10%, i costumi pagati, la facoltà recitare durante i mesi di riposo e, al posto del mese di pausa pagato, come gli scritturati volevano, una cointeressenza del 20% sugli utili della compagnia con l'anticipazione

⁴⁹ Lo sciopero, indetto dagli scritturati di Gandusio e Ruggeri contro i due capocomici che avevano loro negato un aumento delle paghe, porta alla chiusura dei due teatri principali della città -Olimpia e Manzoni- in cui le compagnie stanno allora recitando. Fra le numerosissime adesioni di solidarietà "L'argante" ricorda anche la compagnia di Talli: "Dal gruppo Talli. Roma. - Presentammo Ars Italica richiesta firmata tutta Compagnia aumento paghe, riposo, costumi pagati. Preghiamoli indicarci linea condotta caso rifiuto": in "L'ar-gante", 1 maggio 1919, p. 3.

nell'immediato di 10.000 lire da suddividersi secondo i criteri giudicati più opportuni dagli attori⁵⁰. Il contratto unico firmato al termine dello sciopero, contratto che la maggior parte dei capocomici non rispetterà, corrisponderà in gran parte a ciò che l'"Ars Italica" ha di fatto già concesso. Il passaggio dalla tutela di un'impresa monopolistica a quella, parziale, dell'ente pubblico, significa per la compagnia di Talli una parziale libertà dalle necessità meramente commerciali a cui, invece, i capocomici industriali milanesi l'avevano tenuta vincolata. In questo senso le rivendicazioni degli attori, a differenza di quanto era accaduto solo qualche mese prima, possono allora essere in parte accolte, a patto che la compagnia rispetti quelle altre necessità - politiche- che la nuova condizione le impone. La riforma dei ruoli di Talli può, in questo contesto, procedere.

4. Compagnia del teatro Argentina diretta da Virgilio Talli.

Senza molte novità rispetto alla Suvini-Zerboni per ciò che riguarda la componente femminile e con qualche mutamento invece rispetto a quella maschile, la Compagnia del Teatro Argentina di Roma diretta da Virgilio Talli dopo molte trattative sarà infine così

⁵⁰ La lettera in cui la società "Ars Italica" dà la notizia ufficiale di queste decisioni inviata Gismano e firmata da Zunino viene pubblicata sull'"Argante" del 12 giugno 1919 all'interno della rubrica "Varie" (p. 5). Come Zunino stesso afferma in una lettera a Silvio d'Amico l'"Ars Italica" viene costretta a compiere questo passo perché altrimenti la compagnia si sarebbe sciolta: G. Zunino, *Lettera a Silvio d'Amico*, Roma, 13 settembre 1920, in Fondo Corrispondenza, Biblioteca del Museo dell'Attore Genova.

composta: Maria Melato (prima attrice), Jone Frigerio, Giulietta De Riso, Maria Valsecchi, Elide Rossetti, Elvira Betrone, Giuseppina Solazzi, Luisa Cappa, Alina Verzani; Annibale Betrone e Ettore Berti, che alla fine del 1918 se ne andrà (primi attori), Giulio Paoli (anch'egli autonomo dal 1919), Augusto Marcacci, Rino De Benedetti, Arrigo Marchiò, Egisto Olivieri, Sergio Tofano, Enrico Viarisio, Torquato Nesi, Augusto Cappa, Augusto Germani. Entrerà presto nella compagnia Carlo Cecchi, scritturato nel gennaio 1919, e poi nel 1921, quando or-mai i due primi attori hanno formato una compagnia propria⁵¹, saranno scritturati Nino Besozzi, Renzo Ricci, Gina Sammarco e Maria Letizia Celli. È questo il risultato in parte di una fusione con quella che avrebbe dovuto essere la Compagnia Moderna diretta da Luigi Chiarelli che l'“Ars Italica” aveva promesso di formare e che avrebbe dovuto essere contraddistinta da un “assoluto carattere di novità sia nella scelta del repertorio, sia nel genere delle messe in iscena, sia nei metodi di recitazione”⁵², da una maggiore autonomia cioè rispetto alla tradizione teatrale attorica e da un'attenzione particolare alla recente produzione drammaturgica. Sfumato rapidamente il progetto, a causa, si dice, dei dissidi sorti fra il futuro direttore e Romano Calò che sarebbe dovuto essere il primo attore, alla compagnia diretta da Talli viene affidato il compito di farsi carico di tutte le promesse che avrebbe dovuto

⁵¹ Maria Melato e Annibale Betrone faranno ognuno compagnia propria a partire dal 1921: nel giugno dell'anno precedente la Melato aveva già chiesto alcuni mesi di riposo per problemi di salute che avevano costretto la compagnia a un lungo corso di recite a Milano senza la prima attrice.

⁵² Dall'Atto costitutivo, cit., p. 7.

soddisfare l'altra formazione oltre che di alcuni degli attori già contattati: Egisto Olivieri e Sergio Tofano accettano la nuova scrittura, Calò e altri scelgono invece di fare causa all'"Ars Italica" per inadempimento del contratto⁵³.

Il repertorio portato in scena, sulla definizione del quale non crediamo che lo scioglimento della formazione di Chiarelli abbia inciso poi molto, integra testi già recitati dalla compagnia (molti dei quali in tempi recenti) con alcune novità soprattutto italiane che, se soddisfano le richieste della Società proprietaria e del Comune, si inseriscono anche perfettamente all'interno del percorso di ricerca di Talli. Non è qui possibile dare ragione di tutte le recite della compagnia fra il 1918 e il 1921 anche perché usciremmo dal confine definito dall'oggetto del nostro studio; affronteremo però due nodi di quella storia perché centrali nella ricostruzione del nostro percorso.

Innanzitutto, e per riprendere il discorso sull'organizzazione interna della compagnia e sul suo rapporto con il linguaggio artistico, è bene soffermare l'attenzione su un aspetto che contribuisce anche a rendere l'esperienza di questa semistabile decisamente peculiare. Vogliamo fare qui riferimento al lavoro di Talli e dei suoi attori su quel tipo di drammaturgia così definita "nuova" o "moderna" che, già iniziato negli anni precedenti, s'intensifica ora nel numero dei testi recitati, sebbene perda in parte di incisività per l'assenza nella compagnia

⁵³ La causa si concluderà nel dicembre del 1920 con la vittoria degli attori Tilde Teldi, Paola Borboni, Maria Sannita, i coniugi Badaloni, Mario Regoli.

di comici che sappiano rendere a pieno la poetica del grottesco.

Accanto alla *Locandiera* con cui la compagnia esordisce, a qualche testo di D'Annunzio (*La Gioconda* e *Il ferro*), a qualcuno di Niccodemi (*L'Aigrette* e *La nemica* e *La volata*), alla *Buona figliola* di Lopez, a *Maternità* di Bracco, al *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Ferrari per la serata d'onore di Betrone e alla *Seconda moglie* di Pinero per quella della Melato, ai classici del repertorio brillante della compagnia (*I transatlantici* di Herma, *La marcia nuziale* e *La falena* di Bataille, *La raffica* di Bernstein, *Una bella avventura* e *L'asino di buridano* di de Flers e de Caillavet, *Dionisia*, *Fedora* e *Daniele Rochat* di Sardou, *La signorina mia madre* di Verneuil e *La marsina ideale* di Dugely), fin dal principio appaiono infatti in cartellone anche molte opere che appartengono al così detto teatro nuovo: *La maschera e il volto* e *Le lacrime e le stelle* di Chiarelli, *Così è (se vi pare)* e *L'innesto* di Pirandello, *La donna romantica e il medico omeopatico* di Castelvechio, *Marionette, che passione!* e *La bella addormentata* di Rosso di San Secondo, *La fiaba dei tre maghi* di Antonelli, *L'uccello del paradiso* e *Quella che t'assomiglia* di Cavacchioli, *La prima commedia di Fanny* di Shaw, *Tristano e l'ombra* di De Stefani, *Quel gaio Lord Quex* di Pinero⁵⁴. Dire teatro nuovo non significa ancora dire 'grottesco', poetica frequentata in modi diversi solo da alcuni dei testi in repertorio appena citati che, sebbene proporzionalmente

⁵⁴ Alle novità di questo tipo si aggiungono anche le prime del *Beffardo* di Berrini e del *Glauco* di Morselli; *Anfissa* di Andreief, *Casa paterna* Sudermann, *Le liane* di Gino Rocca.

non così numerosi, sono tuttavia fondamentali per comprendere il rapporto fra linguaggio della scena e scrittura drammatica in quel preciso periodo storico e nel caso particolare della compagnia Talli. Scegliere di concentrarsi proprio su questo tipo di repertorio costringe infatti ad un radicale confronto con le problematiche che la poetica del grottesco pone in campo: una scrittura che si esprime attraverso la critica delle forme del linguaggio drammaturgico contemporaneo (la commedia borghese o il dramma dannunziano per esempio) costringe il teatrante che la frequenta a porsi il problema della crisi e della critica dei modi della rappresentazione di quella, ma non solo di quella, scrittura. Dialetticamente, è poi vero anche l'inverso: e cioè che è proprio di un certo linguaggio della scena influenzare talvolta, attraverso la critica delle forme espressive che usa, la scrittura drammatica ad esso contemporanea: la storia della compagnia Talli è l'esemplificazione di questa dialettica che, lungi dal restare arginata all'episodica soluzione di qualche casuale incontro, indica invece un lungo lavoro che dai modi della direzione di Talli, allo stile recitativo del singolo attore, alle forme dell'organizzazione complessiva, investe in profondità la struttura, il percorso e l'identità di questa formazione.

Così per esempio nel mettere in scena *La Maschera e il volto* l'intuizione di Talli consiste nel cogliere la possibilità di usare il testo di Chiarelli per esprimere sulla scena un elemento grottesco che nel testo non è così evidente. Il modo per realizzare quell'intuizione si concretizza proprio nel criterio adottato per la distribuzione delle parti: sebbene non venga messa in discussione la tradizionale gerarchia dei ruoli (Betrone,

primo attore, è il marito), viene però assegnata al brillante⁵⁵ una parte tradizionalmente affidata o al secondo attore o all'attor giovane (quella dell'amante) trasformando un dramma di denuncia sociale in un autentico grottesco⁵⁶.

Un altro aspetto interessante riguarda le figure dei due primi attori sulla cui fisionomia artistica, nonostante la tensione di Talli verso una spettacolarità di complesso, ruota in parte tanto la scelta del repertorio quanto il taglio dato alle recite; prova questa non solo del fatto che la Melato e Betrone hanno ormai raggiunto e una maturità stilistica e una forza individuale autonoma dal loro direttore e capace di influenzarlo, ma anche dell'attenzione che Talli, non a caso chiamato spesso dai suoi comici *maestro*, ha nei confronti della specificità degli attori con cui lavora. Il caso di Maria Melato è abbastanza semplice. È lei l'unica attrice della compagnia il cui ruolo è inteso ancora come "assoluto", tanto che a lei viene affidata senza molte incertezze ogni parte da protagonista in qualunque tipo di produzione, comica o drammatica che sia. Accade così che anche nelle recite dei grotteschi l'attrice mantenga questo ruolo di primazia, tanto più che il suo stile personale ben si addice a molti dei personaggi femminili di quella drammaturgia: spesso espressione dell'istinto, del flusso inarrestabile della vita che non può consistere in una

⁵⁵ La parte fu prima di Gandusio, poi di Marcacci e poi, nel 1919, finalmente di un attore brillante come Sergio Tofano che, sebbene con alcune diversità, porterà avanti il percorso avviato da Talli e poi da Giovannini nella trasformazione del ruolo del brillante. Forse allora l'elemento grottesco sarà ancora più evidente.

⁵⁶ G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 177.

forma e né trovare un pernio intorno al quale ruotare capace di dare un senso e un ordine al loro vagare, i personaggi femminili tanto in Pirandello, quanto in Rosso di San Secondo, in Bontempelli e in misura minore in Chiarelli e in Antonelli sono figure che l'ardore, l'intensità passionale e il lirismo vocale dello stile della Melato riescono a rendere con efficacia⁵⁷. Quando poi nella recita del *Così è (se vi pare)* di Pirandello l'intenzione dell'autore, che vorrebbe assegnata alla prima attrice la parte della Signora Ponza⁵⁸ -parte limitata a una sola ma fondamentale battuta finale- si scontra con la gerarchia dei ruoli interna alla compagnia, Talli asseconda quest'ultima. Fra l'altro l'alternativa avrebbe reso ancor più rischiosa un'impre-sa già di per sé audace, portare cioè sulla scena un copione la cui grande forza è tutta nella forma, "cioè quella parte della sapienza teatrale alla quale il pubblico è disabituato da tanti anni"⁵⁹. La Melato sarà dunque la signora Frola e sosterrà così una parte che, se da un lato in virtù della sua ampiezza sembra meglio corrispondere al ruolo primario, dall'altro costringe la comica a mettere in discussione il modo d'intendere i lineamenti che tradizionalmente la definiscono come prima attrice. Vestirà così i panni di "una vecchietta

⁵⁷ La Melato è Savinia Grazia nella *Maschera e il volto*, la Signora dalla volpe azzurra in *Marionette, che passione!*, la Contessa Anna Rovere nelle *Lacrime e le stelle* di Chiarelli, Anna Cordelli nell'*Uccello del paradiso* di Cavacchioli, Laura Bandi nell'*Innesto*, la protagonista nella *Bella addormentata* di Rosso di San Secondo, Barbara nella *Fiaba dei tre maghi* di Antonelli, Gabriella in *Quella che t'assomiglia* di Cavacchioli.

⁵⁸ S. Lopez, *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Milano, F.lli Treves editori, 1931, pp. 138-9.

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 141.

rugosa dai candidi capelli”⁶⁰, altrimenti detta “maschera rugosa”⁶¹, una parte da “madre nobile” più che da “giovane e passionata”⁶² prima attrice quale ella è.

Il caso di Annibale Betrone è più complesso. Molto più pesantemente rispetto alla Melato, il comico sperimenta sul suo ruolo la logica della flessibilità che informa il lavoro di Talli e, dopo un primo periodo di condivisione del ruolo con Berti, rimasto poi il solo primo attore della compagnia continua a recitare, come era già avvenuto nel passato, anche in parti secondarie⁶³. È tuttavia proprio il confronto con la drammaturgia dei grotteschi e con i personaggi maschili che ne sono i protagonisti a forzare in modo più decisivo il ruolo del primo attore e il modo in cui Talli affronta in questi anni le problematiche che l’incontro con quel tipo di poetica pone. Se infatti una delle innovazioni più interessanti di questo periodo, di cui Talli e con lui Giovannini prima e Tofano poi sono i protagonisti -espressione della vivace dialettica fra scrittura drammatica (grotteschi) e linguaggio della scena- è il rapporto fra il personaggio del *rasoinneur* e la trasformazione del ruolo del brillante, Betrone, che certo brillante non fu mai, testimonia invece l’esistenza di un percorso diverso, una dialettica differente che, di per sé non priva di interesse, risulta poi nettamente meno feconda dell’altra.

⁶⁰ m. c., “Così è (se vi pare)”, di L. Pirandello all’Argentina, in “La tribuna”, 16 novembre 1918.

⁶¹ Sp. , “Così è (se vi pare)”, di L. Pirandello all’Argentina, in “Avanti!”, 16 novembre 1918.

⁶² C. Casella, *Teatri di Torino*, in “L’arte drammatica”, 6 ottobre 1917, p. 1.

⁶³ È il caso di *Racanaca* in cui è Paoli, caratterista, a fare la parte da primo attore.

L'incontro fra l'attore e i grotteschi dà luogo infatti sulla scena a una recitazione che volge verso un registro espressionistico più che umoristico: l'accentuazione enfatica dell'elemento fra l'allucinato e il funereo, il trucco sempre rilevato e talvolta macabro, la verbosità lirica, l'impostazione declamatoria e a tratti irruente della voce, la recitazione calda, vibrante e appassionata e i bruschi passaggi di registro sono infatti il modo in cui Betrone dà voce e corpo ad alcuni dei personaggi di questa drammaturgia, laddove al contrario non potrà che restare da altri sempre lontano. Se non sarà pertanto Laudisi nel *Così è (se vi pare)*⁶⁴, sarà infatti, e non a caso, il Signore in grigio in *Marionette, che passione!* e Lui nell'*Uccello del Paradiso* oltre che Giorgio nell'*Innesto*⁶⁵, il conte Fausto Rovere in *Le lacrime e le stelle* di Chiarelli, Nero della *Zolfara* nella *Bella addormentata* e Osvaldo nella *Fiaba dei tre maghi*. Ecco allora che, per esempio, l'assegnazione della parte di Lui a Betrone è, da un lato, il segno della particolare lettura che Talli intende dare al grottesco di Chiarelli e, dall'altro, del modo peculiare in cui l'attore frequenta questa poetica. Se è vero infatti che Lui, personaggio coro e voce epica e straniante della vicenda e del falso sublime che gli altri inutilmente si affannano a inseguire, è figura che si impone nella sua dimensione

⁶⁴ Alla prima romana del *Così è* (14 novembre 1918) Betrone è il Signor Ponza, Ettore Berti è Laudisi, la Melato è la signora Frola, la Verzani è la signora Ponza, Paoli è Agazzi, De Benedetti è il Prefetto e Marcacci è Sirelli. Nel 1921 Egisto Olivieri sarà Laudisi, Lupi sarà il signor Ponza, la Sammarco sarà la signora Frola.

⁶⁵ "Betrone fu un Giorgio di travolgente irruenza e concitata foga passionale: egli colorì assai efficacemente la sua parte. In certe mute pause di silenzio, di dolore, di sbigottimento, in certe intense

disumanizzata e astratta, nel suo aspetto cadaverico e nel suo linguaggio perentorio e didascalico, è vero anche che la recita accentua questi elementi anche per la presenza di un primo attore come Betrone. Con la sua “macabra truccatura”⁶⁶, con la “sua carcassa di decrepito senza più neanche una età, con quella “canizie colore di tomba e d’ossa scheletrite”⁶⁷ e con quel “tono di oracolo”⁶⁸ con cui indugia “con alquanto meticolosità a spiegare i propri piani di stratega”⁶⁹, Betrone accentua da un lato l’elemento tetro e funereo di un personaggio che fin dal suo comparire di fronte al pubblico intende alludere in modo esplicito alla morte⁷⁰ e dall’altro esaspera il tono retorico, sentenzioso e predicatorio con cui si fa voce epica della vicenda. Lontano da un registro più leggero e brillante che qualcuno, invece, all’indomani della prima indicherà come una strada più corretta per rendere quella parte⁷¹, forse in ciò influenzato dal modo in cui altri attori in altre parti avevano inteso frequentare la scrittura drammatica dei

⁶⁶ g. m. [G. Meoni], “*L’uccello del Paradiso*” di Enrico Cavacchioli, in “Il messaggero”, 23 aprile 1919.

⁶⁷ F. M. M. [F. Maria Martini], “*L’uccello del Paradiso*” di Enrico Cavacchioli all’Argentina, in “La tribuna”, 24 aprile 1919.

⁶⁸ A. Tilgher, “*L’uccello del paradiso*” di Cavacchioli, in “Il temppo”, 23 aprile 1919.

⁶⁹ g. m. [G. Meoni], “*L’uccello del Paradiso*” di Enrico Cavacchioli, cit.

⁷⁰ “[U]n vecchio curvo e piccino, con un viso segnato d’ombre sì profonde alle occhiaie e alle gote da rappresentare un teschio sulla nuca del quale tremavano alcuni ciuffi di aridi capelli bianchi”: R. Simoni, *Trent’anni di cronaca drammatica*, Torino, SET, 1951, vol. I: 1911-1923 (30 giugno 1919), p. 356.

⁷¹ “Annibale Betrone aveva il difficile compito di dar vita a Lui e fece miracoli; ma non riuscì sempre a far consentire il pubblico nelle sue proposizioni, alle quali avrebbe giovato una dizione più brillante e leggera”: s. d’a. [S. d’Amico], “*L’uccello del paradiso*” di E. Cavacchioli all’Argentina, in “L’idea nazionale”, 24 aprile 1919.

grotteschi, Betrone non coglie e non sviluppa tuttavia neppure l'elemento di provocazione dissacratoria di matrice futurista che invece nel testo c'è: "Non esisto né per voi né per gli altri. Se fossi in un teatro, e recitassi una commedia, non esisterei nemmeno per il pubblico, altro che come una semplice astrazione. E potrei permettermi le cose più sagge e più pazze. Tirare delle revolverate alla luna, o camminare come i pipistrelli"⁷².

In conclusione, nonostante l'intenzione di Talli di individuare anche per lui il punto giusto nel quale incontrare la poetica del grottesco, l'attore non sarà forse mai capace di mostrare attraverso la via dell'exasperazione e dell'eccesso il ridicolo presente nel sentimento che si pretende sublime, nel personaggio che si pretende uno e unitario, nei valori che si credono eternamente validi⁷³. Il suo registro melodrammatico, il suo tono declamatorio, il suo stile intensamente passionale non arrivano a trovare la via per esprimere quella stessa forza di penetrazione critica nelle contraddizioni del reale e quella stessa lucida coscienza della crisi che lacera in profondità la società contemporanea che esprime invece chi allora frequenta la via autentica della parodia. Non a caso Betrone si affermerà poi soprattutto come protagonista del *Glauco*

⁷² E. Cavacchioli, *L'uccello del paradiso*, atto II.

⁷³ Nel 1918 Betrone aveva vestito i panni del Signore in grigio: criticato da qualcuno per aver caricato "esageratamente la linea del suo personaggio dove avrebbe dovuto al contrario sostenere l'autore con le sue sapienti attenuazioni"(v.c. [V. Cardarelli], *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo all'Argentina, in "Il tempo", 27 novembre 1918), era stato elogiato da altri soprattutto per quelle lunghissime "pause disperate" che aveva saputo rendere in controcene mimiche di grande efficacia.

di Morselli, riconoscendo nell'elemento mitologico e lirico di cui la tragedia si compone il terreno a lui più congeniale: lì in quell'atmosfera da melodramma classicheggiante l'attore trova le corde giuste e appare ai più finalmente grande attore, "schietto, semplice e virile"⁷⁴, forte e impetuoso, "travolgente, indimenticabile"⁷⁵, abile nei mutamenti che il copione prevede dalla violenza alla tenerezza, dall'energia eroica allo strazio della disperazione finale.

Quando poi Egisto Olivieri e, soprattutto, Sergio Tofano assumeranno all'interno della compagnia una posizione di maggior rilievo, allora il brillante tornerà a essere, come già fu ai tempi di Giovannini, il ruolo in cui si esprimerà con maggiore efficacia l'incontro fa percorso di ricerca artistica e di trasformazione organizzativa della compagnia diretta da Talli e la poetica del grottesco. Tofano⁷⁶, per esempio, sarà Luciano Spina nella *Maschera e il volto*, Sua altezza nell'*Uccello del paradiso*⁷⁷, il protagonista nell'*Asino di*

⁷⁴ s. d'a. [S. d'Amico], "Glaucò" di E. L. Morselli, in "L'idea nazionale", 11 giugno 1919.

⁷⁵ A. Tilgher, "Glaucò" di Ercole Luigi Morselli, in "Il tempo", 31 maggio 1919.

⁷⁶ "Sergio Tofano è giovanissimo: come attore è cresciuto alla scuola di Virgilio Talli ed ha dell'arte del Talli alcune delle più tipiche caratteristiche, come le aveva il compianto Giovannini [...]. Talli, in Giovannini prima, oggi nel Tofano ha cercato di mantenere sulle scene italiane un tipo di attore che, dopo Bellotti-Bon, Garzes e Leigh, andava scomparendo, il brillante; ma con dei criteri di modernità, quali accompagnano tutte le manifestazioni di questo insuperato maestro di scena. E come già di Giovannini, Talli tende a fare oggi del Tofano un attore *promiscuo*: [s.i.a.], *La serata di Tofano all' "Argentina"*, in "La tribuna", 30 maggio 1919. Il corsivo è nostro.

⁷⁷ Parte secondaria di un sovrano arabo che, abbandonato il suo regno dai cui confini la virtù è fuggita ormai da tempo, la insegue ovunque

Buridano (parte che un tempo fu di Talli), il mago della verità nella *Fiaba dei tre maghi*, Giorgio protagonista della *Signorina mia madre* di Verneuil, il Conte Adonio in *Quello che non t'aspetti* di Barzini e Fraccaroli⁷⁸. Lo stile asciutto, impeccabile e astratto di Tofano, che d'Amico definirà “buono per certe figure legnose di comicità schematica”⁷⁹, e quella sua “grazia elegante di stilizzato sapore grottesco”⁸⁰ indicano la direzione di un altro percorso attraverso cui sarà possibile non solo all'attore ma a tutta la compagnia, frequentare una poetica che se non è del tutto assimilabile è tuttavia vicina a quella dei grotteschi.

Se questo è vero, tuttavia con l'inizio del 1921 e le defezioni dei due primi attori, la compagnia che ha subito una consistente trasformazione interna non riesce a trovare immediatamente un proprio nuovo equilibrio artistico andando sempre più facilmente incontro a quel pericolo in cui, per altro, era talvolta già incorsa in

e, quando la trova, non ne sopporta tuttavia l'odore; personaggio tratteggiato rapidamente ma con precisione con tratti che richiamano la poetica dell'umorismo, disposto a scambiare metà del suo regno *perduto* per una *larva* d'amore.

⁷⁸ “Una particolare lode merita Tofano che rese assai bene lo stato d'animo del conte sbattuto dal dubbio e affannato alla ricerca di una base, di un criterio di distinzione che gli sfugge, e si sforzò costantemente di dare alla sua parte un sapore comico e grottesco che giovò molto alle sorti del lavoro”: A. Tilgher, “*Quello che non t'aspetti*” di Barzini e Fraccaroli all'Argentina, in “Il tempo”, 20 maggio 1921.

⁷⁹ [S. d'Amico], *Le recite all'Argentina*. “Sto”, in “L'idea nazionale”, 30 maggio 1919.

⁸⁰ s. d'a. [S. d'Amico], *Il Signor Bonaventura all'Argentina*, in “La tribuna”, 7 gennaio 1928. Bertuetti parlerà, anch'egli a proposito della recita del Signor Bonaventura di un “grottesco che non strazia ma incanta”: [E. Bertuetti], *Il Signor Bonaventura fra i bambini al Carignano*, in “La gazzetta del popolo”, 18 marzo 1927.

precedenza: la cura minuziosa che Talli pone su “ogni menomo dettaglio” dello spettacolo rivela l’intenzione del direttore a fare di ogni recita quasi “un modello da prendersi ad esempio”⁸¹ con la conseguenza di offrire spettacoli perfettamente confezionati piuttosto che grandi recite d’artisti mirabilmente dirette. Se da un lato, come Polese sostiene, ciò può essere attribuito a una specie di tensione manieristica propria degli artisti nella loro fase di maturità, dall’altro è evidentemente anche l’espressione del più ampio e complesso processo d’industrializzazione della scena al quale una severa e rigida direzione del complesso degli attori non può che risultare infine funzionale.

Il secondo nodo a cui abbiamo prima fatto riferimento ci costringe ora a fare ritorno al 1918 agli inizi, cioè, dell’attività della Compagnia.

Il 9 novembre, dopo un’inaugurazione ufficiale, l’Argentina riapre con la recita della *Locandiera* di Goldoni⁸² e gli intermezzi musicali diretti dal maestro Bossi. Il successo è pieno, ma c’è chi lamenta già l’infedeltà della recita al testo d’origine, non solo per i tagli di alcune scene e la soppressione dei personaggi delle due comiche che fanno spiccare quasi solitaria la protagonista, ma anche per un certo stile complessivo leggermente caricaturale e per il ritmo disomogeneo,

⁸¹ Pes, *Cronaca dei teatri milanesi*, in “L’arte drammatica”, 24 gennaio 1920, p. 1.

⁸² La suddivisione dei ruoli è abbastanza prevedibile eccetto, forse, la mancanza di Berti: Betrone è il Cavaliere di Ripafratta, Paoli il marchese di Forlimpopoli; De Benedetti il conte d’Albafiorita, la Melato, ovviamente, Mirandolina, Marcacci è Fabrizio e Viarisio il servitore del cavaliere.

fatto di accelerazioni e illanguidimenti che la terrebbe lontana dall'opera di Goldoni.

Poco meno di un mese dopo, compare sulle colonne dell'“Idea nazionale” un importante articolo di Silvio d'Amico. Si tratta di una delle pagine che più chiaramente mostrano quale sia in quegli anni l'aspettativa di una parte - ma di una parte potente - dell'intellettualità romana nei confronti della compagnia del Teatro Argentina e che per questo mettono in luce le ragioni di molte future polemiche.

Noi abbiamo grande rispetto per un capocomico eccezionale qual è il commendator Talli. Egli non è un *mattatore*; egli è a capo d'una compagnia d'insieme, che nella presente miseria dell'arte scenica è la migliore; egli ha una prima attrice di cui sarebbe oggi impossibile trovar l'uguale; egli arricchisce adesso la sua compagnia di giovani eccellenti. Tutto questo è molto, e, in mancanza di meglio, lo sosterremo; ma diciamolo subito: è ben lontano dal nostro ideale. I criteri che sinora il Talli ha dimostrato nella compilazione e nell'esecuzione del suo programma sono quelli di un'ottima compagnia di giro; non sono quelli che ci attendiamo da un teatro d'arte⁸³.

D'Amico ricorda poi una *Locandiera* “mutilata”, una *Gioconda* “maltrattata” e per il resto il recupero di testi giudicati mediocri come l'*Aigrette*, *La nemica*, *La fiammata*, *Dionisia*, *Fedora*: al contrario, ciò che il critico vorrebbe è “un rinnovamento di programma e di metodi”, un repertorio culturalmente raffinato e un linguaggio che non faccia dell'attore il pernio intorno al quale far ruotare tutti gli altri codici spettacolari.

⁸³ [S. d'Amico], *Una grande e unica compagnia Talli all'Argentina*, in “L'idea nazionale”, 5 dicembre 1918.

Non a caso critiche simili verranno fatte da qualcuno anche in sede di consiglio comunale quando, durante la riunione che ratifica la deliberazione presa dalla Giunta il 17 agosto 1918 per la concessione del Teatro Argentina alla società “Ars Italica”, si discuterà fra l’altro sui primi mesi di attività della compagnia. In quell’occasione il consigliere comunale Palomba esprime il suo disappunto per il modo in cui “fu presentato al pubblico quel gioiello d’arte classico che è ‘la Locandiera’”: pur ammirando infatti “le valentie di taluni artisti”, si dice dispiaciuto “di constatare che il lavoro fosse stato qua e là mutilato”. “Quando si hanno fini d’arte”, soggiunge l’onorevole Bruchi, “si debbono riprodurre integralmente le opere dei maestri; e non deve essere lecito a nessun direttore di compagnia di modificarle, di variarle sia pure in minima parte”; perché infine il “pubblico che va ad ascoltare un’opera d’arte, va con l’intendimento di udirle [sic] così come l’autore la concepì, ed ha diritto di pretendere che per nessuna ragione l’opera sia rappresentata con varianti che possono soltanto concepirsi in un teatro che abbia scopo di speculazione”⁸⁴. Soffermiamoci ora sull’ultima frase, ché il resto è sufficientemente chiaro: qui il consigliere Bruchi non si limita a ripetere ciò che, espresso in modi più o meno pedanti, è allora il pensiero di molti, d’Amico compreso. Non dice, cioè, soltanto che il linguaggio della scena deve essere subordinato alla scrittura drammatica e neppure si limita a sostenere

⁸⁴ Partecipazione e ratifica di deliberazione presa dalla Giunta ad urgenza per la concessione del Teatro Argentina dalla Società “Ars Italica”, in *Atti del consiglio Comunale di Roma*, Seduta del 28 gennaio, anno 1919, p. 91.

il primato della parola (e quindi dell'udito) in teatro, né infine si accontenta di difendere il diritto del pubblico, più che quello dell'artista, ad essere appagato in ogni sua prevedibile e prevista aspettativa. L'onorevole Bruchi afferma infatti qualcos'altro: che le *varianti*, intese come interventi del linguaggio scenico sul testo drammatico, non possono essere concepite se non in un teatro che abbia scopi speculativi. Come a dire: giacché il nucleo artistico risiede nella scrittura drammatica, il linguaggio della scena, qualora se ne discosti, non può che rivelare un'intenzione meramente commerciale, lo sfruttamento a scopo di lucro di ciò che sarebbe invece, in una visione moralistica e idealistica, assolutamente puro e estraneo alle leggi del mercato. Una posizione questa che legittima non solo la critica contro l'attività della compagnia dell'Argentina, ma presto anche quella contro la gestione complessiva del teatro a opera dell'"Ars Italica", accusata di non perseguire gli alti valori d'arte per i quali aveva ottenuto a suo tempo il privilegio della concessione comunale e di essersi piegata, nonostante l'appoggio pubblico, alle logiche vigenti del mercato fino ad aderire alla creazione di una forma di monopolio dei teatri su territorio romano. Chi l'accuserà non terrà tuttavia conto che l'"Ars Italica", pur con una forma di sovvenzione pubblica, continua a restare economicamente autonoma e, in quanto tale, sottoposta anch'essa alle pressioni del mercato e alla concorrenza degli altri teatri⁸⁵; né vorrà accettare il fatto

⁸⁵ Con estrema lucidità Zunino, in replica a un articolo pubblicato sull'"Idea nazionale" nel settembre 1920 a firma Silvio d'Amico, scriverà al critico romano difendendo l'operato dell'"Ars Italica" contro le accuse del critico: innanzitutto ricorderà l'impegno della

che sia questo il motivo per cui la società firma nel marzo del 1920 un accordo con i concessionari dei teatri Valle, Nazionale e Quirino: la ragione ufficiale è di “coordinare e disciplinare con criteri d’arte gli spettacoli dei principali teatri della capitale”, ma lo scopo reale è quello ben più concreto di tutelarsi dalla concorrenza degli altri teatri secondo una politica non così distante da quella che aveva animato il *trust* milanese⁸⁶.

La lettura che dei fatti viene data dalla maggior parte dei critici e dall’amministrazione comunale stessa è, come si è detto, lucidamente espressa dalla posizione di Silvio d’Amico che quasi un anno più tardi commenterà così:

il programma promesso [...] non è stato attuato. Peggio ancora; *l’Argentina*, svolgendo un programma press’a poco simile a quello degli altri primarii teatri di prosa, s’è trovato in concorrenza con

Società nell’affrontare le oggettive difficoltà che mantenere una compagnia stabile, di complesso e con ottimi elementi comporta, in quanto richiede “una spesa superiore a qualunque potenzialità teatrale, e ci vorrebbe un teatro protetto e sovvenzionato come la Comedie Francaise per sopportarla”. Di qui la necessità di trovare accordi sempre particolarmente vantaggiosi per gli artisti che altrimenti non avrebbero proseguito nel lavoro: oltre a quanto già ricordato, proprio all’inizio di quell’anno verrà loro concesso un aumento delle paghe di 5 lire al giorno a causa del caro alloggi, mentre la maggior parte delle altre compagnie lottano ancora per avere un minimo di paga a lire 14. Di qui anche la decisione di accordarsi con gli altri teatri per frenare l’altrimenti inevitabile boicottaggio della programmazione dell’Argentina (G. Zunino, *Lettera a Silvio d’Amico*, 13 settembre 1920, dattiloscritta su carta intestata “Ars Italica”, conservata presso la Biblioteca del Museo dell’Attore di Genova, Fondo Silvio d’Amico, Fascicolo 5°, *Il teatro e lo Stato*, cartella I).

⁸⁶ È particolarmente significativo il fatto che i Consiglieri delegati della nuova Società siano due nomi già ampiamente conosciuti anche per i loro posizioni centrali nel *trust* del Consorzio: Franco Liberati e Giuseppe Paradossi.

questi: donde in un primo momento, contrasti e minacce di boicottaggio [...]; in un secondo momento, intesa amichevole, mediante la quale anche l'*Argentina* è entrata a far parte del trust degli altri teatri [...]. Conclusione: *l'Argentina* si spartisce fraternamente le compagnie di prosa col *Valle*, mentre il *Quirino* si attiene alle operette⁸⁷.

La soluzione giusta al problema dovrebbe dunque essere, per d'Amico ma non solo per lui, il ritiro immediato della concessione all'"*Ars Italica*" e la realizzazione di un vero "Teatro d'arte" sostenuto dall'amministrazione pubblica locale e dal Ministero dell'Istruzione e delle Belle Arti; teatro in cui agisca una grande compagnia drammatica e che sia strettamente collegato a una scuola di recitazione. È in questa direzione che si sta muovendo con d'Amico anche molta parte dell'intellettualità italiana ed è in questa prospettiva che si andranno a collocare tutte le iniziative volute dalla pubblica amministrazione locale in perfetta sintonia con gli orientamenti politici nazionali⁸⁸.

Quando il consiglio comunale si riunirà ancora per decidere sulle sorti dell'*Argentina* e della Società "*Ars*

⁸⁷ S. d'Amico, *Amleto e la Stabile*, in "L'idea nazionale", 5 settembre 1920.

⁸⁸ Nel luglio 1920 la "Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica" dichiarerà ufficialmente quale suo compito primario e indiscutibile, la sottrazione dell'arte scenica al dominio dei "virtuosi", i quali, muovendosi sulla base di fini "prevalentemente commerciali", con "repertori scelti in vista dell'utile economico", con attori "sprovvisi di ogni vera coscienza d'interpreti" sarebbero la vera causa della decadenza del teatro italiano: *Relazione della Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S.E. il Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti*, Estratto del "Bollettino ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione", n. 27 del 1 luglio 1920, p. 3.

Italica”, non saranno che confermate le medesime accuse e verrà ribadita ancora una volta, da un lato, un’idea del teatro inteso come strumento di divulgazione di ciò che solo è considerato arte (la scrittura drammatica) con lo scopo di moralizzare i costumi⁸⁹, dall’altra, la necessità che tale opera educatrice resti fuori dalla logica che invece investe tutto il mondo dell’arte. Ancora una volta è il pensiero di Gramsci a essere, qui in male fede, tradito.

Nel frattempo Talli, che si conferma anche in questo uomo di teatro a tutto tondo, scaltro, dal fiuto fino e dalla singolare abilità nel cogliere il contesto in cui si muove e le opportunità che questo gli offre, aveva già iniziato a prendere nuovi contatti per tentare altre vie. Già nel corso del 1919 -quando cioè la Compagnia dell’Argentina aveva appena iniziato la sua attività- si era infatti diffusa la notizia che la Società del Teatro Drammatico aveva formato per il triennio 1921-1924 due compagnie, entrambi dirette da Virgilio Talli, di cui una avrebbe dovuto avere come prima attrice Alda Borelli e come primo attore Romano Calò⁹⁰. Nel dicembre dello stesso anno Talli veniva poi nominato Presidente della Società di Previdenza per Artisti drammatici.

⁸⁹ *Atti del Consiglio comunale di Roma*, Seduta del 27 giugno, anno 1921, pp. 453-454. Oltre a questo, vengono ricordate anche altre parti del contratto rispetto alle quali l’“Ars Italica” sarebbe stata inadempiente: le rappresentazioni da dare a beneficio di Enti indicati dal-l’Amministrazione comunale, il concorso drammatico a premio da bandire, la scuola di recitazione da fondare in collegamento all’attività del teatro, il riposo settimanale da concedere ai dipendenti.

⁹⁰ La notizia viene data il 6 settembre 1919 nel *Notiziario* dell’“Arte drammatica”.

Il 1° luglio 1920 si era riunita una “Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica” che, come la precedente costituitasi nel 1915 ma mai realmente attiva, aveva l’intenzione di proporre una serie di provvedimenti in favore del teatro: fra i suoi membri, per la sezione drammatica, ricordiamo Praga, Benelli, Niccodemi, Pirandello, Augusto Novelli e, appunto, Virgilio Talli. Durante quella prima seduta era stato dichiarato fra l’altro che, al fine di iniziare “un’opera di risanamento spirituale nella vita” del teatro nazionale, lo Stato non avrebbe potuto “più oltre disinteressarsi dell’antico sogno di costituire un grande Teatro d’Arte drammatica a Roma” e che, a tale scopo, lo stato avrebbe assegnato “un adeguato sussidio annuo a una grande Compagnia drammatica degnamente diretta, e vigilata da delegati del Sottosegrariato, la quale agisca per cinque o sei mesi in un Teatro di Roma”⁹¹.

L’ultimo passo è del 1921. Il 30 giugno viene deliberato dalla Commissione straordinaria che 120.000 lire delle 140.000 del fondo per l’incremento del teatro drammatico vengano destinate alla “costituzione di una buona compagnia capace di interpretare decorosamente un buon repertorio, in modo da dimostrare che, se una soluzione della crisi è possibile, ciò non può avvenire se non ritornando sulle vie maestre dell’arte”⁹². Quindici

⁹¹ *Relazione della Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S.E. il Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti*, on. Rosadi, Estratto dal “Bollettino ufficiale” del 24 luglio 1921, p. 3.

⁹² *Relazione della Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica a S.E. il Sottosegretario per le Belle Arti on. Rosadi*, cit., p. 2.

giorni prima l'“Argante” aveva dato l'annuncio dello scioglimento della Compagnia dell'Argentina. Nel frattempo Talli, pronto a cogliere anche quell'opportunità, aveva già preso accordi con Ruggero Ruggeri e Alda Borelli per la formazione di una nuova compagnia che, come si sa, otterrà l'ambito, quanto investito da polemiche, premio.

Il nostro percorso di indagine si chiude qui, all'inizio di una nuova esperienza di Talli che, ancora una volta, dà in questo frangente la prova della sua peculiare *sapienza pratica* di teatrante. Una *sapienza* che proprio a partire dalla consapevolezza del nesso stringente fra organizzazione materiale del teatro ed espressione artistica e delle forme diverse che quel nesso storicamente può assumere, ricercò instancabilmente la via praticabile per realizzare i suoi progetti d'arte con ciò, dialetticamente, influenzando il processo di trasformazione del linguaggio della scena del suo tempo.

La sconfitta dell'attore. Note su "The Misfits"
di Mariapaola Pierini.

All idols fall eventually.
Montgomery Clift

The Misfits (Gli spostati) è un film celebre, perché celebri sono i suoi attori, l'autore, il regista; è un film tragicamente celebre, poiché fu l'ultimo recitato da due tra le più celebri star di Hollywood¹. Ma, nonostante l'aura di celebrità che lo circonda, è un film non riuscito, altalenante, stonato e talvolta antipatico. È un film in cui molti credettero, dal momento che i nomi coinvolti potevano concorrere a farne il film americano per eccellenza, il grande film della 'nuova era' di Hollywood. In realtà la pellicola disattese le aspettative, non centrando nessuno degli obiettivi che l'ambizioso progetto si era prefissato. Riunire Marilyn Monroe, Clark Gable, Montgomery Clift, farli recitare, sotto la direzione di John Huston, una sceneggiatura di Arthur Miller, voleva dire essere riusciti a metter insieme un cast di grandissima risonanza in una produzione che non poteva non ambire a un risultato di rilievo, se non addirittura a realizzare un film che sarebbe dovuto entrare nella storia del cinema. Il produttore Frank

¹ Il film fu effettivamente l'ultimo di Gable, ma nel caso della Monroe si trattò dell'ultimo film completato, poiché al momento della sua morte era impegnata nelle riprese di *Something's Got to Give* di George Cukor, di cui ci sono rimaste alcune scene recitate dall'attrice.

Taylor infatti, prima dell'inizio delle riprese, affermò senza troppi timori che *The Misfits* doveva essere:

“[...] an attempt at the ultimate motion picture. This is not only the first original screenplay by a major American writer but the best screenplay I have ever read, and we have the best director, John Huston, for it. And if anything happened to one of our players, I don't know what we'd do. Each of them, Marilyn, Clark, Monty Clift, Eli Wallach, Thelma Ritter, is the person of the play.”²

The Misfits, quando nel 1961 uscì nelle sale, si rivelò immediatamente un film sbagliato: dopo una lavorazione lunga e tormentata, che causò una vertiginosa crescita dei costi, gli incassi al botteghino furono scarsi; la critica fu restia ad accoglierlo con unanime plauso, e i mancati Oscar non poterono ripagare i protagonisti della fatica compiuta.

Ora è un film (celebre ma) pressoché dimenticato, considerato quasi una svista nella carriera di Huston, un errore in quella di Miller; solo la mitologia del cinema gli riserva qualche accenno in virtù del tragico destino di Marilyn e della improvvisa morte di Gable, pochi giorni dopo la fine delle riprese. Date queste premesse,

² “[...] un tentativo di realizzare il film definitivo. Questa non è soltanto la prima sceneggiatura originale di uno dei più grandi scrittori americani ma anche la miglior sceneggiatura che abbia mai letto, e abbiamo a dirigerla il miglior regista, John Huston. E se succedesse qualcosa a uno dei nostri attori, non so cosa potremmo fare. Ognuno di loro, Marilyn, Clark, Monty Clift, Eli Wallach, Thelma Ritter, è il carattere che impersona nel dramma”, in J. Goode, *The Making of The Misfits*, New York, Limelight Editions, 1986 (prima ed. 1963 con il titolo *The Story of The Misfits*), p. 17. La maggior parte delle informazioni relative al progetto e alle riprese del film ci vengono da questo libro: il giornalista, presente sul set, ha stilato un vero e proprio diario di bordo, preziosa fonte sia per quanto riguarda i fatti e gli incidenti occorsi sul set che per le dichiarazioni che i protagonisti rilasciarono all'autore durante le riprese.

la prima questione che si porrebbe è quella di comprendere le ragioni del clamoroso fallimento, compiendo un'analisi dettagliata del film allo scopo di capire quali siano i problemi che il testo presenta. Pur non volendo sottrarci a questo compito, il motivo che ci ha spinto a scegliere come oggetto di studio un film così discutibile non risiede nelle sue fallite ambizioni bensì nel fatto che esso, proprio nelle sue contraddizioni e nonostante il suo essere 'difettato', rappresenta un documento di rara importanza, ricco di spunti e di implicazioni che vanno al di là del risultato ultimo e definitivo impresso sulla pellicola. Il film contiene e riflette molte tensioni, ma soprattutto ci offre un terreno privilegiato per l'analisi di alcuni nodi della recitazione cinematografica. *The Mis-fits* non è propriamente un film d'attori, come dimostrano gli altisonanti nomi di Miller e di Huston. È un film d'autore, se per autore intendiamo sia lo sceneggiatore che il regista. Il peso della sceneggiatura spesso verbosa e ridondante e la regia di Huston al servizio di una sceneggiatura forte (che si esigeva venisse rispettata alla lettera), ne fanno un film che in parte vincolò e schiacciò gli attori. Ma è *anche* un film d'attori e come tale intendiamo ora considerarlo. E se privilegiamo questo punto di vista ci accorgiamo che si tratta di un film in cui la recitazione cinematografica, e diversi modi di intenderla, si incontrano e si scontrano, in cui diverse personalità, e indirettamente diverse epoche di Hollywood, si confrontano dando origine a inaspettate alchimie.

Gable, la Monroe e Clift, tre grandi di Hollywood che personificano tre modi diversi di essere attori di quel cinema, e non i personaggi che si trovano a incarnare, si rivelano come i veri spostati del film, smarriti dentro a

una storia e costretti in ruoli che sono delle varianti, talvolta stonate, di un tema che altre volte sono stati capaci di intonare in maniera più impeccabile. I virtuosismi verbali, fisici e psicologici con cui devono cimentarsi li sfiancano e li appannano, facendoci rimpiangere le loro precedenti apparizioni forse meno ‘acrobatiche’ ma certamente più felici.

The Misfits è un film ricco proprio perché non è ciò che avrebbe potuto essere, è un film mancato in cui tre grandi attori non riescono fino in fondo a imporre la propria poetica perché troppo forti sono i vincoli e le tensioni cui sono sottoposti. Ma è proprio al di là della sua irrisolta pulsione verso un risultato artistico che non riuscì a raggiungere che *The Misfits* si rivela come un film estremamente rappresentativo e emblematico, pur nella sua eccezionalità, in cui il rapporto tra i modi di recitazione -e le teoriche a cui questi si ispirano- e gli altri codici del linguaggio filmico (a cui vanno aggiunti i problemi relativi alle modalità produttive, le personalità forti e le tragiche vicende private che certo concorsero a rendere ancor più travagliata la sua genesi) hanno un rilievo pressoché unico nella storia di Hollywood.

The Misfits nacque originariamente come un racconto, pubblicato da Arthur Miller su “Esquire” nel 1957; qualche mese più tardi si trasforma in un progetto cinematografico che vede lo stesso Miller, il più celebre drammaturgo americano dell’epoca, alle prese con un nuovo linguaggio in un’inedita veste di sceneggiatore di un film scritto espressamente per la sua celebre consorte, Marilyn Monroe che, contrariamente alle attese, reagì piuttosto freddamente al dono offertole dal

marito³. Le perplessità di Marilyn non impedirono a Miller di proseguire nella definizione accurata del progetto. Nel giro di pochi mesi venne completato l'eccezionale cast; a Huston venne spedita la sceneggiatura e la sua sola risposta fu "magnificent"⁴.

The ultimate motion picture prese velocemente corpo e, a parte alcune difficoltà logistiche e i problemi di disponibilità degli attori, fu possibile ipotizzare velocemente tempi e modalità di lavorazione⁵.

Ma al di là della relativa facilità con cui questa grande produzione riuscì a organizzarsi, alcuni segnali di ciò che sarebbe stato possono essere scorti tra le righe di quella che apparentemente sembra essere la cronaca di un successo annunciato. Innanzitutto la reazione di Marilyn può rivelare come, con la sua indubbia e talvolta eccessiva sensibilità, l'attrice avesse 'sentito' la fragilità della sceneggiatura che da omaggio del drammaturgo-marito alla moglie-attrice avrebbe potuto trasformarsi in una trappola sia per il loro rapporto che per la sua carriera. Ma non solo a Marilyn toccò l'ingrato compito di esprimere il punto di vista dell'attore, capace, forse più di chiunque altro, di

³ Miller nella sua autobiografia descrive la reazione di Marilyn a una prima lettura della sceneggiatura: "Lesse qualche brano della sceneggiatura ridendo divertita di qualche battuta dei cowboy, ma mi parve che non fosse del tutto sicura di voler fare la parte di Roslyn. A me ora quella sceneggiatura stava a cuore da un punto di vista sia professionale sia sentimentale: era un dono che le avevo destinato. Ma in fin dei conti sarebbe stata lei a dover recitare quella parte, e ciò gettava una luce più fredda e tecnica sul mio progetto" A. Miller, *Svolte. La mia vita* (tit. originale *Timebends*, 1987), trad. it. M. T. Marengo, M. e D. Paggi, Milano, Mondadori, 1988, pp. 483-4.

⁴ J. Goode, *The Making of The Misfits*, cit., p. 21.

⁵ Cfr. *op. cit.*, pp. 15-28.

scorgere le mancanze di un film quando questo è ancora sulla carta. Anche Clark Gable, il re di Hollywood, dopo la lettura della sceneggiatura fu restio ad accettare una parte che gli riusciva di difficile comprensione⁶. Nato e cresciuto in un cinema che alla fine degli anni '50 non esisteva più, Gable era un attore che incarnava la parte più dorata della storia di Hollywood, un professionista del set che non aveva mai studiato recitazione ma si era inventato dapprima un modo per essere corpo in movimento davanti alla macchina da presa per poi superare indenne la prova del sonoro e diventare così una delle stelle dell'epoca classica del cinema americano⁷. Gable, pur non potendo vantare una

⁶ "Il primo problema fu Clark Gable, malgrado avesse trovato il copione interessante, non riusciva a capirlo fino in fondo. Quando, qualche mese dopo, a Hollywood, me lo vidi davanti, mi dissi che era esattamente l'attore che ci voleva per fare la parte di Gay Langland. Ma anche dopo che lo ebbe letto parecchie volte, il copione continuava a sfuggirgli" A. Miller, *Svolte. La mia vita*, cit., p. 486.

⁷ Tino Ranieri in occasione della morte di Gable e Cooper (1901-1961 e 1901-1960), ripercorre le carriere dei due attori sottolineandone analogie e differenze. Il critico mette in rilievo alcuni tratti distintivi della figura di Gable nel panorama delle star del cinema hollywoodiano: "Per un periodo sterminato sugli orologi del cinema, che di solito marciano un tempo particolare, pazzo e senza regole, per quasi trent'anni, essi sono stati i rappresentanti di tutto ciò che la vita non può piegare. Passavano per Hollywood anni buoni e anni magri. Mentre Gable e Cooper resistevano meravigliosamente, il cinema ha cambiato modi, tecniche e pubblico almeno tre volte. Gable non era certo una personalità eccezionale per meriti d'arte e Cooper, pure più educatamente sfumato e più aiutato dalla fortuna quanto a registi e soggettisti, neanche. Se entrambi malgrado ciò hanno saputo infondere nel pubblico (maschile e femminile) un'ammirazione tanto radicata e incondizionata, ciò è accaduto essenzialmente perché erano due 'presenze d'avventura' nel modo più diretto e la loro forza -un poco canagliesca, sportiva e non tormentata in Gable, onesta, schiva e cortese in Cooper- sapeva rispecchiare con estrema aderenza la discorsiva immediatezza del

filmografia di grande prestigio artistico, era certamente un attore in grado di capire immediatamente cosa un film si aspettava da lui. Quando lesse *The Misfits* non gli fu chiaro chi fosse Gay Langland, non seppe incasellare il film in nessuna delle categorie entro cui Hollywood normalmente irrigimentava la propria produzione: “Dovrebbe essere un western ma non lo è?”⁸ questa domanda rivolta a Miller riassume efficacemente l’atteggiamento di un attore forse troppo lontano nel tempo e nella sensibilità da chi aveva inventato il personaggio e aveva scritto le battute che avrebbe dovuto recitare. Miller, cui non sfuggì il senso profondo di quella solo apparentemente banale domanda, scrive infatti: “Aveva la serietà di un artigiano che vuol sapere che cosa deve fare. La sua perplessità conferiva a quel volto miticamente sicuro di sé una simpatica vulnerabilità”⁹. *The Misfits* non è infatti un western secondo i canoni tradizionali del genere, pur conservandone alcuni tratti, così come Gay Langland non è esattamente un cowboy, pur vestendone i panni. Gable, nella sua semplicità, aveva innanzitutto colto ciò che il film ‘non era’. Ma, secondo i racconti di Miller, le sue parole riuscirono a convincerlo ad accettare la parte, a fargli comprendere che il film ‘era altro’, uno sguardo disilluso sul mondo dei cowboy e sulla sua prossima fine: “È una specie di western della costa ovest. [...] parla dell’assurdità della vita, e forse

mondo cinematografico americano” *Gable e Cooper: morte di due amici*, in “Bianco e Nero”, n° 7/8, luglio-agosto 1961, pp. 14-15.

⁸ A. Miller, *Svolte. La mia vita*, cit., p. 486.

⁹ *Ibidem*.

anche di come abbiamo fatto ad arrivare a questo punto”¹⁰.

Certo è che le ragioni che spinsero Gable ad accettare non vanno ricercate solo nei ricordi di Miller ma anche nella comprensibile tensione di un attore sessantenne verso un ruolo ‘alto’, articolato e meno stereotipato di quelli che nella sua lunga carriera troppe volte si era trovato a impersonare. Gay Langland infatti, nonostante le iniziali difficoltà di comprensione, poteva essere guardato dall’attore come una versione moderna, una declinazione di quella tipologia di personaggio, il duro dal sorriso gagliardo, il seduttore, l’amico e il compagno d’avventure, che egli aveva certamente nelle sue corde; inoltre, e non va dimenticato, Gable non si sottrasse a quella che ai suoi occhi non poteva che apparire come una sfida, un’occasione per un riscatto tardivo di una carriera certo brillante ma forse appiattita alle rigide esigenze del sistema hollywoodiano.

Anche Marilyn, più drammaticamente di Gable, si sentiva merce hollywoodiana. E la stessa pulsione al riscatto attraverso un ruolo artisticamente alto, psicologicamente articolato, è tra le ragioni che la convinsero, o forse la costrinsero, ad accettare il ruolo di Roslyn. Marilyn non avrebbe potuto fare diversamente per molte ragioni, anche pratiche, su cui non ci soffermeremo, ma certo è che il personaggio creato su misura per lei dal drammaturgo era un dono che non si poteva rifiutare. Con quel personaggio avrebbe dovuto finalmente mostrare le sue qualità d’attrice drammatica. Il condizionale è d’obbligo poiché

¹⁰ *Ibidem.*

se da una parte non c'era bisogno di dimostrare nulla, perché Marilyn aveva già rivelato la sua grandezza, se pur in film non sempre di qualità, dall'altra non siamo certi che le sue doti d'attrice venissero esaltate da ruoli drammatici. Ma era profondo in lei il convincimento - siamo alla fine degli anni cinquanta- che nel suo futuro ci sarebbero stati personaggi drammatici che le avrebbero aperto le porte di un cinema diverso da quello che l'aveva impiegata come bambola bionda e sexy¹¹. Quanto detto forse può rendere più chiari a posteriori i motivi che indussero i due protagonisti ad accettare di recitare in un film verso il quale, entrambi, ma in modo diverso, avevano espresso delle perplessità e spiegare ulteriormente quel disagio che talvolta, guardandoli sullo schermo, riusciamo a cogliere tra le pieghe della loro recitazione. Ma di questo parleremo più avanti.

Per quanto riguarda le altre star del film, stando a ciò che oggi ci è dato di sapere, non vi furono particolari

¹¹ Pochi anni prima Marilyn aveva dichiarato: "I'm not resentful about the kind of publicity or the type of film in which I have appeared. I am grateful in a way; but I do not want to be thought of only in that way. I don't think anything will be *new*: from now on I hope something will be added. I want to be in musical comedy as well as serious drama. [...] I would like to appear in classical American plays -O'Neill's *Anna Christie* and *Desire Under the Elms*. I want to appear in an Arthur Miller play one day... if there is a part suitable for me"; "Non ho risentimenti riguardo al tipo di pubblicità o di film in cui sono apparsa. Da un certo punto di vista non posso che dire grazie; ma non voglio essere considerata solo in quel modo. Non credo che ci sarà qualcosa di *nuovo*: spero che da questo momento in poi ci sarà qualcosa in più. Voglio recitare nella commedia musicale come nel dramma serio. [...] Mi piacerebbe apparire in drammi classici americani -*Anna Christie* o *Desiderio sotto gli olmi* di O'Neill. O in un dramma di Arthur Miller un giorno... se c'è una parte adatta a me", in P. Baker, *The Monroe Doctrine*, in "Films and Filming", n. 2, September 1956, p. 12.

problemi. Wallach, Clift, e la Ritter acconsentirono entusiasticamente a partecipare a una produzione di tanto prestigio. Ma è necessario aggiungere una nota a proposito di Montgomery Clift, attore hollywoodiano atipico, la cui carriera, iniziata sui palcoscenici di Broadway, fu segnata da una rapida ascesa e da un lento declino che lo portò a una prematura morte nel 1966. Clift alla fine degli anni cinquanta stava faticosamente riprendendosi dopo il drammatico incidente che aveva per sempre segnato un volto bellissimo, trasformandolo in una maschera tragica dallo sguardo attonito. Era diventato un attore difficile, poco amato dai registi a causa delle sue intemperanze alcoliche e della sua sostanziale inaffidabilità. Miller lo scelse per il ruolo di Perce Howland ritenendolo perfetto per la parte del più spostato dei tre cowboy, senza però considerare che nessuna assicurazione sarebbe stata disponibile a coprire Clift sul set di un film: Huston, un regista non certo insensibile al talento degli attori, acconsentì a garantire per lui, riconoscendo implicitamente che a un attore così era difficile rinunciare. Ma se da una parte è comprensibile l'entusiasmo e la devozione con cui Clift partecipò alle riprese, dimostrando di essere molto più affidabile di quanto non si dicesse nello spietato ambiente hollywoodiano, dall'altra stupisce la sua presenza sul set di un film così particolare, di cui non poteva non aver colto quei nodi che già Gable e la Monroe avevano sottolineato. Clift era un attore scrupoloso, che preparava con precisione ogni scena, annotava e modificava il copione; dotato di una sensibilità tutta particolare, modellava la sua recitazione cinematografica secondo uno stile fatto di essenzialità, misura, intensità e la sua elegante distanza lo rendeva un

attore inconsueto nel panorama hollywoodiano degli anni cinquanta. Perché un attore come Clift accetta di recitare in un film di cui non poteva non aver intuito i limiti? La sua triste condizione di emarginato non ci sembra una risposta sufficiente, considerando che per Clift il cinema fu sempre una fatica a cui non si sottoponeva volentieri, una tortura che volentieri si risparmiava quando il film non lo convinceva a pieno¹². Con questo non si vuole dire che l'attore non cadde mai nella trappola del film sbagliato ma, nel caso di *The Misfits*, la sofferenza dovette prospettarsi come un male necessario in nome di un progetto che gli si presentò innanzitutto come un'occasione per lavorare con attori di cui aveva grande stima: "Acting with all these goddamned talented people around is pretty frightening, but I look forward to it. [...] I have trouble working with people I greatly admire"¹³. Le debolezze del film, se Clift le colse, passarono in secondo piano rispetto al desiderio di un attore di essere parte di un cast che si presentava a tutti gli effetti come eccezionale, il contesto ideale per dimostrare ancora una volta il suo talento e la sua maestria.

¹² "For me acting is a kind of torture [...] I'm exhausted at the end of a picture"; "Per me recitare è una specie di tortura [...] sono esausto alla fine di un film" in M. Hixman, *Acting is Torture Says Montgomery Clift*, in "National Enquirer", 8 novembre 1959. E ancora, a proposito della recitazione: "[...] if you really put your heart into it, [is] like a prison term"; "[...] se ci metti veramente il cuore [è] come un periodo di prigionia" in J. Hyams, *Montgomery Clift's Goal: Directing*, in "New York Herald Tribune", 21 novembre 1960.

¹³ "Recitare al fianco di questa gente maledettamente piena di talento fa abbastanza paura, ma non vedo l'ora. [...] Ho delle difficoltà a lavorare con persone che ammiro molto" in J. Goode, *The Making of The Misfits*, cit., pp. 93-4.

Guardando i fatti da questa prospettiva il discorso fatto a proposito di Clift può essere esteso a tutti gli altri attori che recitarono in questo film. Per ognuno di loro, la sfida di *The Misfits* non stava nel partecipare a una pellicola di John Huston sceneggiata da Arthur Miller, ma nell'essere uno dei contendenti di un confronto che si giocava sul piano della recitazione: un confronto diretto di cui era difficile prevedere il vincitore, da cui però nessuno uscì indenne.

Abbiamo scelto di guardare a *The Misfits* come a un film d'attori. E data questa prospettiva è necessario a questo punto dirigere la nostra analisi verso la definizione dei tratti stilistici della loro recitazione. Se il nostro scopo è quello di comprendere la poetica di questi attori che, pur riuniti dal singolare destino del film, sono portatori di differenze estremamente significative, dobbiamo momentaneamente distanziarci dalle immagini, la cui lettura come documento sulla recitazione, avulsa dal ben più complesso contesto entro cui questa deve essere necessariamente inserita, potrebbe essere forzata da ciò che sulla pellicola è rimasto impresso. A noi, ciò che il film mostra interessa come risultato ultimo di un processo molto più complesso che ha radici profonde, che appartiene alla vicenda artistica e professionale dei singoli attori. Solo compiendo questo percorso a ritroso ciò che vediamo su quella pellicola, e i limiti a cui abbiamo accennato, risultano leggibili e 'spiegabili'.

Clark Gable

"Acting came to me first because I wanted to do it, but it was hard work. You have to work. I didn't learn one particular way of

acting. I learned several different ways-I'm still learning. Strangely enough, I learn something new in every picture I make. I don't know what they mean by a finished actor. As far as I know, finished is when you can't get a job. Acting came to me from practical experience and still does"¹⁴.

Se immaginiamo di porre gli attori su di un'ipotetica scala, i cui gradini stiano a indicare le tappe di un percorso che l'attore cinematografico compie verso una sempre maggiore coscienza del proprio agire in virtù di un sapere acquisito grazie allo studio delle tecniche della recitazione, Gable occuperebbe il gradino più basso in quanto attore la cui consapevolezza non era frutto dello studio, bensì del mestiere, della pratica assidua del set. In un esile torno di tempo, circa trent'anni, dall'avvento del sonoro agli anni sessanta del novecento, la figura dell'attore cinematografico americano muta radicalmente, ma soprattutto, e questo è ciò che a noi interessa sottolineare, muta il rapporto che questo ha con il proprio mestiere, e con la propria arte. Gable fu attore assolutamente consapevole, a cui non mancava nessuno di quei requisiti indispensabili per agire efficacemente di fronte all'obiettivo. Dotato di una naturale fotogenia -il suo aspetto però necessitò di qualche 'aggiustamento' per raggiungere quel particolare nitore proprio delle star hollywoodiane- era

¹⁴ "Ho iniziato a recitare perché lo volevo, ma richiedeva un duro lavoro. Bisogna impegnarsi. Non ho imparato un modo particolare di recitare, ma parecchi modi diversi. E sto ancora imparando. Può sembrare strano, ma apprendo qualcosa di nuovo in ogni film che faccio. Non so che cosa si intenda per attore 'finito'. Per quanto ne so, sei finito quando non riesci a trovare lavoro. La mia recitazione deriva dall'esperienza pratica, e così continua a essere" in J. Goode, *The Making of The Misfits*, cit., p. 157.

dotato di una spigliatezza, di una simpatia che lo resero immediatamente un attore perfetto per il cinema del suo tempo. Nato con il secolo, della storia del cinema americano della prima metà del novecento fu uno dei protagonisti. E come quel cinema dei sogni, senza scalfitture, quasi senza pensieri, egli era un attore dei sogni, non scalfito e a-problematico. E così era il suo rapporto con la recitazione, semplice, immediato, istintivo. La sua consapevolezza era il frutto dell'esperienza, senza mediazioni di maestri e scuole di recitazione: la sua scuola fu dapprima il palcoscenico, poi il set. Ogni film accresceva in lui la sicurezza del proprio agire mentre i colleghi erano i portatori di un micro-sapere a cui attingere, di trucchi del mestiere da carpire. Non ci sono veri maestri, ma ciascuno è il maestro di se stesso. Solo il grande Lionel Barrymore viene citato da Gable:

“The acting I know -what I know of it- originally came by working with professionals in the theater, being privileged to work with them, watching them work from behind the scenes. I had a great deal of training with Lionel Barrymore”¹⁵.

¹⁵ “Il mio modo di recitare -e quello che so a proposito della recitazione- nasce dall'aver lavorato con dei professionisti in teatro, dal privilegio di recitare con loro, dal guardarli all'opera da dietro le quinte. Gran parte della mia formazione la devo a Lionel Barrymore” in *op. cit.*, pp. 152-53. Gable ebbe modo di lavorare al fianco di Barrymore in teatro nello spettacolo *Copperhead* [1926?] e sul set nel film *A Free Soul* (1931) di Clarence Brown. Barrymore con questo film vinse l'Oscar come migliore attore mentre Gable ottenne apprezzamenti nel ruolo del bruto affascinante. Norma Shearer, protagonista femminile, dichiarò più tardi: “È stato Gable a rendere popolare il 'villain'. Il pubblico non pretese più il bravo ragazzo che riusciva ad ottenere l'amore di una ragazza per la sua bontà e per i suoi modi cortesi, ma pretese il 'cattivo' che l'aggrediva e la

Il *training* di cui parla Gable non ha ovviamente nulla a che fare con il *training* che sarà reso celebre dal Metodo di Strasberg: qui sta a indicare proprio l'esperienza, l'apprendimento attraverso l'osservazione diretta di un grande attore sul palcoscenico e sul set.

Il rapporto che Gable maturò con la recitazione fu quello, come giustamente sottolineò Miller, di “un artigiano” che conosce bene il suo mestiere, che affronta i personaggi come se indossasse un abito, senza grinze e con eleganza: ma non potrebbe essere altrimenti poiché l'abito viene confezionato su misura per lui. Come molti attori della sua epoca infatti, se i primi film in cui recitò prevedevano dei personaggi tipicizzati, con caratteristiche pressoché fisse e tratti riconoscibili, successivamente, raggiunta la condizione di star, Gable recitò in film che, conservando una certa fissità nei personaggi, erano però modellati su di lui e sulle sue qualità d'attore¹⁶. Ma sia che si trattasse dell'un caso o

conquistasse con la forza” in G. Essoe, T. Kezich, *Clark Gable*, (tit. originale *The Films of Clark Gable*, 1970), trad. it. M. L. Molfetta, Roma, Gremese, 1979, p. 30.

¹⁶ “The average, representative, idealized American; the rebel; the emperors and empresses of sex; the action heroes, ladies and gentlemen [...]; the entertainers (singers, dancers, comedians); the triumphant victims and sufferers – these are among the most persistent types generated by Hollywood storytelling, the types needed to construct and to maintain the basic movie myths. In the light of genres and types, the history of Hollywood acting constitutes an ongoing repertory company, with enduring, variably elastic categories to be filled by a vast rotating cast”; “L'americano medio, tipico, idealizzato; il ribelle; gli imperatori e le imperatrici del sesso; gli eroi d'azione, le signore e i signori [...]; gli intrattenitori (cantanti, ballerini, comici); le vittime vittoriose e i sofferenti – queste sono fra le tipologie più durature generate dal modo di raccontare di Hollywood, quelle di cui c'è bisogno per costruire e mantenere i principali miti cinematografici. Sulla base del genere e del tipo, la

dell'altro, i confini entro cui Gable si muove come attore sono sempre piuttosto rigidi, precisamente tracciati da un'industria che non ama gli azzardi e preferisce la sicurezza di film e personaggi sempre uguali.

È ancora Miller a tracciare un efficace ritratto dell'attore sui set hollywoodiani della Metro-Goldwyn-Mayer, riportando le parole dello stesso Gable:

“I film finivano di solito il venerdì [...] e io tornavo per cominciare il nuovo film il lunedì. Era come andare a lavorare in ufficio. [...] Il mio uomo qui [si riferisce al domestico *n.d.r.*] mi toglieva l'abito da sera mi ficcava sotto la doccia, e mentre mi asciugavo mi diceva le prime battute [...]. Loro avevano già preparato il costume, e allora me lo mettevo e andavo sul set e

storia della recitazione hollywoodiana ha dato origine a una compagnia di repertorio sempre attiva, con categorie fisse, ma non completamente rigide, occupate di volta in volta da un folto cast di attori che si alternano” F. Hirsch, *Acting Hollywood Style*, New York, Harry N. Abrams, 1991, p. 15. Gable certamente può essere considerato un attore *typed* come eroe d'azione. Divenuto una star, dopo l'Oscar per *Accadde una notte (It Happened One Night)* di Capra nel 1934, i personaggi gli vennero offerti secondo quella modalità tipica dell'industria hollywoodiana che Hirsch delinea in questo passo: “Studios marketed actor as types, and the ones who graduated to star status became in a sense their own genres, wielding a potent influence on the stories as well as the look of their films. As defined by the studios, ‘star quality’ can often be reduced to a quintessential characteristic [...] and in promoting a star, once the kernel of his or her personality was discovered, studios faced the challenge of providing variations on a theme”; “Gli *studios* classificavano gli attori come tipi, e quelli che raggiungevano la posizione di star diventavano per così dire un genere loro proprio, esercitando una forte influenza sia sulle storie che sull'aspetto complessivo dei loro film. Così come definita dagli *studios*, la *star quality* può spesso essere ridotta a una caratteristica fondamentale [...] e nel promuovere la star, una volta che l'essenza della sua personalità era stata scoperta, il problema che gli *studios* dovevano affrontare era quello di fornire delle variazioni sul tema” *Ibidem*.

dicevo salve al regista e a quella che faceva la parte della ragazza, e cercavo di capire dov'era ambientato il film [...]. Poi avevamo venti minuti per preparare l'inquadratura e farla, e basta. Nel giro di una settimana mi facevo un'idea precisa del personaggio, e dal quel momento restavano due settimane per finire il film, così che quando uno aveva capito per bene ogni cosa, il film era finito. Quasi sempre, però, erano film in cui non c'era molto da capire, così che il personaggio lo si costruiva via via che si andava avanti, o magari non si costruiva niente perché non c'era niente da costruire”¹⁷.

Tralasciando i tratti nostalgici e un po' romanzati di questo racconto di un cinema che non c'è più, fatto, non a caso, a Miller nel corso di una quelle lunghe pause che caratterizzarono la lavorazione di *The Misfits*, ciò che emerge è proprio quell'a-problematicità cui si accennava poco sopra. Come Gable sembra accettare supinamente, ma non senza un certo cinismo, e anzi sembra quasi non disapprovare quella superficialità tipica della macchina hollywoodiana, così accetta il suo ruolo di attore il cui compito è esclusivamente quello di 'essere' davanti alla macchina da presa e recitare le battute. Da una parte i personaggi hanno poco spessore, dall'altra lui non sembra intenzionato a trovarlo. Il rapporto poco travagliato che Gable ha con il proprio mestiere d'attore sembra andare di pari passo con il suo modo sostanzialmente pacato di sottostare alle dure regole del sistema hollywoodiano¹⁸, contro cui si scagliarono altri attori dopo di lui. E la sua grandezza sembra risiedere nel 'malgrado ciò', ovvero

¹⁷ In A. Miller, *Svolte. La mia vita*, cit., p. 496.

¹⁸ A dimostrazione di questo sta il fatto che, al di là di alcune schermaglie, il legame di Gable con la M-G-M fu solido e duraturo. Ma, ironia della sorte, due dei più grandi successi di Gable, *Accadde una notte* e *Via col Vento*, non vennero prodotti dalla M-G-M.

nell'indubbia capacità, non solo sua ma anche di altri grandi di Hollywood, di essere un attore dotato di una personalità forte e di una poetica che, per quanto non solidamente supportata da una coscienza critica del proprio agire, lo portò ad assurgere a un ruolo che certamente sconfinava da quelli rigidamente prescritti dall'industria cinematografica. Gable non è un attore artista, ma è certamente un attore grande perché sa impiegare al meglio se stesso, sviluppando uno stile di recitazione - in quella commistione tipicamente hollywoodiana tra sostanziale naturalezza e sapiente ma disinvolto impiego della tecnica- i cui tratti distintivi sono da ricercarsi nello sguardo malizioso e sornione, nell'aggrottare le sopracciglia, nella voce profonda e leggermente nasale, nel sorriso ammiccante e nella dinamicità della *performance* fisica. Tratti distintivi che Gable porta con sé da un set all'altro, senza sostanziali modificazioni nel corso della sua trentennale carriera: il valore aggiunto che fa di lui non solo una star, ma qualcosa di più e anche qualcosa di meno, sta nel fatto di aver saputo incarnare in maniera impeccabile, ma stilisticamente non ovvia, non solo i personaggi dei suoi film ma anche il suo ruolo di attore nella macchina del cinema. La recitazione è un mestiere, e il personaggio è un compito pratico che prevede soltanto di essere svolto nel migliore dei modi, quindi, per Hollywood, nel modo più efficace. Gable afferma di non aver mai appreso *one particular way of acting* e contemporaneamente sostiene di aver assimilato *several different ways*: l'attore dunque ammette che ci siano modi diversi di recitare -e, considerato che quest'affermazione risale ai tempi della lavorazione di *The Misfits*, certamente non poteva non pensare anche al Metodo-; nello stesso tempo,

rivelandoci di non aver compiuto alcuna scelta, di non aver seguito un percorso guidato per l'elaborazione della propria recitazione, ma di essere sempre stato disponibile a imparare qualcosa in ogni film da lui recitato, ci offre un'indicazione preziosa. Per un attore come Gable, cui non poteva sfuggire certo come il suo percorso professionale e la sua visione del lavoro dell'attore fossero molto distanti da quelli degli attori più giovani di lui, il 'modo di recitare' sta a indicare qualcosa di semplice, ovvero che esistono personaggi diversi che esigono sfumature diverse di uno stile sostanzialmente definito. Gable è un attore pragmatico che ha modellato la propria recitazione seguendo il proprio istinto e assecondando le esigenze del contesto in cui si trovava ad operare, con una disposizione ad apprendere che non prevede però roveli di tipo stilistico né tantomeno percorsi complessi di avvicinamento al personaggio. L'immediatezza che trasuda dalla sua recitazione è quindi il frutto di un grande mestiere e di una notevole dimestichezza con il linguaggio cinematografico, ma è anche e più semplicemente il riflesso di quella disinvoltura (che qui non vuole indicare necessariamente superficialità) con cui Gable affronta di volta in volta il personaggio; una disinvoltura che si tinge spesso di lieve ironia, dove il sorriso è un segno di duplice valenza che, segnando il confine tra lui e il personaggio ("qui l'attore Gable sta recitando"), contemporaneamente lo annulla ("Gable sta recitando Gable, e tutti noi lo sappiamo"), ci svela un livello di lettura dell'agire dell'attore che trascende il contesto del film e diventa un discorso continuo che questi intrattiene con il proprio pubblico. Ma quando Gable entra in contatto con un cinema distante da lui, come nel caso di

The Misfits, la sua immediatezza e la sua disinvoltura entrano, almeno parzialmente, in crisi, interrompendo quel discorso continuo ed inserendo una ricercata e talvolta posticcia problematicità nel personaggio che mal si accorda con quella recitazione che aveva proprio nel suo essere ‘distanziata’ dal personaggio la sua cifra più interessante.

Marilyn Monroe

“J’aimerais devenir une grande actrice, une vraie, et être heureuse, aussi parfaitement que possible. [...] Vouloir devenir une vraie actrice, tout cela demande beaucoup d’effort et de temps.

[...] Quand un artiste... je m’excuse mais je considère que je suis presque une artiste, et là encore on rira sans doute; c’est pourquoi je m’excuse... quand un artiste recherche à tout prix la vérité, il y a parfois la sensation de frôler la folie”¹⁹.

Questa frase di Marilyn Monroe sembra riassumere efficacemente il tormento di una donna bellissima che nonostante l’enorme fama non smise mai di aspirare a qualcosa di più, ovvero a superare il suo ruolo di star per assurgere a quello d’attrice grande. La carriera di Marilyn e parallelamente la sua vita privata rispecchiano il mito hollywoodiano dell’ascesa di una giovane e bella venuta dal nulla all’empireo delle stelle. Ma

¹⁹ “Vorrei diventare una grande attrice, una vera attrice, ed essere felice, il più perfettamente possibile.[...] Voler diventare un’attrice vera, tutto questo richiede molti sforzi e molto tempo. [...] Quando un artista... scusatemi ma io mi considero quasi un’artista, e qui senza dubbio si riderà di nuovo; ecco perché mi scuso... quando un artista ricerca la verità a tutti i costi, si ha talvolta la sensazione di rasentare la follia” *Conversation à Hollywood*, intervista di G. Belmont a Marilyn Monroe, (1960), in “Cinéma d’aujourd’hui”, n. 1, mars-avril 1975, pp. 16-17.

proprio la sua carriera e la sua prematura morte rivelano altresì l'impossibilità di far coincidere il mito con le aspirazioni di chi, pur amandolo e continuamente alimentandolo, lo sentiva come la causa principale della sua impossibilità a essere artista. Si può guardare a Marilyn in molti modi e da innumerevoli prospettive, ma nella nostra analisi Marilyn Monroe è anzitutto un esempio tra i più riusciti di creazione di star da parte di uno studio, come d'altro canto è la dimostrazione di come questa procedura avesse ormai raggiunto un grado di perfezione che non poteva che preludere alla futura decadenza di un sistema e a un inevitabile fallimento del rapporto di sudditanza degli attori dalle case di produzione. Marilyn è infatti la diva più raggianti e contemporaneamente quella che più mette in discussione la sua lucentezza, che rivela che dietro la facciata, e dietro il volto della star, si cela innanzitutto l'insicurezza e la fragilità di chi si sente pedina di un sistema di sfruttamento da parte di un'industria, quella di Hollywood, che si è in crisi ma è anche, e sempre più, quella 'babilonia' impietosamente svelata da Anger. Marilyn appartiene contemporaneamente a due epoche diverse, è lo spartiacque che chiude tragicamente l'epoca d'oro delle star inaugurando quella ben più tormentata della crisi dell'industria cinematografica; veste perfettamente i panni della svampita bionda mostrando però una consapevolezza del proprio ruolo e un desiderio di emancipazione dallo stereotipo che la avvicina agli attori indipendenti dagli *studios* del cinema degli anni sessanta²⁰.

²⁰ Cfr. S. Gundle, *L'epoca d'oro dello Star System*, in *Storia del*

Nella nostra ipotetica scala Marilyn starebbe certamente se non in un gradino più alto, in una posizione diversa da quella che abbiamo assegnato a Clark Gable. Il rapporto tormentato che l'attrice ebbe sia con la propria recitazione che con il proprio ruolo professionale stanno lì a dimostrare non solo l'inquietudine personale -con cui spesso si tende a etichettare, ridimensionandola, la sua sincera aspirazione a migliorarsi- ma anche una maggior consapevolezza della propria arte, acquisita con l'esperienza ma certamente 'arricchita' dallo studio. Le virgolette sono d'obbligo dal momento che è proprio la natura di questo studio che qui intendiamo analizzare per comprendere se e come questo abbia effettivamente contribuito a far crescere nell'attrice una giusta consapevolezza e non piuttosto acuito una già cronica insicurezza. E qui ci riferiamo ovviamente a Lee Strasberg che fu il maggiore responsabile della svolta che la carriera della Monroe subì nella seconda metà degli anni cinquanta. In realtà non si trattò propriamente di una svolta professionale, quanto di un mutamento radicale del modo in cui l'attrice guardava al proprio mestiere e affrontava i problemi della recitazione. Marilyn nacque come modella e la sua bellezza fu alla base dei primi passi che fece nel cinema; non possedeva alcun significativo bagaglio di studi all'epoca del suo esordio sul grande schermo e nel prosieguo della sua carriera si rivolse ad alcuni insegnanti di recitazione, il più prestigioso dei quali fu certamente Michail Cechov

cinema mondiale. Gli Stati Uniti, tomo I, Torino, Einaudi, 1999, pp. 742-43.

di cui fu allieva agli inizi degli anni cinquanta. A causa della mancanza di documenti è difficile ricostruire quale fu il reale contributo che l'attore russo diede alla recitazione di Marilyn, ma certamente, dato l'orientamento dei suoi insegnamenti, si può senza troppi dubbi affermare che attraverso Cechov avvenne il primo contatto con una visione del lavoro dell'attore di chiara ascendenza stanislavskiana. Non entrando del merito degli insegnamenti di Cechov, ci sembra comunque importante indicare questa esperienza, troppe volte ignorata, come una tappa fondamentale di un percorso di avvicinamento a quel pensiero poi devotamente abbracciato dopo l'incontro con Strasberg; ma è altrettanto importante rilevare come a partire proprio da qui abbia inizio un tormentato percorso di analisi della propria recitazione e, infine, come il rapporto maestro-allieva assuma fin dall'inizio connotazioni del tutto particolari nel caso di un'attrice molto sensibile e fragile quale fu Marilyn Monroe. In quel ricercare un maestro che fungesse da guida, da complice e da punto di riferimento, emerge in maniera piuttosto evidente la personalità inquieta di un'attrice che sembrava apprezzare non tanto la specificità dell'insegnamento che riceveva bensì l'insegnamento in quanto tale, ovvero quel particolare rapporto di fiducia e di confronto che doveva essere uno dei requisiti necessari per affrontare serenamente le prove cui doveva sottoporsi. E proprio a questo proposito è la stessa Monroe a dirci, se pur brevemente, quale fu il contributo Cechov:

“Mr. Cechov was such a great actor...[...] He gave me some confidence in myself. I had none at all. People didn't take me

seriously –or they took my body seriously. But, Mr. Cechov showed me that I really had talent and that I needed to develop it. You didn't know how much you had, or in what direction, until you worked at it"²¹.

Dalle parole di Marilyn è facile ritrovare quell'enfasi tipica degli adepti del Metodo sul concetto di *work*, di quella pratica continua cui l'attore deve sottoporsi per accordare e affinare il proprio strumento, se stesso²². Qui Marilyn infatti parla a qualche anno di distanza dalla morte del maestro russo, quando è già entrata in stretto contatto con Lee Strasberg e ne ha assorbito il vocabolario: ma al di là di questo slancio un po' ideologico che le fa guardare al passato attraverso gli occhi del suo presente di seguace del Metodo, si coglie nelle sue parole proprio quel nodo, che noi riteniamo centrale, che riguarda la funzione che l'insegnamento assume in un'at-trice come la Monroe. Il maestro è colui

²¹ “Il signor Cechov era un così grande attore... [...] Mi ha dato un po' di fiducia in me stessa. Io non ne avevo alcuna. La gente non mi prendeva sul serio –o prendevano sul serio solo il mio corpo. Il signor Cechov mi ha mostrato che avevo veramente del talento e che avevo bisogno di svilupparlo. Tu non sai quanto ne hai, o in quale direzione va, fino a quando non ci lavori su” in W. J. Weatherby, *Conversations with Marilyn*, London, Sphere Books, 1976, p. 190.

²² Ovviamente la matrice da cui derivano gli insegnamenti di Cechov e quelli di Strasberg è la medesima. Diverse però sono le modalità con cui i due insegnanti sviluppano gli insegnamenti di Stanislavskij, verbalizzano le proprie teorie e infine applicano la propria visione del lavoro dell'attore. Non potendo in questa sede inoltrarci in un'analisi comparativa delle due metodologie di lavoro rimandiamo a M. Cechov, *All'attore. Sulla tecnica della recitazione* (tit. or. *To the Actor On the Technique of Acting*, 1953) trad. it. R. Mantovani e L. Sacchetti, Firenze, la casa Usher, 1984 e L. Strasberg, *Il sogno di una passione. Lo sviluppo del Metodo* (tit. or. *A Dream of Passion. The Development of the Method*, 1987) trad. it. C. Ranchetti, Milano, Ubublibri, 1990.

al quale spetta il compito di sorreggere, di infondere fiducia, mentre lo studio delle tecniche di recitazione rappresenta, sul piano personale, la risposta al bisogno di migliorarsi e contemporaneamente, da un punto di vista di rapporti di forza, la controffensiva dell'attrice desiderosa di emanciparsi dalla ferrea disciplina produttiva di Hollywood.

Fragile, aerea, vulnerabile, sensuale: così era la donna e così in qualche modo era la sua recitazione, una recitazione prettamente cinematografica, fatta di dettagli e minuzie, quasi timida, ma sapientemente orchestrata, capace di catturare l'obiettivo come l'occhio dello spettatore. Nell'aleatorietà del suo agire risiede la sua cifra più interessante poiché l'incertezza dell'attrice si trasferisce nelle vibrazioni della sua recitazione. La sua fragilità la porta ad essere una diva meno scultorea e più umana, un'attrice sensibile ma perfettamente in grado di sostenere i toni leggeri e i tempi precisi della commedia. Perché Marilyn Monroe, star all'apice del successo, non è in grado di dominare criticamente il proprio operato e continua disperatamente a cercare gli insegnamenti di un maestro? Perché non ha già portato a compimento quel naturale percorso di crescita e di maturazione che viene dalla frequentazione del set? Perché si trova invece a percorrere un cammino a ritroso che acuisce sempre più le sue insicurezze e la porta a stabilire con il maestro un rapporto di sudditanza che rasenta la cieca devozione? Questo non fu il caso di Cechov bensì quello di Strasberg con cui l'attrice entrò in contatto nel 1955, quando, trasferitasi a New York, iniziò a

frequentare le lezioni dell'Actors Studio²³. Marilyn cercava una guida, desiderava, autenticamente, di crescere come attrice, cercava ancora e sempre più quella *confidence in herself* che, a suo giudizio, solo un maestro poteva darle; aspirava a ruoli diversi da quelli che Hollywood era disposta a concederle. Una parte drammatica era il passo successivo che avrebbe finalmente dimostrato le sue qualità di attrice. Pochi avrebbero acconsentito a guidarla attraverso questo percorso difficile e insidioso, in cui esigenze personali, insicurezze d'attrice, desiderio di rivalsa, si scontravano con le ferree leggi dell'industria cinematografica, ma Strasberg, sempre molto attento a brillare della luce delle stelle a cui riusciva a legare il proprio nome, non si tirò indietro di fronte alla prospettiva di diventare il maestro della più grande diva di Hollywood.

A partire dagli anni cinquanta il Metodo di Strasberg ha dimostrato ampiamente la propria efficacia in quel contesto specifico che è il cinema americano: molti attori, anche grandi, sostengono di avervi trovato non solo uno strumento funzionale alla discontinuità della lavorazione cinematografica ma anche un approccio alla recitazione in grado di accordarsi, 'sintonizzarsi' e stabilire un rapporto di reciprocità con le linee stilistiche e le modalità produttive di quel particolare modo di fare cinema²⁴. Nel caso di Marilyn il discorso si fa più

²³ Per maggiori dettagli su Marilyn Monroe all'Actors Studio si vedano: F. Hirsch, *A Method to Their Madness. The History of the Actors Studio*, New York-London, W. W. Norton & Company, 1984 e D. Garfield, *A Player's Place. The Story of The Actors Studio*, New York, MacMillan, 1980.

²⁴ Il Metodo elaborato da Strasberg nel corso di circa vent'anni, trovò a Hollywood un terreno quasi vergine su cui imporre il proprio

complesso, poiché il modo in cui questo connubio tra attore e Metodo prese corpo, se conserva alcune caratteristiche che lo accomunano ad altri casi di incontro felice tra poetica dell'attore e tecniche della recitazione, nello stesso tempo la natura stessa di questa pratica di lavoro non sembra essere facilmente 'applicabile' alla sua recitazione e rivela la sua fallibilità nel momento in cui da insegnamento di una tecnica si

dominio e divenne, a partire dagli anni cinquanta -attraverso gli attori e i registi (in particolare Kazan) che emigrarono da est a ovest- uno strumento efficace per chi operava in un cinema che doveva mostrarsi sensibile ad una realtà socio-politica complessa che, a sua volta, esigeva un nuovo modo di essere riprodotta sullo schermo cinematografico. Il Metodo trova in Hollywood un alleato in grado di amplificare un lavoro che era probabilmente destinato a non avere un seguito reale nel teatro, ma che nel cinema ha una nuova opportunità di sviluppo. L'industria cinematografica seppe sfruttare la possibilità di offrire una rinnovata credibilità a personaggi che avevano bisogno di una recitazione meno stilizzata rispetto al passato: grazie al lavoro del Group Theatre e dell'Actors Studio si era diffusa negli attori una coscienza del proprio fondamentale ruolo nella creazione, una maggior consapevolezza nell'avvicinarsi al personaggio, una chiave per arrivare a dargli un corpo. Ma la diffusione del Metodo a Hollywood non ebbe ripercussioni solo da un punto di vista degli esiti stilistici e delle svolte di carattere tematico: sulla scorta degli insegnamenti del Metodo la posizione dell'attore rispetto a complessi meccanismi di produzione poté essere modificata in virtù di un nuovo, e ineludibile, confronto con il regista, con la sceneggiatura, con gli altri attori. L'arrivo di una generazione di attori più consapevoli dell'importanza del proprio ruolo si avvertì non solo da un punto di vista della produzione di un cinema diverso, ma anche su un piano per così dire 'sindacale'. I nuovi attori, ma il discorso vale solo per i più grandi, a poco a poco andarono a rompere i vincoli che avevano imbrigliato i loro predecessori, portando avanti autonomamente le proprie scelte artistiche, ma soprattutto proponendosi come attori in grado sia di dominare consciamente e criticamente la propria tecnica di fronte alla cinepresa sia di svilupparla in direzioni del tutto nuove, riuscendo a modificare i canoni estetici e sociali che avevano dominato Hollywood fino ad allora.

trasforma in rapporto di dipendenza e sudditanza. L'incontro Strasberg-Monroe sembra infatti appartenere più alla sfera del personale e del patologico che non a quella del docente-discente, ma nel nostro discorso ciò che ci preme sottolineare è il senso di questo rapporto e gli esiti, piuttosto infelici, che questo ebbe.

Per Marilyn il pedagogo è l'eletto, è colui al quale confidare le proprie insicurezze per ricevere continue rassicurazioni, è l'interlocutore privilegiato con cui confrontarsi e intraprendere un percorso di apprendimento (discontinuo) di cui non si intravede la fine, poiché l'insegnamento funge da rigenerazione personale contrapposta alla disgregazione che l'attore continuamente subisce nel corso della propria attività professionale²⁵. Marilyn in questo senso rappresenta l'allieva ideale di una istituzione come l'Actors Studio, una professionista del cinema che vive intensamente il tormento della propria condizione di sfruttata e della denigrazione del proprio talento; è disposta ad accettare supinamente un insegnamento che la mette continuamente in discussione prospettandole in cambio

²⁵ Cogliamo qui lo spunto suggerito da Guarino nella sua analisi dell'insegnamento di Strasberg inteso come "esito di un teatro mancato, il fallimento e la regressione di un progetto organico e sistematico del lavoro teatrale; come una delle esperienze contemporanee che ripiegano sulla pedagogia convertendola nel tempo di un'educazione permanente, di una condizione assoluta e non istituzionale.[...] Il lavoro di Strasberg appare [...], in quanto metodologia espressamente limitata e non sistematica, [come] una combinazione tra autonomia dell'attore e avallo della sua funzionalità rispetto ai processi produttivi dello spettacolo [...]" R. Guarino, *L'attore-creatura. Note su Lee Strasberg e lo stanislavskismo americano*, in "Quaderni di teatro", n. 23, febbraio 1984, p. 30.

un futuro (lontano) di grande attrice²⁶. Il rapporto di dipendenza è una conseguenza diretta dell'impostazione stessa di quest'insegnamento, di cui si sente continuamente il bisogno poiché il momento della rigenerazione è strettamente connesso a quello della disgregazione. L'uno non potrebbe esistere senza l'altro. La vicenda di Marilyn è in questo senso emblematica e paradossale poiché la presenza costante - e destabilizzante - di un maestro sul set dei suoi film non poteva che rappresentare l'apice di questo processo di corto circuito continuo di cui la vittima era solo e soltanto l'attrice. Lee Strasberg raramente partecipava al lavoro del set: preferiva dedicarsi a Marilyn nel suo regno, l'Actors Studio, o nel corso di lezioni private. Lì, e solamente lì, secondo Strasberg, c'era la possibilità di vedere la 'vera' Monroe. Il compito di presenziare alla lavorazione del film toccava alla moglie di Strasberg, Paula, che divenne *acting coach* dell'attrice sul set dei suoi film. A lei spettava il compito di rigenerare la creatura Marilyn Monroe, di guidarla nel faticoso percorso della lavorazione del film, di passare al vaglio ogni inquadratura, di 'coltivare' il suo talento continuamente denigrato da chi non era in grado di

²⁶ Dal discorso di Lee Strasberg ai funerali dell'attrice: "Rimpiango profondamente che il pubblico non abbia potuto vederla, come noi l'abbiamo vista, interpretare personaggi che lasciavano intuire ciò che sarebbe potuta diventare. *Marilyn sarebbe stata senza dubbio una grande attrice*" in M. Conway, M. Ricci, E. Magrelli, *Marilyn Monroe* (tit. originale *The Films of Marilyn Monroe*, 1968) trad. it. M. d'Amico, Roma, Gremese, 1981, p. 17. I corsivi sono nostri.

offrire all'attrice i giusti suggerimenti per la sua recitazione²⁷.

La pratica del Metodo, che nella maggior parte dei casi si esplica in due momenti (che abbiamo visto essere separati ma interdipendenti), quello in cui l'attore lavora, lontano dalla sua professione, all'affinamento della propria recitazione attraverso il percorso suggerito dal pedagogo, e quello in cui, forte di ciò che ha sviluppato nella fase di studio, agisce all'interno del contesto entro cui è chiamato a prestare la propria opera, nel caso di Marilyn subisce una significativa condensazione. L'attrice frequentò in alcuni periodi le lezioni di Strasberg con una certa regolarità, nelle pause

²⁷ Paula Strasberg così descrive il lavoro svolto con la Monroe: "There are too many unthinking, automatic performances. People patronize Marilyn. They think she is weak in the head and in her character. They don't know her. She is very intelligent and sensitive and a fast learner. She is never satisfied. She examines everything she does. [...] What is a character without a complete psychology? The actor has to express that psychology in behavior on the stage. What the author provides is just the tip of the iceberg. You have to find in yourself all that lies under the surface. [...] But ours is not a collaboration. Marilyn is a student of ours. Our greatest. Almost one of the family: I know her as well as my own daughter. I know her problems, her worries. I can help her to overcome them"; "Ci sono troppe esibizioni non meditate, automatiche. La gente tratta Marilyn con accondiscendenza. Pensano che lei sia debole nella testa e nel carattere. Ma non la conoscono. È molto intelligente e sensibile, e impara in fretta. Non è mai soddisfatta. Esamina ogni cosa che fa. [...] Che cos'è un personaggio senza una psicologia completa? L'attore deve esprimere quella psicologia attraverso il comportamento sulla scena. Quello che l'autore fornisce è solo la punta dell'iceberg. Tu devi trovare in te stesso tutto quello che sta sotto la superficie. [...] Ma la nostra non è una collaborazione. Marilyn è una nostra studentessa. La migliore. Quasi una della famiglia: la conosco bene quanto mia figlia. Conosco i suoi problemi le sue preoccupazioni. Io posso aiutarla a superarli" in W. J. Weatherly, *Conversations with Marilyn*, cit., pp. 138-39.

tra le lavorazioni dei suoi film, come facevano altri attori membri dell'Actors Studio. Ma l'eccezionalità dell'allieva spinse a annullare la separazione tra i due momenti: e quella 'ricerca di verità nella propria recitazione che poteva talvolta rasentare la follia' (*quand un artiste recherche à tout prix la vérité, il y a parfois la sensation de frôler la folie*) non rappresentava più il punto limite che era consentito raggiungere nello spazio protetto del 'laboratorio' ma era invece il calvario quotidiano cui si sottoponeva sotto la guida attenta di Paula Strasberg. Se la sua insegnante affermava, con la dogmatica serenità tipica dei profeti del Metodo, che il compito di Marilyn era quello di "trovare nel proprio passato un'esperienza simile per ricreare la giusta emozione"²⁸ è evidente come la lavorazione di un film, e addirittura la singola inquadratura, potessero facilmente trasformarsi in un percorso di scavo dentro di sé volto cercare a tutti i costi una 'verità' dell'emozione: se il prezzo da pagare era la follia o, meno enfaticamente, una recitazione in cui non esisteva una distanza tra attore e personaggio²⁹, che si

²⁸ "Marilyn has to find similar experiences in her own past to re-create the right emotion" in *op. cit.*, p. 73.

²⁹ Claudio Vicentini, nel sottolineare le differenze tra il pensiero di Stanislavskij e l'elaborazione che ne fece Strasberg, afferma: "L'attore [del Metodo di Strasberg *n.d.r.*] non deve più chiedersi come lui stesso agirebbe *nella medesima situazione* in cui si trova il personaggio, *ma quali (diverse) circostanze spingerebbero lui ad agire nello stesso modo in cui si comporta il personaggio*. Poi, calandosi in quelle circostanze immaginarie (sovente del tutto estranee a quelle dell'opera) e utilizzando ogni risorsa dei propri ricordi personali e delle proprie esperienze passate, che rievoca interiormente, l'attore deve riuscire a produrre 'autenticamente' e 'spontaneamente' sulla scena un comportamento perfettamente coincidente con quello che, secondo il testo, dovrebbe essere proprio

trasformava in un'esposizione di sé senza filtri e senza mediazioni stilistiche, poco sembra importare. Marilyn vive con struggimento la propria incapacità di dare al maestro quella 'verità' che egli esige:

“J'ai toujours eu le sentiment secret de ne pas être absolument sincère. Tout le monde sent cela, de temps à autre, je suppose. Mais dans mon cas cela va loin, parfois... Jusqu'à penser que, fondamentalement, je ne suis qu'un monstre de fabrication. Lee Strasberg, le directeur de l'Actors Studio, me répète souvent: 'Pourquoi es-tu si mécontente de toi-même?' et il ajoute: 'Après tout, tout es un être humain!' et moi je lui réponds: 'Oui, mais j'ai l'impression que je dois être plus que cela. -Non! me dit-il alors. C'est cela que tu essaies de faire en ce moment?- Il faut bien que j'entre dans la peau du personnage, non?' et il répète encore: 'Non! Tu es un être humain. Pars de toi-même!'. La première fois qu'il m'a sorti cela, j'ai crié: 'De MOI?' et il a répondu: 'Oui de TOI!'³⁰.

del personaggio immaginato dall'autore. [...] Qui l'attore viene usato nelle pieghe delle sue esperienze più segrete, per 'riempire' di realtà una figura inventata dall'autore, che è diversa dalla sua, e tutto sommato estranea al punto che l'attore deve fingersi circostanze diverse da quelle della commedia per 'spremere' da sé reazioni psichiche adeguate al personaggio. La personalità privata dell'attore decade a materiale scenico, utilizzato senza complessi dal regista, che ne esplora tutte le possibilità di impiego per rendere, secondo la propria interpretazione, i fantasmi dell'autore” *L'attore, il testo e il suo padrone*, in “Il castello di Elsinore”, n. 9, 1990, pp. 53-54. L'analisi di Vicentini risulta illuminante se applicata a quel particolarissimo caso che è il film da noi preso in esame, caso limite in cui l'attrice deve sollecitare in sé l'emergenza di frammenti emotivi per riempire di vita un personaggio che venne scritto per lei e su di lei; l'operazione viene compiuta in presenza dell'autore e sotto la stretta sorveglianza di chi aveva elaborato questa tecnica di recitazione.

³⁰ “Ho sempre avuto la sensazione segreta di non essere completamente sincera. Immagino che tutti si sentano così, di tanto in tanto. Ma nel mio caso questo va lontano, talvolta... fino a pensare che, in fondo, non sono altro che un mostro di fabbricazione. Lee Strasberg, il direttore dell'Actors Studio, mi ripete sovente: 'Perché sei così scontenta di te stessa?' e aggiunge: 'Dopo tutto sei un essere umano!' e io gli rispondo: 'Sì, ma ho l'impressione di dover essere

Marilyn sembra perdersi nei meandri di un pensiero che non può comprendere né applicare fino in fondo, proprio perché la sua grandezza d'attrice è più istintiva che razionale, perché quella tecnica la porta a compiere un percorso di analisi in cui non riesce a superare il livello introspettivo per giungere a un momento di conscia scelta stilistica, svelando così ancor più la sua fragilità, esasperandola, e portandola a esiti incerti e poco felici. Più Marilyn mostra se stessa, o quella che lei e il suo mentore ritengono essere l'autentica Marilyn, più noi la vediamo appannarsi, perdersi in una infinita serie di piccoli segni che per accumulo si annullano, facendoci rimpiangere, come nel caso *The Misfits*, i momenti felici in cui, semplicemente, recitava.

Montgomery Clift

Montgomery Clift era nato nel 1920. Di pochi anni più vecchio di Marilyn e di molti più giovane di Gable, egli sembra l'attore che meglio ha saputo interpretare l'epoca di transizione e di crisi in cui si trovò a vivere. Se Gable, nella sua pur lunga carriera, rimase ancorato a un cinema del passato e se Marilyn non riuscì a portare a pieno compimento quel tentativo di essere un'attrice matura per un cinema diverso, Clift riuscì a incarnare, senza troppi clamori ma con eccelsi esiti artistici, una tipologia d'attore in cui talento e coscienza del proprio

qualcosa di più. – No! Dice lui. È quello che in questo momento stai cercando di fare? – Dovrei entrare nella pelle del personaggio, no? e lui mi ripete ancora: 'No! Tu sei un essere umano, parti da te stessa!'. La prima volta che mi ha detto così io ho gridato: 'Da ME?' e lui mi ha risposto: 'Sì da TE!'" in G. Belmont, *Conversation à Hollywood*, cit., p. 17.

agire, bellezza e inquietudine, si trovano riuniti in una delle star più interessanti che Hollywood seppe creare ma che, non a caso, velocemente dimenticò. La presenza di Clift, terzo incomodo nel duetto tra Gable e la Monroe, sembra star lì a mostrare una terza via, una strada in cui un attore, pur dando corpo per un certo periodo della sua carriera all'immagine del divo, riesce a essere grande all'interno di un sistema verso cui mostra profondo disagio, disagio che può sopportare solo in virtù di un'autonomia artistica e professionale acquisita attraverso un percorso di formazione lineare e consapevolmente praticato. Clift, nel nostro discorso, può rappresentare una sintesi possibile di quelle pulsioni che tanto convulsamente segnarono la vicenda di Marilyn così come sembra aver ereditato, per diretta discendenza, l'elegante distanza della star del passato, arricchita però da una poetica recitativa più articolata e da una, talvolta tragica, consapevolezza della propria condizione di attore impossibilitato a esprimere a pieno la propria arte. E ritornando ancora una volta all'immagine della scala, a Clift spetta il gradino più alto tra i protagonisti di questo film, poiché è certamente in lui che il rapporto tra poetica della recitazione e studio trova quell'equilibrio che permette all'attore di disporre del proprio bagaglio tecnico senza che questo diventi né un fardello né un facile rifugio, né, come accadde ad altri, una deriva di stilemi ossessivamente ripetuti.

Clift, come abbiamo avuto modo di sottolineare, si formò sui palcoscenici di Broadway, dove giovanissimo approdò intorno alla metà degli anni trenta. La sua carriera teatrale fu un'ascesa costellata da importanti incontri, alcuni dei quali destinati a segnare significati-

vamente la poetica dell'attore. Alfred Lunt e Lynn Fontanne, Frederick March, Alla Nazimova, Bobby Lewis, Tallulah Bankhead, Elia Kazan³¹: questi sono solo alcune delle personalità che nel corso degli anni che vanno dal '35 al '46 Clift incontrò. Il giovane attore -che negli anni di Broadway poté vantare una serie innumerevole di critiche favorevoli³² dove veniva elogiato per la sua meticolosità, per l'intensità della sua recitazione in cui il *fine underplaying* era animato da una profonda e vibrata drammaticità- si trovò a lavorare con la vecchia scuola, con gli attori di tradizione e di infinito mestiere come Alfred Lunt ma non si tirò indietro di fronte a esperienze nuove e diverse come

³¹ Alcuni anni più tardi, in un'intervista di Irving Drutman sul "Sunday Herald Tribune" del 16 luglio 1944, Clift ebbe modo di spiegare quale fu l'impatto di Alfred Lunt e di altri grandi attori sul suo percorso di artista: "Acting with people like that is a remarkable experience. The Lunts, for example, will go to no end of trouble to help you and point out things. It is very inhibiting at first to be on stage with them and hear them speak lines because everything they say seems so right and everything you say after them seem so phony by contrast. [...] Watching them attack a scene you feel you understand the art of acting. Say there are six ways of doing a scene and you watch them instinctively choose the right way and immediately you realize why all the other ways were so wrong"; "Recitare con persone così è un'esperienza eccezionale. I Lunt, per esempio, non smettevano mai di aiutarti e di farti notare ogni cosa. All'inizio è molto imbarazzante trovarsi con loro sul palcoscenico e ascoltarli dire le battute poiché ogni cosa che dicono loro sembra così giusta e dopo tutto quello che dici tu per contrasto sembra invece così fasullo. [...] Guardandoli affrontare una scena senti di star comprendendo l'arte della recitazione. Poniamo che ci siano sei modi di affrontare una scena, e tu li osservi scegliere istintivamente la strada giusta e immediatamente ti rendi conto del perché tutte le altre fossero così sbagliate" cit. in P. Bosworth, *Montgomery Clift. A Biography*, New York, Limelight Editions, 1996, p. 101.

³² Si veda M. C. Kalfatovich, *Montgomery Clift. A Bio Bibliography*, Westport, Greenwood Press, 1994.

quella con Bobby Lewis e con Kazan, reduci dalla decennale esperienza del Group Theatre e portatori (sani) di quella nuova visione del lavoro teatrale che al suo interno era maturata. Questi incontri, tra cui non va dimenticato quello con Mira Rostova, attrice russa che, nei primi anni del cinema, più volte rivestì il ruolo di *acting coach* sul set dei film di Clift³³, sono la ‘scuola’ che Clift frequentò. Lavorò al fianco della Nazimova, ex attrice del Teatro d’Arte di Mosca, seguì Lewis prima della nascita dell’Actors Studio, frequentò la neonata

³³ È singolare che un attore solitario come Clift abbia dovuto avvalersi di una figura di appoggio che lo seguiva sul set. Così egli descriveva il suo rapporto con la Rostova: “She’s helped me enormously with my work. She’s simply a very dear friend whose judgement I respect tremendously. And I can depend on her for an honest opinion”; “Mi ha aiutato moltissimo nel mio lavoro. È semplicemente un’amica molto cara di cui rispetto enormemente il giudizio. E posso contare su di lei per un’opinione sincera” in H. Hopper, *Monty’s Just Himself!*, in “Chicago Sunday Times”, 26 marzo 1950. Non si tratta dunque di una sudditanza come nel caso di Marilyn Monroe con Paula Strasberg, bensì di un rapporto basato sul confronto. È probabile che Clift, nel passaggio dal teatro al cinema, non fosse riuscito ad adattarsi prontamente alle modalità di lavoro del set, dove sapeva di dover perdere, almeno parzialmente, il controllo sul proprio operato. Una figura come la Rostova poteva rappresentare un occhio esterno, indipendente dal regista, in grado di offrire a Clift un parere disinteressato e sincero riguardo alla sua recitazione nel momento in cui si effettuava la ripresa. L’‘opinione sincera’ della Rostova, che conosceva l’attore dai tempi della sua attività a Broadway, può essere interpretata come la risposta all’esigenza di Clift di un confronto immediato con il proprio agire che in teatro gli veniva dall’esibizione di fronte a un pubblico. Nonostante la figura dell’*acting coach* rivestita per la Monroe e per Clift funzioni diverse, bisogna comunque non dimenticare che in entrambi i casi fu sempre causa di forti tensioni con il regista che si sentiva scavalcato da una figura esterna, la cui presenza non era prevista sul set e che, in quanto interlocutore privilegiato dell’attore, privava lo stesso regista di una delle sue funzioni, quella appunto di guidare gli attori.

istituzione fino all'arrivo di Strasberg³⁴. Ma il suo incontro con il Metodo è più facilmente riconducibile alla sfera della familiarità che non a quella della condivisione. Come molti attori della sua generazione fu sensibile a cogliere ciò che di nuovo si respirava in quegli anni, comprese e assorbì quanto di meglio questa pratica di lavoro poteva offrire alla sua personalità di attore *in fieri*, ovvero l'attenzione alla costruzione del personaggio, la ricerca di un'intensità mai esteriore, cui associava un uso della tecnica e un'attenzione ai dettagli appresa dagli attori del passato ma arricchita proprio da quel coscienzioso percorso di 'indagine' di impronta stanislavskiana che egli seppe mutuare dal Metodo. Ma non sposò questa visione in maniera esplicita e pedestre, né disdegnò, seguendo la tradizione, una certa versatilità sia nella scelta dei personaggi che negli stilemi recitativi scelti per incarnarli. Nel corso dei suoi anni di attività teatrale Clift frequentò dunque la scuola del palcoscenico senza però cadere nella trappola di costruire il proprio bagaglio d'attore solo ed esclusivamente sul mestiere che in dieci anni di carriera certamente doveva avere acquisito. La sua curiosità e la sua meticolosità lo spinsero a cercare instancabilmente, in tutte le direzioni possibili, gli spunti e i suggerimenti per l'elaborazione di una poetica recitativa che riflette

³⁴ Clift frequentò le lezioni di Bobby Lewis all'Actors Studio nel 1947. Era nella classe degli 'avanzati' insieme a Marlon Brando, Karl Malden, Kevin McCarthy ed altri attori di un certo rilievo. In seguito nel 1948 partecipò alle prove di *The Sea Gull* sotto la direzione dello stesso Lewis, produzione Off-Broadway indipendente dall'Actors Studio, ma abbandonò il progetto per dissensi con il regista. Cfr. D. Garfield, *A Player's Place. The History of the Actors Studio*, cit., p. 52 e p. 65.

proprio questa genesi articolata e in qualche modo frammentaria. La sua grandezza sta nell'aver saputo sintetizzare le sue peregrinazioni giovanili in uno stile non facilmente definibile secondo quelle che sono le categorie entro cui si inseriscono gli attori a lui contemporanei. La sua poetica è originale perché consapevolmente e liberamente elaborata, è lo strumento attraverso cui conquistarsi, in anticipo sui tempi, quell'in-dipendenza professionale e quell'autonomia artistica che gli permisero di rifiutare più volte le insistenti offerte di Hollywood, interessata ad impossessarsi del 'nuovo talento di Broadway' fin dai primi anni quaranta.

Alla luce di quanto detto si può guardare all'incontro con Elia Kazan come al preludio di un sodalizio possibile che, per volontà dell'attore, non si concretizzò in successive collaborazioni (se non molti anni dopo³⁵). In *The Skin of Our Teeth*, spettacolo del 1942, l'attore ventiduenne si trova a recitare nella più importante produzione di Broadway, a fianco di grandi nomi del teatro (T. Bankhead, F. March, E. G. Marshall), diretto da un regista destinato a segnare indelebilmente la storia dello spettacolo americano di questo secolo. Clift sembra passare 'indenne' questa prova, ormai saldo nella sua coscienza di artista, ma capace di accogliere in sé tutto ciò che potrà essergli utile nel futuro. L'approccio analitico al testo di Kazan, regista di dichiarata impronta stanislavskiana³⁶, non poteva non

³⁵ Il film *Wild River*, in cui Clift recitò sotto la direzione di Kazan, è del 1960.

³⁶ Kazan, a proposito del percorso che seguiva all'epoca nelle sue regie teatrali, afferma: "I would always go to the environment and

destare interesse in un attore così meticoloso nella costruzione del personaggio. Ma se Kazan aveva alle spalle un percorso di formazione 'alternativo' e cercava un rapporto intimo con i suoi attori, Clift, da parte sua, non poteva che fuggire l'intimità cercata dal regista. Clift, attore solitario per eccellenza, 'autosufficiente', non poteva certo comprendere quel rapporto stretto, quella sicurezza data dal senso di appartenenza e dalla condivisione di ideali, che fecero da cemento tra Kazan e i suoi attori allo Studio come ad Hollywood.

In quella particolare atmosfera che doveva essersi creata nell'incontro tra la vecchia Broadway, un giovane attore straordinario e il regista che proveniva dal discusso e 'rivoluzionario' Group Theatre, sono contenute tutte le premesse sia per il successo immediato della produzione e di tutti i suoi attori, sia per un percorso possibile, ma mancato, per Clift e Kazan. L'incontro tra i due non aprì infatti fondamentali spazi di intesa, e può essere visto come un prologo a tutto ciò che accadde dopo. La personalità schiva di Clift non consentì che nascesse quel sodalizio artistico che pochi anni più tardi avrebbe portato alla ribalta Kazan, Brando e il Metodo. Egli non cercò mai alleanze, o meglio le fuggì per tutta la vita, per

get the atmosphere. [...] Also I would prepare the play along my version of the Stanislavsky method, defining what we used to call the spine, the main line of intention, and then the subsidiary actions that come off it like ribs"; "Partivo sempre dall'ambiente e cercavo di ricreare l'atmosfera. [...] Inoltre preparavo il testo secondo la mia interpretazione del metodo di Stanislavskij, definendo quella che chiamavamo colonna vertebrale, la linea principale dell'intenzione, da cui come costole si diramano le azioni secondarie" in M. Ciment, *Kazan on Kazan*, London, Seker & Warburg, 1973, pp. 30-1.

presunzione o per l'assoluta coscienza della propria personalità artistica: anche se la qualità della sua recitazione si accordava con la visione registica di Kazan, e se probabilmente era vicino come attore alle caratteristiche di quello che si andava delineando come il Metodo, Clift non sembrò voler seguire una strada tracciata da altri o marciare sotto una nuova bandiera. Il suo futuro rapporto con il Metodo sembra riassunto da questa giovanile esperienza con Kazan: interesse e curiosità per il lavoro, sostanziale insofferenza per i legami stretti e desiderio di proseguire il proprio cammino in assoluta autonomia.

A chi gli domandava se si considerasse un attore del Metodo egli con semplicità e con un certo sarcasmo rispondeva: "I wish I knew what that means. Me. I just act"³⁷. La recitazione di Clift, erroneamente e superficialmente associata al Metodo in molti studi che fanno della sua frequentazione saltuaria dell'Actors Studio e della sua poetica recitativa 'diversa'³⁸ le prove

³⁷ "Mi piacerebbe sapere che cosa vuol dire. Io. Io semplicemente recito" in M. C. Kalfatovic, *Montgomery Clift. A Bio Bibliography*, cit., p. 11.

³⁸ Spesso si è infatti etichettata la poetica di Clift attore cinematografico come esempio di stile uniformato ai dettami del Metodo, compiendo una duplice forzatura: innanzitutto il Metodo, in quanto 'tecnica dei sentimenti' (riprendiamo la definizione da F. Deriu, *Dal ricordo alla ripertizione. Appunti sui "fondamenti teorici" del Metodo di Lee Strasberg*, in "Biblioteca teatrale", n. 33, gennaio-marzo 1995, pp. 5-61) non è uno stile (anche se è indubbio che questa pratica possa avere, come ha avuto, degli esiti stilistici); inoltre, analizzando la recitazione di Clift solo per contrasto, ovvero sottolineandone le peculiarità solo in virtù del fatto che egli recitava in modo 'diverso' dalla maggior parte degli altri attori hollywoodiani, non si comprendono le ragioni di tale diversità: infatti molti ascrivono la particolare poetica recitativa di Clift al Metodo mutuando quella che è tuttora un'opinione diffusa, ovvero quella

(non sufficienti) di un sodalizio mai dichiarato dallo stesso attore, è invece il frutto di un personale 'metodo' di lavoro, appreso con l'esperienza ed elaborato in assoluta indipendenza: Clift è quindi un attore 'studioso' che non ha bisogno di una vera e propria scuola, poiché è in grado di elaborare autonomamente una sintesi originale e inedita tra la tradizione della vecchia Broadway e l'inno-vazione delle pratiche del Metodo. Il suo sapere è lo strumento principe con cui Clift realizza quell'auto-determinazione dell'attore che nel sistema dello spettacolo americano era ormai sentita come necessaria. Se in Marilyn questa pulsione ha tratti confusi, in Clift si delinea con chiarezza nel corso di una carriera in cui l'ineludibile compromesso che viene dall'essere attore nell'industria dello spettacolo si associa alla ricerca di un percorso individuale che deve insinuarsi nelle pieghe di un sistema rigido e spietato

secondo cui la nuova generazione di attori che approdò al cinema negli anni cinquanta dovesse acriticamente essere accomunata dal semplice fatto di aver frequentato le lezioni dell'Actors Studio, e in virtù di questo, individuata come portatrice di un'unica linea stilistica alternativa a quella corrente e di una ben precisa visione del lavoro dell'attore. Questa visione annulla la complessità di un fenomeno quale quello del Metodo, la cui influenza, se pur vasta, si è concretizzata diversamente e in maniera più o meno evidente nei vari attori, primi fra tutti Clift e Brando, entrambi 'allievi' dello Studio, che poco hanno in comune dal punto di vista della recitazione. La cifra comune da ricercare risiede piuttosto nella tipologia di personaggi che questi attori meglio incarnano: la questione qui però si complica ulteriormente perché è difficile individuare se il personaggio 'inquieto e complesso', quale quello del ribelle del cinema anni cinquanta, sia la filiazione di una pratica di lavoro che approfondiva gli aspetti 'emotivi' della recitazione o se invece questa non sia la risposta più adeguata alla domanda di un'industria cinematografica che aveva bisogno di una recitazione e di una tipologia di personaggio più vicini alla realtà.

come quello americano. La carriera cinematografica di Clift riflette questa tensione, anche nel suo lento declino e nei film sbagliati in cui talvolta scelse di recitare; una carriera girovaga in cui si trovò a agire in contesti molto diversi tra loro, alcuni in sintonia con le peculiarità della sua recitazione altri insensibili alla sua poetica d'attore, ma sempre segnata da una profonda inquietudine. La recitazione di Clift nel suo essere misurata, vibrata, minuziosa ma non ridondante né compiaciuta, rappresenta una risposta possibile, ma difficilmente praticabile, a quell'aspirazione ad essere artista in un sistema in cui non c'è spazio per l'arte, in cui la sfida da vincere è quella di resistere dignitosamente laddove all'attore è chiesto di essere 'giusto', ma non necessariamente di essere grande.

Monroe, Gable e Clift in "The Misfits"

Percorrendo a ritroso 'la storia' dei tre attori principali del film abbiamo, se pur brevemente, cercato di metter in luce alcuni nodi della loro formazione e della loro poetica per affrontare ora l'analisi più dettagliata della recitazione in un contesto molto particolare quale è *The Misfits*. Avendo premesso che si tratta di un film non riuscito abbiamo esteso il nostro giudizio affinché questo comprendesse anche l'operato degli attori, fatto non ovvio dal momento che molto cinema americano, guardato dal punto di vista dell'attore, è costellato da film mediocri in cui la recitazione è il punto di forza, il perno su cui si regge l'intera pellicola e talvolta l'unico elemento di pertinenza estetica in un contesto uniformato a regole di genere e stilemi molto rigidi. Ma se, come abbiamo

detto, *The Misfits* non è propriamente un film d'attori sia nelle intenzioni che poi nei suoi esiti ultimi, è pur sempre vero che tre personalità forti come Gable, la Monroe e Clift avrebbero potuto trasformare radicalmente il film, 'piegandolo' e plasmandolo alla loro poetica di attori. Ma questo non avvenne, e la spiegazione di questo mancato capovolgimento è da ricercarsi proprio nella particolarissima alchimia di individualità che si realizzò sul set. *The Misfits* infatti è un complicato groviglio, in cui gli stessi attori, che sono l'oggetto della nostra analisi, non riuscirono a districarsi. Innanzitutto la scelta di un regista come Huston non sembra essere la più indicata per un film di Arthur Miller, oltre che per la pratica consolidata del primo a sceneggiare i propri film, anche per il prevedibile scontro al vertice tra due 'autori' non certo adusi alla collaborazione. Inoltre la scelta degli attori - che, come dice Taylor, 'sono i caratteri che impersonano nel dramma' - è giusta poiché è indubbio che Miller avesse in mente per chi stava scrivendo, quando stava scrivendo, ma è allo stesso tempo sbagliata laddove risulta chiaro che nessuno di questi attori, se pur in modi e per ragioni diverse, avrebbe potuto adattarsi a una sceneggiatura così 'particolare' senza entrare in diretto conflitto con l'autore. La particolarità risiede nella scrittura di Miller, scrittura 'forte' dal momento che lo sceneggiatore sconfinava dichiaratamente dal suo ruolo, difende la lettera del testo (la sceneggiatura) in quanto opera, e pretende di vedere tradotti il più fedelmente possibile i fantasmi

della sua fantasia³⁹. È ‘forte’ perché si propone più o meno dichiaratamente di eludere le modalità narrative di certo cinema attraverso una scrittura alta, con intenti d’arte, non asservita alle esigenze dell’industria cinematografica. Ma è contemporaneamente ‘debole’, ‘di rifornimento’, se guardata da una giusta prospettiva poiché, oltre a mostrare di essere inadatta al cinema, non è per nulla innovativa né distante da un certo sentire di quegli anni: Miller infatti non è esente da una morbosa attenzione alla psicologia intricata dei suoi personaggi, così come non si risparmia di fornire a ciascuno un passato sufficientemente drammatico che giustifichi quell’essere ‘spostati’ come espressione e filiazione proprio di quel passato. Ed è ancora debole quando si propone come spartito nato e sviluppatosi a partire dagli stessi attori (in particolare da Marilyn) che dovrebbe fungere da traccia, da ‘suggerimento’ per l’elaborazione personale di chi recita. Nel difficile

³⁹ “Si tratta di una storia concepita come film, ed ogni parola è stata scritta con lo scopo di suggerire alla macchina da presa che cosa deve vedere e agli attori che cosa devono dire. Tuttavia è un tipo di racconto che non si può rendere con la scrittura telegrafica, schematica, del soggetto cinematografico, perché il suo significato dipende tanto dalla trama quanto dalle sfumature dei personaggi e dei luoghi. *Si è perciò fatto qualcosa di più che indicare semplicemente ciò che accade, e creare attraverso le parole lo spessore emotivo che dovrebbe possedere il film finito.* È stato come se un film esistesse già, e lo scrittore ne ricreasse tutti gli effetti attraverso il linguaggio, dimodoché, come risultato di un tentativo puramente funzionale di rendere chiara agli altri la visione di un film, un film che fino a quel momento esisteva soltanto nella fantasia dello scrittore, si è venuta via via imponendo una particolare forma narrativa, una forma ibrida, se si vuole, ma che mi sembra avere notevoli possibilità di riflettere l’esistenza contemporanea” A. Miller, *Nota dell’autore a Gli spostati* (tit. or. *The Misfits*, 1957, 1961) trad. it. V. Mantovani, Torino, Einaudi, 1961, p. 7. I corsivi sono nostri.

obiettivo che si prefigge Miller vi è evidente la contraddizione di chi, proponendosi come al servizio dell'attore, non è nei fatti disposto a riconoscere l'autonomia artistica che a questi spetterebbe; l'autore infatti si assegna l'arduo compito di indicare "qualcosa di più di ciò che accade" e di creare, con le parole, "lo spessore emotivo che dovrebbe possedere il film finito". Pur riconoscendo che la scrittura, soprattutto quella di una sceneggiatura, non può 'contenere' il film, né tantomeno il lavoro degli attori, cui spetta appunto di elaborare e trasformare in 'azione' ciò che sulla carta dovrebbe essere solo indicato, in questa dichiarazione d'intenti le parole di Miller suonano come una *excusatio non petita* -scritta dopo la lavorazione del film- per quello spessore che è solo verbale, quella ridondanza nel testo che non è la partitura su cui si sviluppa la recitazione, ma ne rappresenta piuttosto la rigida gabbia entro cui questa sembra imprigionata. Ci soffermiamo sul ruolo di Miller perché crediamo che nella non dialetticità del rapporto tra autore e attore vadano ricercate alcune delle ragioni di quel mancato capovolgimento cui si accennava poco sopra. In questo senso tralascieremo di approfondire il ruolo di John Huston, figura di regista-autore che in questo film se non assoggettato a Miller, pare certamente dimidiato dalla presenza dello scrittore sul set. Huston, al quale certo non sfuggì di essere nel mezzo di un conflitto di cui avrebbe potuto essere arbitro imparziale, sceglie invece di svolgere il proprio compito assistendo come impotente allo sfacelo che lo circonda, desideroso soltanto di 'salvare il salvabile' e chiudere il film: non bisogna comunque sottovalutare l'apporto del regista che non impose, come era sua abitudine, la propria

autorità sugli attori, lasciandoli sostanzialmente liberi⁴⁰, ma fu in grado, soprattutto da un punto di vista di scelte tecniche, di imporre la propria visione e di dare al film una qualità ‘cinematograficamente’ interessante. Huston è un regista di forte personalità che, nel caso specifico di *The Misfits*, sembra recuperare terreno solo nelle scene finali quando, finalmente, il testo perde di peso per lasciare spazio all’azione, come nella scena della caccia ai cavalli, che è senza dubbio quella dove le peculiarità del regista meglio si esprimono. Ma nella totalità del film la sua cifra ci pare sacrificata perché troppo asservita al compito di ‘filmare’ ciò che la sceneggiatura ‘suggerisce’.

Tornando a Miller, a dimostrazione di quanto questi tenesse alla lettera del testo, riportiamo le parole di Marilyn:

⁴⁰ “You see, working with actors, I try to direct as little as possible. The more one directs, the more there is a tendency to monotony. If one is telling each person what to do, one ends up with a host of little replicas of oneself. So, when I start a scene, I always let the actor show me for the start how he imagines the scene himself. This applies not only to actors; as I tried to indicate before, I try to let the whole thing work on me, show me. The actors, the set, the location, the sounds, all help me to show what the correct movement could be”; “Vedi, lavorando con gli attori cerco di dirigerli il meno possibile. Più uno li dirige, più c’è una tendenza alla monotonia. Se uno dice a ciascuno che cosa fare, alla fine si ritrova con una schiera di piccole copie di se stesso. Quindi, quando comincio una scena, lascio che sia l’attore in principio a mostrarmi come si immagina la scena. Questo vale non solo per l’attore; come ho cercato di spiegare all’inizio, io cerco di lasciare che tutto si faccia e si mostri da sé davanti ai miei occhi. Gli attori, il set, la *location*, il suono, tutto mi indica quale sia il movimento giusto” in G. Bachmann, *How I Make Films: An Interview with John Huston*, in “Film Quarterly”, n. 1, Fall 1965, p. 7.

“[...] If you happen to invert a phrase-Yow! I’ve told Arthur it doesn’t make any difference as long as the meaning is there. The life in the scene is to be considered too. The writer had done the words, then it’s up to the actor. [...] I can’t work unprepared. I’d shoot myself. I can’t memorize the words by themselves. I have to memorize the feeling”⁴¹.

Ancora una volta è chiara l’influenza del pensiero di Strasberg quando l’attrice, mettendo in primo piano la sua esigenza di ‘memorizzare’ il sentimento prima delle parole del testo, sottolinea il primato del significato (che qui sta a indicare quello spessore emotivo di cui sopra) sul significante (la lettera del testo). È altresì evidente come, al di là degli esiti e delle derive psicologiche che tale visione necessariamente porta con sé, l’attrice avesse compreso molto bene quale avrebbe dovuto essere il suo compito qualora lo scrittore si fosse limitato a scrivere le parole che poi ‘prendono vita’ grazie all’attore. Ma l’autonomia creativa rivendicata da Marilyn dovette scontrarsi con la posizione di Miller che, difendendo la lettera del testo, rimarcava anche il suo aperto dissenso con il pensiero di Lee Strasberg:

“Penso che Strasberg in realtà sia un sintomo. Lui è una grande forza, e (solo secondo il mio parere, evidentemente) una forza che non è positiva per il teatro. Trasforma gli attori in persone segrete e rende segreto il recitare, mentre questa è l’arte più comunicativa che l’uomo conosca; voglio dire, ciò che *si presume* debba fare l’attore è recitare. [...] Ma il Metodo è in circolazione: l’attore

⁴¹ “Se ti capita di invertire l’ordine di una frase- Yow! Ho detto ad Arthur che non fa nessuna differenza fino a quando non si perde il significato. Bisogna anche considerare la vita nella scena. Lo scrittore si è occupato delle parole, dopo tocca all’attore. [...] Non posso lavorare se non sono preparata. Piuttosto mi sparerei. Non posso memorizzare le parole di per se stesse. Devo memorizzare il sentimento” in J. Goode, *The Making of The Misfits*, cit., p. 200.

comincia a difendersi dal pubblico filisteo e volgare. [...] Il problema è che oggi l'attore sviluppa il suo destino personale attraverso il ruolo teatrale, e l'ultima cosa che gli viene in mente è l'idea di comunicare il significato del testo. All'Actors Studio, anche se loro affermano il contrario, a un attore viene detto che il testo è in realtà l'intelaiatura per le sue emozioni; ho sentito cambiare l'ordine delle battute in un mio lavoro e dirmi che le battute sono soltanto, per così dire, il libretto della musica, che l'attore è la forza principale che il pubblico guarda e che il drammaturgo è il suo servo. Lì gli viene detto che le analisi del testo, il ritmo del testo e la trama verbale non hanno alcuna importanza. Questo è il Metodo come viene insegnato: chiaro travisamento se guardiamo alle origini. Ma c'è sempre stata una tendenza in quella direzione"⁴².

Al di là della giuste critiche mosse da Miller alle derive del Metodo, è chiaro come la sua acrimonia sia il frutto di quella che lui sente come una prevaricazione. Nel caso specifico di questo film la prevaricazione avrebbe potuto venire, ma non venne, proprio da colei per la quale il film era stato espressamente scritto, e per di più sulla scorta di un pensiero a cui egli non poteva in alcun modo aderire. In nome della lettera del testo sul set del film si consumò uno scontro acceso tra drammaturgo (sceneggiatore) e attore, e i due protagonisti del confronto uscirono entrambi duramente provati da quell'esperienza. Così il film nato come omaggio all'attrice, si trasformò in qualcosa che assomiglia alla demistificazione, o quanto meno all'impietoso svelamento della sua fragilità e 'incompiutezza' d'artista, perché è proprio a Marilyn, e

⁴² A. Miller, *Io continuo a muovermi*, intervista di O. Carlisle, R. Styron, (1966) trad. it. V. Piccolo, in *Un mestiere chiamato desiderio. Interviste sull'arte del teatro*, Roma, edizioni minimum fax, 1999, pp. 104-5.

alla sua recitazione che spetta, di rimando, l'ingrato compito di mostrare tutta la precarietà dell'impianto di Miller: in questo senso è l'attrice a pagare il prezzo più alto. Ed è piuttosto facile comprendere perché fu proprio Marilyn a portare avanti in questo conflitto insoluto -fino in fondo, fino al baratro- il punto di vista dell'attore (al di là delle tensioni di carattere sentimentale, non del tutto pertinenti alla nostra analisi, che certo influirono non poco sull'andamento della lavorazione), poiché, come abbiamo avuto modo di sottolineare precedentemente, fu proprio in lei che questa pulsione ebbe i tratti più drammatici e convulsi. Qui l'inquietudine dell'attrice si risolve non nelle vibrazioni ma nella leziosità della sua recitazione così come la sua mancata emancipazione dal 'maestro' la priva della lucidità necessaria ad affrontare sia il personaggio che il complesso contesto in cui si trova ad agire.

“Marilyn non rispettava più il copione e saltava parole e frasi intere. Huston, anche lui scrittore, non voleva assolutamente saperne, e certe sequenze vennero riprese anche dieci volte. Io credevo che avesse dei vuoti di memoria, ma a un certo punto Marilyn spiegò che le parole non avevano nessuna importanza: contavano solo le emozioni che le parole esprimevano. Applicava, insomma, gli insegnamenti di Strasberg così come lei li capiva: un atteggiamento riduttivo che avevo notato anche in altri attori e che a parer mio contribuiva ad aumentare le tensioni irrisolte della recitazione di Marilyn. Considerando le parole un impaccio, Marilyn ricercava la spontaneità e la freschezza del sentimento malgrado le parole e non per mezzo di esse. Se questo modo di accostarsi alla recitazione talvolta la liberava, più spesso invece ne aumentava l'insicurezza quando il suo partner sul set lavorava seguendo un altro principio, di fedeltà al testo, come faceva

naturalmente il regista. A Huston tutto questo sembrava sfacciato egocentrismo”⁴³.

La dialettica tra l'attore e il testo, e quindi l'autore, e ciò che ne sarebbe potuto scaturire, viene così completamente a mancare per incapacità e impossibilità dei contendenti a riconoscere l' 'estremismo' delle proprie posizioni. Detto ciò risulta evidente come non esistessero le premesse per operare quel capovolgimento di fronte che avrebbe sfrondato il film di quella letterarietà che sembra essere proprio il suo limite: limite che solo il sapere dell'attore, qualora a questo venga dato il peso che gli spetta, avrebbe potuto risolvere. Infine la possibile soluzione del conflitto, ammesso che questa potesse effettivamente esserci, non venne favorita dall'atteggiamento sostanzialmente indifferente di Huston il quale, da spettatore dello scontro, tendeva a schierarsi comunque dalla parte dell'autore, se non altro per ragioni di comodo.

In ogni caso, al di là dei conflitti tra il marito-autore e la moglie-attrice, bisogna se non altro riconoscere a Miller il merito di aver colto l'involuzione subita dalla recitazione di Marilyn sotto l'influenza del Metodo:

“[...] bastava avvicinarsi perché si irrigidisse in modo incredibile. Io potevo solo far finta di nulla, e pregare di essermi sbagliato, ma i segni di una recitazione veramente viva sono momenti di sorpresa, e quella era un'interpretazione troppo sforzata, o così mi sembrava, con una sregolatezza troppo elaborata e premeditata. [...] La finzione cinematografica mi appariva ora detestabile, fatta per distruggere la gente, e soprattutto quegli attori che si accontentavano di nulla di meno della verità. Non so cosa Paula e presumibilmente Lee le stessero insegnando, ma qualsiasi

⁴³ A. Miller, *Svolte. La mia vita*, cit., p. 500.

cosa fosse lei era sempre meno capace di sentire le emozioni: piuttosto le *pensava*, ed è molto difficile recitare i pensieri. A dir la verità, la sua interpretazione mi sembrò molto più autentica quando la rividi negli anni successivi che non in quei brutti momenti”⁴⁴.

Miller, pur non riconoscendo le proprie responsabilità, è un buon critico della recitazione di Marilyn in questo film. Mai come qui l’attrice ci pare elaborata e forzata nella sua disperata ricerca dell’autenticità dell’e-mozione che sfocia in una ricercatezza nei piccoli gesti, nei micro-movimenti del volto e delle labbra e nell’uso della voce, più profonda di quanto non ci si possa aspettare, ma troppo esitante e spezzata da una ostentata respirazione che suona come falsa intensità. E così l’andamento della recitazione di Marilyn è estremamente faticoso seppure non monocorde, in una alternanza di esiti non rilevata da Miller, dimostrazione del fatto che la poetica dell’attore in questo film è in qualche (raro) caso riuscita ad emergere. In taluni momenti infatti l’attrice sembra più a suo agio, scevra, almeno parzialmente, del ‘fardello dell’intensità’: nelle scene meno cupe (la colazione con Gable), come nelle scene di gruppo in cui prevale la dinamica tra gli attori emerge la sua immediatezza, e quella “sregolatezza” di cui parla Miller sembra accordata al suo stile più autentico. In questi momenti di sorpresa ritroviamo, se pur un po’ sfocata, una Marilyn che smette di pensare, di cercare, e si abbandona al gioco sottile delle sue movenze, della sua presenza sensuale e aerea, così fuori luogo nel paesaggio

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 502.

desertico del Nevada, ma che proprio in questa dissonanza acquista di senso.

Ritorniamo ora al discorso della mancata dialettica autore-attore che caratterizza la genesi di questo film. Se da un lato può risultare evidente come la fragile poetica recitativa della Monroe non avesse tutti i requisiti necessari per contrapporsi alla rigida visione dell'autore, è certamente più difficile comprendere perché questo compito non venne assolto né da Gable, né tantomeno da Clift. Le poetiche dei due attori, diverse per impostazione e per espressione stilistica, possedevano entrambe la forza di imporsi, o se non altro la capacità di entrare in rapporto dialettico con il personaggio proposto da Miller. Se Gable riuscì, soprattutto nelle ultime scene di *The Misfits* (che venne girato seguendo lo sviluppo della trama) a trovare, o meglio a ritrovare, un centro per la sua recitazione, dopo alcuni stucchevoli ammiccamenti iniziali -del tutto fuori luogo in un film di questo genere- per Clift non si può dire ugualmente. L'attore che meglio avrebbe potuto contrapporsi a quella visione che pretendeva da lui modalità espressive solo apparentemente vicine alle sue, è in realtà colui che sembra esprimere una sostanziale sottomissione al personaggio come Miller lo aveva disegnato.

È Gable dunque, l'attore che non aveva compreso il copione fino in fondo, quello dei tre che sembra tradire in minor grado la propria cifra stilistica. L'attore, forse proprio in virtù della non completa appropriazione del personaggio, si mostra per ciò che è, non si lascia sedurre dal gioco psicologico in cui sono imbrigliati gli altri attori, mostra una sostanziale distanza che lo porta in alcuni momenti a risollevarsi le sorti della pellicola.

Gable non avrebbe potuto sposare un cinema troppo distante da lui, ma si cuce addosso un ruolo che Miller ha già sostanzialmente tracciato a maglie più larghe rispetto agli altri. Gable, dopo le perplessità iniziali, incominciò a 'affezionarsi' al personaggio, a interessarsi alla sceneggiatura perché questa esprimeva a suo giudizio qualcosa che egli sentiva vicino e, se pur banale, è pure evidente che egli poté scorgere nel destino di quel mondo al crepuscolo un'analogia con la propria vicenda esistenziale e professionale:

"I wouldn't have taken the part even if I liked the man, if the rest of it was weak. It's a strong play. I never select a part just for the part itself. I always look at the overall story first. No one actor ever made a picture with just one part. The play must have something to say. One part is only a fraction.

I've never played a part exactly like this fellow. It interested me. As I saw it, there's not many of these fellows around. The reason there aren't is because the world has gone on. He is perfectly willing to go on doing what he always did, but the outside world has changed and it has reflected on what he does. He caught the wild horses first because he liked, and second because they were sold as children's ponies. They decided to make dog food out of the mustangs. He didn't. They did"⁴⁵.

⁴⁵ "Se tutto il resto fosse stato debole, non avrei accettato la parte anche se mi piaceva l'uomo. È un'opera forte. Io non scelgo mai una parte solo per la parte in se stessa. Prima di tutto guardo sempre alla storia nel suo complesso. Nessuno attore ha fatto un film solo con una parte. Il dramma deve avere qualcosa da dire. Una parte è solo un segmento.

Non ho mai recitato un personaggio esattamente come questo. Mi ha interessato. Per quanto vedo, non ci sono molte persone così in giro. E la ragione per cui non ce ne sono è perché il mondo è andato avanti. Lui vuole andare avanti facendo esattamente quello che ha sempre fatto, ma il mondo fuori è cambiato e questo si ripercuote su quello che lui fa. Cacciava i cavalli selvaggi prima di tutto perché gli piaceva e poi perché venivano venduti come pony per i bambini.

E ancora, poco oltre:

“A man of my age has no conception of what is happening now. We are left out of society. I think we are all up against it. These atom bombs, missiles, that’s another world... one we don’t know and don’t understand. But there is nothing I could do to change it, and I wouldn’t if I could. No matter how long I live, I would never become part of it.[...] The world has gone and left this man. Gay Langland is a misfit because he hasn’t kept up with the world”⁴⁶.

Anche se la condivisione professata da Gable pertiene più a un piano umano che artistico, qui egli accetta di concorrere con altri a realizzare un film che non capisce fino in fondo, ma in cui non smise mai di credere, nonostante l’estenuante sforzo che dovette compiere per sopportare i ritardi di Marilyn (che prolungarono i tempi di lavorazione di più di un mese) e le difficili condizioni in cui il film venne realizzato. Ma sia per sua incapacità critica, dovuta anche a quella tipologia di coscienza d’attore maturata in un cinema completamente diverso, sia perché evidentemente pensava che i limiti del copione potessero essere colmati dalla sua personalità, non si affannò a cercare una strada alternativa a quella pro-postagli da Miller. Le sue cadute sono da ricercarsi allora nei momenti in cui troppo smaccatamente mette

Hanno deciso di fare dei mustang del cibo per cani. Non l’ha deciso lui” in J. Goode, *The Making of The Misfits*, cit., pp. 204-5.

⁴⁶ “Un uomo della mia età non ha idea di che cosa stia succedendo in questo momento. Siamo al di fuori dalla società. Penso che ne siamo tutti contro. Queste bombe atomiche, missili, quello è un altro mondo... un mondo che non conosciamo e non capiamo. Ma io non posso fare niente per cambiarlo, e non so se lo farei anche se potessi. Non importa quanto a lungo vivrò, ma non ne farò mai parte. [...] Il mondo è andato avanti e ha lasciato indietro quest’uomo. Gay Langland è uno spostato perché non è stato al passo con il mondo” in *op. cit.*, p. 207.

in gioco il suo essere Clark Gable (come nel dialogo con Roslyn nel viaggio di ritorno a Reno) sia nei momenti in cui al suo personaggio sono richieste una profondità e un'intensità emotiva troppo esasperate per lui. Nella scena in cui, ubriaco, richiama i suoi figli, Gable appare stonato, o quanto meno a disagio in una drammaticità espressa attraverso stilemi lontani dalla sua poetica d'attore. Il re di Hollywood comunque, con compassata saggezza, attraversa il film che avrebbe potuto rappresentare per lui l'approdo a un diverso modo di fare cinema. Guarda a Marilyn, alla sua fragilità di donna e d'attrice, con paterno affetto, a segnare la grande distanza tra due attori accomunati da un comune destino di star, ma lontani nei tempi del cinema hollywoodiano. E infine quando, proprio sul set del film, dichiara: "I don't know exactly what they mean by method acting. I do know it must have a lot of merit, because it has proven itself with some people in the business today",⁴⁷ ci suggerisce ancora una volta di non comprendere fino in fondo ciò che intorno a lui sta accadendo, pur riconoscendo che, talvolta, l'innovazione può portare a buoni risultati. Questo è lo spirito con cui l'attore affronta *The Misfits*, film che dovette prospettarglisi come nuovo ma che si trasformò invece in un canto del cigno dal sapore un po' amaro: a dimostrazione che forse per lui, in quel cinema, non c'era più posto.

⁴⁷ "Non so esattamente cosa si intenda per recitazione secondo il Metodo. So che deve essere molto valida perché ha dimostrato di funzionare per qualcuno che oggi fa questa professione" in *op. cit.*, pp. 152-3.

Clift invece in quel cinema aveva un posto poiché, se la sua carriera lo aveva portato a lavorare in produzioni classiche, ancora legate a modalità tipicamente hollywoodiane, dove egli aveva contribuito a inserire nella recitazione di quei personaggi (si pensi per esempio a George Eastman in *A Place in the Sun*) una complessità e un'intensità del tutto inedite, egli aveva contemporaneamente dedicato la propria attenzione a un cinema che stava elaborando e sviluppando un'identità alternativa rispetto ai modelli del passato. Un film come *The Mis-fits* si presenta dunque a Clift come un progetto in linea con il suo percorso d'attore e a cui egli vuole dedicarsi con entusiasmo e devozione⁴⁸. Ma è proprio in questo entusiasmo e in questa devozione che possiamo cercare le ragioni profonde dell'incompiutezza di questa esperienza. A Clift sembra sfuggire che ciò che lui pensa riguardo al film non corrisponde a ciò che il film effettivamente è. Commette un errore di valutazione quando, riguardo alla sceneggiatura di Miller, afferma:

“I found no value for myself in analyzing something down to some terribly finite Freudian point, because it loses its measure of relish. Wonderfully enough, Arthur is so wildly aware of the

⁴⁸ “What I think of Miller -boy, he represent to me such an ideal as an artist! Somehow the artists are all allied, whether is Miller, Cartier-Bresson, Marilyn or Huston. My feeling about Miller is that I sort of face East every time I see him. I'm in that much of admiration of him. I was happy there was something he genuinely wanted me to do”; “Cosa penso di Miller-beh, rappresenta per me un tale ideale d'artista! In qualche modo gli artisti sono tutti legati, che si tratti di Miller, Cartier-Bresson, Marilyn o Huston. Quello che provo per Miller si vede dal fatto che è come se guardassi a levante ogni volta che lo vedo. Questo è il grado di ammirazione che ho per lui. Mi ha reso felice il fatto che ci fosse qualcosa che egli voleva veramente che io facessi” in J. Goode, *The Making of The Misfits*, cit., p. 93.

ambivalence in relations between people that for a performer it is almost an offense to dissect it. I imagine that he, as a writer, would not be able to write if he consciously tried to become clinical and symbolic. Nothing would flow”⁴⁹.

Egli infatti se non compie ‘l’offesa’ di sezionare la sceneggiatura, non sembra però cogliere nella scrittura di Miller, se pur abilmente mascherati, gli elementi simbolici e quell’attenzione clinica verso il personaggio in essa contenuti. Accetta di dire le battute che gli vengono assegnate, battute che nel caso specifico di Perce How-land sono spesso costruite intorno alla tormentata esistenza del cow-boy, ferito negli affetti familiari, legato morbosamente alla madre, abbandonato dalla fidanzata. Il personaggio di Clift è già tutto nelle parole del copione perché nulla è lasciato all’immaginazione né censurato dall’autore che sembra aver continuamente bisogno di ricordarci quel passato come suo unico tratto rilevante. A Clift, privatosi della possibilità di un’elaborazione autonoma del personaggio, rimane l’esiguo compito di dargli un corpo e una voce il più vicini possibili alla visione, già tutta esplicitata, di Miller. Ed è qui che si realizza la sovrapposizione che rende la recitazione di Clift in molte scene del film troppo carica e lontana dalla sua cifra più autentica. Per un attore per cui recitare voleva

⁴⁹ “Non ha senso per me analizzare fino in fondo qualcosa da un punto di vista rigidamente freudiano, perché perde la sua dose di attrattiva. Meravigliosamente, Arthur è così profondamente consapevole dell’ambivalenza nelle relazioni tra persone che per un attore è quasi un’offesa scandagliarle fino in fondo. Immagino che lui come scrittore non sarebbe in grado di scrivere se tentasse intenzionalmente di diventare clinico o simbolico. Nulla scorrerebbe” in *op. cit.*, p. 94.

dire restare: “ [...] thin-skinned and yet survive”⁵⁰ è facile comprendere perché la ridondanza non poteva che essere l’esito ultimo di un eccesso di parole che vanno ad appannare l’esibizione di chi invece proprio delle parole ha poco bisogno, perché la sua recitazione è costruita su di una precisa poetica in cui ‘l’ingrandimento del particolare’ non è indagine in direzione naturalistica, quanto piuttosto esaltazione dell’es-senza che comporta una inevitabile selezione e conferisce all’attore proprio quella distanza e quella sobrietà tipiche di Clift:

“The only line I know of that’s wrong in Shakespeare is ‘Holding a mirror up to nature’. You hold the magnifying glass up to nature. As an actor you just enlarge it enough so that your audience can identify with a situation. If it were a mirror we would have no art. Essence is a wonderful word. Miller has written the essence of Roslyn. You’d be bored to death if it were a mirror. [...] Magnifying the essential thing that liberate the imagination and enable one to identify-when one has those qualities, they are fabulous gifts. Take a pause, for example. That I call a magnification. I wouldn’t call it a mirror”⁵¹.

Ciò che sembra sfuggire a Clift è il fatto che Miller non ha scritto né l’essenza di Roslyn, né tantomeno

⁵⁰ “[...] con la pelle sottile riuscendo a sopravvivere” in *op. cit.*, p. 93.

⁵¹ “L’unica battuta che so essere sbagliata in Shakespeare è ‘Porgere uno specchio alla natura’. Tu alla natura porgi la lente d’ingrandimento. Come attore devi solo ingrandirla al punto che il pubblico possa identificarsi con la situazione. Se ci fosse uno specchio non ci sarebbe arte. Essenza è una splendida parola. Miller ha scritto l’essenza di Roslyn. Se ci fosse uno specchio ti annoieresti a morte. Ingrandire l’essenza che libera l’immaginazione e rende possibile l’identificazione. Quando uno possiede questo, ha qualità magnifiche. Una pausa, per esempio. Io la chiamo un ingrandimento. Non la chiamerei uno specchio” in *op. cit.*, p. 95.

quella del suo personaggio. Il *magnifying glass* che egli è superbamente in grado di porgere alla natura e attraverso il quale egli costruisce la sua recitazione, entra in conflitto con la scrittura di Miller che è già di per sé uno specchio (deformante) in cui sono riflessi ed enfatizzati tutti i particolari e che proprio per questo risulta, mutuando l'espressione da Clift, estremamente noiosa. Clift applica la sua poetica d'attore laddove è impossibilitato a farlo, e questo appare chiaro soprattutto in alcune scene, come quella del dialogo con Marilyn, dove egli non riesce a trovare una misura e un equilibrio tra le parole e una gestualità non esasperata ma priva di autenticità. Non c'è sospensione e non c'è mistero, solo il rimpianto in chi guarda per l'incontro mancato tra due attori vicini per sensibilità come Marilyn e Clift. Nella prima scena in cui l'attore compare, nel dialogo telefonico con la madre, abbiamo modo di cogliere invece alcuni tratti di quell'essenzialità che nel corso del film tende a dissolversi per le ragioni sopra enunciate (che può ritornare nuovamente nelle scene finali quando l'attore è meno sovrastato dal testo). Al di là dell'evidente rimando a un'altra celebre telefonata di *A Place in the Sun*, e all'incidente che sfigurò realmente il volto dell'attore (nel gioco di citazioni a cui Miller si abbandona talvolta nel corso del film) Clift qui è solo, libero di recitare come egli sa fare. E non è un caso che ciò accada in quello che in fondo è sostanzialmente un monologo perché è solamente quando l'attore non deve cimentarsi con uno degli innumerevoli dialoghi a due che viene esautorato dal dover necessariamente raccontare o spiegare qualcosa di sé. Favorito da una continuità di ripresa non frazionata dal campo e controcampo, l'attore è libero di modulare la propria recitazione con pause,

sguardi e movimenti delle mani e cambiamenti di tono nella voce misurati, precisi e mai ridondanti, in una scena che è forse quella in cui egli ha maggior agio nell'esprimere la propria poetica. Clift non riuscì a fare altrettanto nelle scene successive, certo a causa di quell'errore di valutazione imputatogli poco sopra ma anche perché le condizioni in cui il film si sviluppò furono tali da non permettere all'attore di esercitare quel rigore e quella capacità di guardare senza indulgenza al proprio agire che lo avevano sempre contraddistinto. Ma non sarà un caso che si tratti proprio di questa scena se in un'intervista rilasciata dopo la fine delle riprese Clift afferma, non senza ironia:

"I decided to do *The Misfits* because I didn't appear until page 59. [...] I only read ten pages of my part and I called Arthur (Miller) and said I would do it –those are the pages where Perce is in the phone booth"⁵².

Se dunque non aveva letto tutto il copione per intero è comprensibile che egli non avesse capito di quale film si trattava, ma allo stesso modo l'atteggiamento singolare dell'attore ci suggerisce di guardare alle sue dichiarazioni tenendo conto di due elementi: in primo luogo non deve stupirci quella facilità, propria di chi recita, a dire ciò che non pensa, o più semplicemente a mentire: fatto non sempre dimostrabile ma che, nel caso di Clift, potrebbe

⁵² "Decisi di fare *The Misfits* perché non comparivo fino a pagina 59. [...] Avevo letto dieci pagine della mia parte quando chiamai Arthur (Miller) per dirgli che l'avrei fatto -quelle erano le pagine in cui Perce è nella cabina del telefono" in H. Cleaves, "*The Misfits*" *Fit Bill for Montgomery Clift*, in "New York World Telegram and Sun", 8 febbraio 1961.

essere una delle spiegazioni possibili di quell'entusiasmo troppo ostentato che in altri casi sembra viziare il suo giudizio; in secondo luogo è necessario porsi il problema del grado di attendibilità delle fonti a nostra disposizione, fonti in qualche modo 'ufficiali', dove gli attori non possono essere del tutto sinceri e esprimere giudizi su di un film di cui, per ragioni pubblicitarie, non possono che dire bene; il libro di James Goode è in questo senso un utile documento in cui però non possiamo illuderci di trovare solo la verità. E come Marilyn, in quel libro, non può esprimere alcuna vera perplessità sul film, così Clift (e in misura minore anche Gable), pur generoso nel rilasciare all'autore interessanti dichiarazioni su temi generali da noi ampiamente citate, quando si tratta di entrare nel merito specifico delle qualità del film, sembra improvvisamente perdere di acume critico. Ciò non toglie che comunque Clift il film lo fece, e se la pellicola ha un valore in quanto documento sulla sua recitazione, significa che vi recitò avendo deciso in qualche modo di rinunciare a manifestare il suo punto di vista.

Ma non rinunciò al confronto con gli altri attori che tanto lo stimolava: sentiva Marilyn vicina, comprendeva i suoi tormenti esistenziali e, dimostrandosi solidale con lei, scelse di non sfidarla sul piano attoriale per essere presenza rassicurante al suo fianco⁵³; Gable invece

⁵³ "The only real trouble was when Marilyn was really sick and we had to suspend production. [...] I can sympathize with it. I know how a person feels when facing a big scene. You can get so worked out over it that you become physically sick. I think that was the case with Marilyn"; "Il solo vero problema era quando Marilyn stava molto male e dovevamo interrompere la produzione. [...] Posso comprenderlo. So come ci si sente quando si deve affrontare una scena importante. Puoi averci lavorato su a tal punto da sentirti male

dovette apparire sufficientemente distante da consentirgli di mettere in campo un tipo di recitazione che non asseconda, bensì contrasta, quella della vecchia star. La compresenza dei due nella stessa inquadratura è sempre segnata da una tensione che viene da quella capacità di Clift di rimarcare la propria presenza attraverso un'attenta costruzione della controcena, come già aveva dimostrato di saper fare fin dal suo primo film, *Red River*. A fianco dell'attore granitico -in quel caso si trattava di John Wayne- Clift è stimolato a cercare un confronto non sul piano della preponderanza fisica o verbale, ma nella direzione opposta, ovvero quella della minuzia e del dettaglio sapientemente scelto; grazie al dettaglio che, in quanto tale, è spesso non rilevante ai fini dello svolgimento della scena, egli è in grado di conferire maggiore profondità all'inquadratura e di distogliere l'attenzione dall'azione principale, creando una dissonanza che lo porta in primo piano a scapito di chi in quel momento dovrebbe essere il centro della scena. Accendersi una sigaretta, azione già compiuta in analoga direzione proprio in *Red River*, toglie peso e enfasi alle parole pronunciate da Gable dopo la cattura dello stallone e, mostrandoci come Clift sia 'fuori' dall'emo-tività della situazione, ne mette in crisi l'intera struttura. Frank Taylor ci dà testimonianza di ciò che accadde e di quale fu la reazione del vecchio attore, al cui sguardo esperto non poteva sfuggire in quale direzione stesse operando Clift:

fisicamente. Io penso che questo fosse ciò che accadeva a Marilyn" in B. Thomas, *Clift a Success Going Own Way*, in "New York World-Telegram and Sun", 14 novembre 1960.

“Right in the middle of the scene, before Clark Gable said his key line, Monty sauntered up behind him and lit a cigarette. I could tell Gable was very upset but he finished the speech and then the scene was over. I was a perfect take”⁵⁴.

Sempre Taylor ci riferisce le parole un po’ grossolane di Gable: “That goddamn fag stole the scene from me by lighting that cigarette. [he] is a hell of an actor!”⁵⁵

Bisogna infine ricordare Eli Wallach, la cui recitazione merita una nota se non altro perché rappresenta una delle possibili esemplificazioni del Metodo nel cinema; nel caso di quest’attore questa pratica si esplica nella capacità di combinare la tecnica con l’impiego delle proprie risorse emotive (per usare il vocabolario di Strasberg) in maniera abile e mai ostentata, ma spesso priva di originalità. Clift, anche se non sembra volersi confrontare con lui, guarda a Wallach con simpatia, forse perché tra i protagonisti del film sembra essere l’unico ad adattarsi senza troppe difficoltà al personaggio di Guido, in un esempio dignitoso ma non particolarmente interessante di recitazione naturalistica dai tratti un po’ carichi, in sintonia con lo stile della pellicola. Clift aveva sottolineato “I can’t find one goddamned thing I don’t like about him”⁵⁶ come a indicare la sostanziale docilità con cui Wallach affronta le riprese, la sua capacità di

⁵⁴ “Proprio nel bel mezzo della scena, prima che Clark Gable pronunciasse la sua battuta chiave, Monty gironzolandogli intorno si accese una sigaretta. Si vedeva chiaramente che Gable era molto arrabbiato, ma terminò il suo discorso e la scena era chiusa. Era una ripresa perfetta” cit. in P. Bosworth, *Montgomery Clift. A Biography*, cit., p. 355.

⁵⁵ “Quella maledetta checca mi ha rubato la scena accendendosi quella sigaretta. È un attore dannatamente geniale!” *Ibidem*.

⁵⁶ “Non riesco a trovare una sola maledettissima cosa che non mi piaccia in lui!” in J. Goode, *The Making of The Misfits*, cit., p. 94.

assecondare un film che per gli altri attori si stava trasformando in una prova troppo difficile da sostenere.

Questo fu un film difficile soprattutto per Marilyn, come probabilmente lo fu anche per Clift: l'affinità tra i due, sottolineata più volte da entrambi, stava nell'essere degli 'spostati'⁵⁷ e, se proprio sul set di *The Misfits* questa affinità si rivelò quanto mai forte, possiamo ipotizzare che questa dovesse riguardare non solo il piano personale ma anche la sfera del loro comune destino di attori di una pellicola che in qualche modo li stava schiacciando. E per ritornare alle loro parole, possediamo due dichiarazioni rilasciate da Clift e dalla Monroe, attendibili o meno che siano, che ci rivelano che in entrambi maturò (forse troppo tardi) la capacità di guardare al proprio operato e al progetto nel suo complesso con maggiore consapevolezza critica di quanta non avessero dimostrato altrove. Marilyn infatti, e nonostante tutto, seppe cogliere a posteriori quella 'mancanza di distanza' che vizia la sua recitazione del personaggio di Roslyn:

“‘Maybe I didn’t have enough -you know- distance from the character. Arthur wrote me into it and our marriage was breaking up during that period. Maybe I was playing *me* too much, some ideal me’ [Weatherby] ‘But that’s the Method, isn’t? Finding yourself

⁵⁷ Marilyn dopo la lavorazione del film disse a chi le chiedeva notizie su Clift: “Just the same old misfit. Monty the Misfit. Marilyn the Misfit. [...] I don’t think *The Misfits* is going to knock’em over”; “Sempre il solito vecchio spostato. Monty lo spostato. Marilyn la spostata. [...] Ma non penso che *The Misfits* potrà metterli fuori gioco” in W. J. Weatherby, *Conversations with Marilyn*, cit., p. 173.

‘Finding experience to help. Maybe I was really playing *me*, and Arthur was writing how he saw me instead of the character- or how me before we broke up’⁵⁸.

E Clift, pur non entrando nel merito della propria recitazione, finalmente confessa di non condividere l’impianto di Miller e il suo giudizio sulla relazione tra il drammaturgo e l’attrice contiene, più o meno esplicito, un giudizio complessivo sul film:

“Arthur was doing some wish-fulfillment. He identified with the character played by Gable. Arthur wanted him to keep Marilyn because he wants for himself. But their marriage is over, and I might as well face it. My character represented something new, the future – Marilyn future. Maybe Marilyn and I would had got together one day if we weren’t so much alike. As it is, it’s too much like brother and sister together. That’s what’s wrong with Gable going off with her in the end. When Marilyn first went to Hollywood, Gable was a father figure to her. It’s like a girl going with her father. No, Arthur got it wrong. Maybe that’s what’s wrong in his relationship with her. He was too paternal. I know she respected him too much, looked up to him. All idols fall eventually”⁵⁹

⁵⁸ “‘Forse non avevo abbastanza -sai a cosa mi riferisco- distanza dal personaggio. Arthur mi ci ha messo dentro e il nostro matrimonio stava andando a pezzi in quel periodo. Forse stavo recitando troppo me stessa, una me stessa ideale’

‘Ma questo è il Metodo, no? Trovare te stessa’

‘Trovare delle esperienze aiuta. Forse io stavo veramente recitando *me stessa* e Arthur stava scrivendo di me e non del personaggio – o di me prima che ci separassimo’” in *op. cit.*, p. 174.

⁵⁹ “Arthur stava in qualche modo cercando di realizzare un desiderio. Si identificava con il personaggio recitato da Gable. Arthur voleva che restasse con Marilyn perché questo è quello che desiderava per se stesso. Ma il loro matrimonio è finito, e lui dovrebbe rendersene conto. Il mio personaggio rappresentava qualcosa di nuovo, il futuro -il futuro di Marilyn. Forse Marilyn ed io avremmo potuto stare insieme un giorno, se non fossimo stati così simili. In realtà, siamo troppo come fratello e sorella. Questo è il motivo per cui è sbagliato che Gable se ne vada via con lei alla fine. Quando Marilyn arrivò per la prima volta a Hollywood, Gable era per lei era una figura paterna.

Egli non ci ha lasciato altra testimonianza, se non quella espressa dalla sua recitazione nel film -documento che se correttamente analizzato è già fonte preziosa di indicazioni- di quanto e quale fu il suo reale disagio d'artista di fronte a ciò che sul set del film accadde. Se Marilyn esprime il proprio malessere in ogni direzione, anche quella dell'autodistruzione, Clift lo celò, scegliendo una via più remissiva, più intima, dettata dalla consapevolezza che il fallimento può essere fonte preziosa di indicazioni per il futuro:

“There is one thing I feel more and more as I sweat my heart out of work. Failure and its accompanying misery is for the artist his most vital source of creative energy. I mean inner failure -failure to achieve what one strives for”⁶⁰.

Ma il tragico destino di questo film, un dramma dove non muore nessuno ma che conduce alla morte chi vi ha recitato, ha impedito a Gable e alla Monroe di trasformare lo scacco dell'attore che qui si è consumato in una pulsione per un futuro di cui, come sappiamo, entrambi furono privati. Mentre Clift, l'attore sempre inflessibile con se stesso, non avendo potuto sottrarsi alla miseria del fallimento, che in altri tempi si era tramutata

È come una ragazza che sta con il padre. No, Arthur qui ha sbagliato. Forse questo è anche il problema del loro rapporto. Lui era troppo paterno. Io so che lei lo rispettava moltissimo, lo venerava. Tutti gli idoli cadono, alla fine” in *op. cit.*, p. 75-6.

⁶⁰ Da una lettera di Clift del 1948 all'amico Ned Smith riportata in P. Bosworth, *Montgomery Clift. A Biography*, cit., p. 147; “C'è una cosa che sento sempre di più quando do l'anima nel lavoro. Il fallimento, e la miseria che ne segue, è per l'artista la fonte più vitale per la sua energia creativa. Intendo fallimento interiore -non riuscire a raggiungere ciò per cui si è lottato”.

in energia creativa, dopo questa sconfitta, negli ultimi anni della sua vita, smarrì sempre più quella lucentezza d'attore che, se pur offuscata, ancora riusciamo a scorgere in *The Misfits*.

Materiali per una storia del teatro italiano di
contraddizione. “Aspettando Godot”, Teatrostudio,
Genova 1964

a cura di Donatella Orecchia e Armando Petrini.

parte seconda

In questo numero:

Colloquio con Rino Sudano (Torino, 28 novembre 2000)	p. 127
Colloquio con Carlo Quartucci (Roma, 3 dicembre 2000)	p. 152
Colloquio con Claudio Remondi (Roma, 3 dicembre 2000)	p. 174
Colloquio con Maria Grazia Grassini (Roma, 27 dicembre 2000)	p. 197
Colloquio con Luigi Squarzina (Roma, 28 dicembre 2000)	p. 207
Colloquio con Valeriano Gialli (Aosta, 7 gennaio 2001)	p. 225
Colloquio con Eugenio Buonaccorsi (Genova, 12 dicembre 2001)	p. 252

Nel numero precedente:

Premessa

Introduzione

Cronologia (1959-1967)

Programma di sala

Recensioni

I colloqui con Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini, Valeriano Gialli ed Eugenio Buonaccorsi sono a cura di Donatella Orecchia; i colloqui con Rino Sudano, Carlo Quartucci e Luigi Squarzina sono a cura di Armando Petri.

Nota

Le fotografie 1 e 7 sono riprodotte in *la Zattera di Babele 1981-1991. Dieci anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80, 1991. Le fotografie 6, 8 e 12 in E. Fadini, C. Quartucci, *Viaggio nel Camion dentro l'avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960-1976*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma, 1976. Le fotografie 2, 3, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18 e 19 sono conservate presso l'Archivio del Teatro Stabile di Genova.

Eccetto le immagini 2, 13 e 18, che sono di Francesco Leoni, tutte le altre citate sono di Lisetta Carmi.

Le fotografie 4 e 5 provengono dall'archivio personale di Carlo Quartucci.

Colloquio con Rino Sudano.
Torino, 28 novembre 2000.

Petrini: Siamo qui per parlare dell'*Aspettando Godot* del '64 che tu, Rino, hai fatto a Genova con Carlo Quartucci, Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini... Partiamo dall'inizio, dalle origini del gruppo: come vi siete conosciuti tu e Carlo Quartucci?

Sudano: Io e Carlo ci siamo conosciuti perché una sera eravamo con... non mi ricordo bene, credo io, Leo, forse Anna [d'Offizi], non so... siamo andati a vedere questo spettacolo *Le sedie*, che faceva al teatro Goldoni a Roma con Claudio [Remondi]... Ci è piaciuto... Siamo andati a salutarlo... Basta... E abbiamo deciso di tentare un'avventura.

Petrini: Ecco, tu in quel momento avevi già fatto delle cose in teatro?

Sudano: Avevo già fatto, quando ci siamo conosciuti con Carlo, io avevo fatto solo il CUT... Adesso sulle date non sono sicurissimo, ma dal '60 al '62 ho fatto il teatro universitario. Forse neanche per tutto il '62, perché quello è stato l'anno in cui ci siamo conosciuti con Carlo, ho mollato il CUT, anche perché si stava esaurendo quella esperienza...

Orecchia: E con Leo quando vi siete conosciuti?

Sudano: Ci siamo conosciuti al CUT.

Petrini: E anche Anna d'Offizi l'hai conosciuta al CUT?

Sudano: Si ho conosciuto al CUT anche Anna.

Petrini: E quindi con il '63 avete iniziato questo lavoro insieme.

Sudano: Dal '63 abbiamo cominciato, così, molto velocemente, stranamente, perché è stato un susseguirsi di casi. Noi abbiamo fatto prima uno spettacolo, credo a metà del '62, che era *Me e me*, inverno del '62, non avevamo ancora completamente abbandonato il CUT, ma insomma... La compagnia si chiamava "Compagnia della Ripresa"; poi è stato lì, in questo teatrino, sempre quello dove lui aveva fatto *Le sedie*, glielo avevano dato praticamente gratis perché lui conosceva, non so... Dopo c'è stato un periodo di stasi, senonché non sapevamo più dove sbattere la testa, non c'era niente... Cioè il ministero dava i soldi semplicemente alle grosse compagnie, agli stabili, e li dava in funzione del fatto, per di più alle compagnie private, in funzione del fatto che quanto più incassavano tanto più gli davano soldi... E poi basta, fine. Assessorati, melandratati... Non c'era nulla. E quindi i soldi... i soldi, poi... due lire... E quindi poi abbiamo deciso, abbiamo chiesto all'Università se ci prestava l'Ateneo che era il teatro dell'Università dove noi avevamo già operato, eccetera eccetera, tramite i professori lo avevamo avuto gratis. D'inverno provavamo gelati, non ci accendevano certo il riscaldamento... E niente, e abbiamo fatto *Finale di partita* e un atto unico di questo autore giapponese, Kinoshita, mi sembra... E li abbiamo fatti all'Ateneo. E lì per caso è venuto Enriquez una sera a vederci e ci ha invitati ai "Pomeriggi dei Quattro", che era una cosa che faceva la Compagnia dei Quattro -Moriconi, Mauri, Scaccia ed Enriquez- ogni lunedì facevano dei pomeriggi dedicati al teatro d'avanguardia... più che altro ai *testi* d'avanguardia... il teatro d'avanguardia non c'entra, i testi... neanche quelli d'avan-guardia... insomma, si andava dal nuovo teatro americano a Ionesco a Beckett... Lo abbiamo fatto, è stato un successo enorme, in più è successo che quel pomeriggio... è tutto un caso... quel pomeriggio passava davanti al Quirino Squarzina, ha visto *Finale di partita*, è entrato. Ha visto lo spettacolo, gli è piaciuto, tanto è

vero che pare sia andato da Enriquez a dirgli questo è il più bello spettacolo che hai fatto, lui si è un po' incazzato... E basta, da lì è nato il Teatro Studio, l'invito a fare questa cosa a Genova.

Petrini: Ecco, per rimanere ancora un momento alla storia del gruppo, quanto è durato il tuo sodalizio con Carlo?

Sudano: Se mi parli di sodalizio di compagnia e di gruppo...

Petrini: Sì, di compagnia e di gruppo.

Sudano: Fino al '67. Il gruppo... Siamo rimasti insieme fino al '67. Poi io sono partito a fare il militare, ma il gruppo già era in crisi.

Petrini: E fino al '67 tu, Leo de Berardinis e Claudio Remondi siete rimasti insieme a Carlo...

Sudano: Sì.

Petrini: E anche Anna d'Offizi.

Sudano: Sì. E anche la Grassini... Il gruppo...

Orecchia: Parlavi prima dell'atmosfera romana dal punto di vista dei finanziamenti, della difficoltà vostra di poter continuare un teatro lì. Ecco, ma che tipo di teatro c'era a Roma, e non solo a Roma, nel momento in cui voi avete iniziato e che tipo di rapporto avevate con quel teatro?

Sudano: Nessuno. Perché io ricordo che quando andavo con Leo proprio nei teatri, così, perché si rimediavano dei biglietti gratis, naturalmente, eccetera, niente, andavamo con un'aria un po' teppistica, ci dava un fastidio tremendo... fischiavamo...

Petrini: Quindi andavate...

Sudano: Sì andavamo, perché non andare?... Perché non andare... a disturbare?... L'atmosfera qualitativamente era quella di oggi, era la stessa identica, non è cambiata una virgola. Il teatro ufficiale di allora, stabili compresi, era quello di oggi. È come quello di oggi, qualitativamente... Quantitativamente no, perché ce n'era meno, invece oggi ce n'è tre volte di più... Questa è l'unica differenza.

Petrini: Forse anche qualitativamente non è proprio uguale... Probabilmente la *tipologia* è la stessa.

Sudano: Sai, adesso io... Ho visto l'ultimo spettacolo di Ronconi, quando è stato?... Un anno e mezzo fa perché mi ci ha trascinato Nadia, cos'era?... l'ultimo spettacolo prima di lasciare lo Stabile dedicato a Savinio. Ecco, mi sono trovato davanti... Mi sono detto, ma questo.. ma allora l'ho già visto Ronconi, dico... Questo è un Visconti d'avanguardia... stesse cose, stessi ritmi... Si va beh, non c'erano quelle trovate tecniche, illuministiche, scenografiche, mancava questo ma lo spirito è identico, uguale...

Petrini: Ma in quel teatro, per esempio, non c'erano degli attori particolarmente grandi che potevano comunque...

Sudano: Questo sì certo... Oltretutto, è calata notevolmente la qualità attoriale nel teatro italiano, nella sua media e nelle sue punte, e punte non ce ne sono più. Però vedi quegli attori grandi di cui tu parli, che per me allora erano soltanto Randone, Santuccio, la Ferrati, l'unica donna che mi viene in mente, loro anche non è che recitassero tantissimo...

Petrini: Tòfano?

Sudano: Tòfano... Tòfano era sulla via del... Almeno quando io... Io l'ho visto per caso quando avevo 22 anni, 23 non ricordo, sono andato a vedere questa cosa del Piccolo di Torino, *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, dove lui faceva un cameo, una partecina, molto bene, che era l'attore che va a

insegnare a Ui come si recita... Io parlo di quelli che non erano così vecchi quando io... perlomeno fra i cinquantacinque e... Quell'età lì, cinquanta, cinquantacinque... Randone, Santuccio, la Ferrati... Ora questi attori raramente potevano fare compagnia... Randone faceva quelle cose lì, l'*Otello*... Santuccio, va beh, dovuto anche a problemi di cocaina, ma insomma... Parlo di quando io ho cominciato, di quegli anni lì, dei primi anni sessanta, perché a metà anni cinquanta Santuccio recitava più spesso... Ma lì cominciava ad esaurirsi, primo perché non era affidabile, secondo perché... insomma, tutta una serie di cose... non c'era nessuna attrice che sopportasse la sua presenza, va beh... tutta una serie di cose, credo... Quindi sostanzialmente poi si riducono a tre i nomi. Però devo anche dire che nella media del teatro ufficiale il livello era più alto. Quindi anche in questo, caduta... Però lo spirito, l'atteggiamento, il modo di pensare il teatro, era come quello di oggi, soltanto che quello di oggi è cosciente che c'è stato e che c'è ancora un teatro che dovrebbe essere diverso, ma ormai non lo è più perché sembrano la stessa cosa. Più o meno.

Petrini: E tu che reazione avevi a questo teatro?

Sudano: Lo trovavo un teatro ripugnante. Per questo abbiamo fatto un teatro che doveva collidere con questo. Un teatro che intratteneva, divertiva, le stesse cose di oggi, punto. Che non poneva sul tappeto nessun problema, perché anche Brecht ormai cominciava a sfiatarsi... Strehler lo aveva spremuto, imborghesito, reso un autore da salotto, punto e basta, quindi... Ammesso che Brecht sia poi un autore politico, che poi è tutto da vedere, ma insomma lasciamo perdere... E allora, lo vedevo così, con molto furore...

Orecchia: Ma se dovessi dire il luogo dell'incontro, non il luogo fisico, lo spirito vostro di incontro nei primissimi anni, da *Me e me a Aspettando Godot*... quale era il suo nocciolo?

Sudano: Lo spirito... Io posso dire così, poi gli equivoci piano piano con il tempo si sono cominciati a creare... Perché all'inizio c'era molto entusiasmo ma non c'era una grande chiarezza. Certo lo spirito era innanzi tutto politico, almeno per quanto mi riguarda. In Leo prevaleva più la spinta estetica, e forse anche in Carlo. Però poi tutto sommato le due cose combaciavano, si tenevano, i due atteggiamenti, erano comunque atteggiamenti contro quel teatro. Quindi è chiaro che bisognava non solo trovare un atteggiamento, quello lo avevamo già, di teatro contro, quindi anche politicamente in senso lato... è chiaro che bisognava trovare anche delle forme nuove. Quindi il luogo dell'incontro era questo, dobbiamo fare un teatro diverso, perché noi sentiamo diversamente, tutto lì.

Orecchia: E in questo Beckett cosa ha rappresentato?

Sudano: Mah, secondo me, se non incontravamo Beckett noi non avremmo scoperto nessuna forma teatrale nuova, assolutamente. È Beckett che ci ha fatto capire come, quale era e come poteva essere il nuovo modo di comportarsi in teatro, il modo di essere in teatro. È chiaro, Beckett in sé è muto, nel senso che se uno legge e poi non sa, non entra dentro a quello che secondo noi realmente voleva essere e dire Beckett, Beckett niente... non serve a niente insomma... Quindi, voglio dire, merito nostro è stato quello di leggere Beckett in maniera non dico esatta ma in una maniera molto forte, molto precisa. Immediatamente quindi Beckett più la nostra lettura ti poneva subito fuori, fuori nel senso che dicevi cos'è 'sta roba, cos'è 'sto teatro?

Orecchia: Quindi l'idea per esempio di fare *Aspettando Godot* era qualche cosa che stavate già progettando prima ancora dell'incontro con Squarzina, o no?

Sudano: Noi avremmo forse continuato a fare Beckett... Però è stato Squarzina che ha proposto di continuare a fare un Beckett, siccome *Finale di partita* lo avevamo già fatto, di fare *Aspettando Godot*... perché no... Anche se in me, devo dire la

verità, io non... a me *Aspettando Godot* non mi fa fare i salti di gioia, è un bellissimo testo, ma... va beh comunque... Quindi la proposta, mi pare, l'idea, il suggerimento è venuto da Squarzina.

Petrini: Quindi è stato uno spettacolo pensato per Genova...

Sudano: Sì, sì... In realtà Genova ci ha fatto degli sgambetti potenti, perché noi siamo stati scritturati... il gruppo che non doveva avere niente a che fare con la compagnia ufficiale, doveva sperimentare, fare un teatro studio, come lo chiamavano, come si era chiamato... In realtà, ci hanno tenuti a bagno maria per quattro mesi, usandoci come attori nelle loro puttanate, così la paga era giustificata, aveva un senso, però... di questo *Godot* non se ne parlava quasi più. Poi, ma in un modo assolutamente avventuroso, perché io facevo *Danza di morte* con la regia di Squarzina, a Torino al Carignano, e Carlo e Leo venivano qui a Torino al Carignano a provare *Godot*, perché io ero qui non potevo muovermi la sera c'era lo spettacolo, ci davano il Carignano, non so, quattro cinque ore, noi praticamente abbiamo preparato gran parte di *Godot* nei dieci giorni che io sono stato qui al Carignano a Torino. Io e Leo. Tutto il secondo Vladimiro, quasi tutto. Poi a Genova ci siamo ricongiunti, abbiamo fatto venire... quando abbiamo capito che finalmente si decidevano, è venuto Claudio e per un po' abbiamo avuto il teatro Duse, eccetera, ma a fine stagione, in fretta e furia... questo è stato il comportamento del Teatro stabile di Genova.

Petrini: Ecco, entrando allora nel merito dello spettacolo, che tipo di lavoro facevate con Carlo, o meglio tu facevi con Carlo? Per esempio adesso ci hai detto di un lavoro particolare tuo e di Leo...

Sudano: Sì, abbiamo cominciato le prove... Anche se la progettazione, i discorsi su *Godot*, poiché stavamo sempre insieme io Carlo e Leo... erano mesi che era già tutto pronto, sia scenograficamente, sia come idea di fondo, però... non abbiamo mai pensato che il teatro si possa pensare, bisogna

farlo e farlo non ce lo lasciavano fare... abbiamo cominciato solo qui al Carignano, appunto, quando Carlo e Leo venivano qui, da Genova

Foto1

1. Leo de Berardinis, Rino Sudano, Mario Rodriguez.

si spostavano perché... avevano un alloggio credo anche qua, perché per dieci giorni ci si vedeva di pomeriggio, dalle tre alle sette e si provava... ecco, lì è cominciato il lavoro pratico.

Petrini: Quindi quell'*Aspettando Godot* nasce da vostre discussioni...

Sudano: Sì, ma sai non è tanto... discussioni più che altro erano sul... le discussioni, gli scambi di idee erano più che altro sullo spazio, perché ci abbiamo messo parecchio, avevamo fatto anche un modellino, per capire, e poi c'era questa idea di Carlo che si vede anche dalle fotografie, cioè Vladimiro una linea e Estragone un cerchio, eccetera eccetera...

Orecchia: "Vladimiro una forma verticale, una linea sottile che segna continuamente lo spazio con curve e spostamenti da destra a sinistra e viceversa; i suoi gesti sono sempre minuziosi, delicati, preziosi. Estragone, al contrario, ha uno sviluppo orizzontale: massa molle che saltella da un punto all'altro, movimenti grotteschi, rudi": questo lo si legge nel programma di sala del Festival di Prima Porta, che è del 1965, ma più sinteticamente lo stesso concetto lo si ritrova anche nel programma di sala di Genova.

Sudano: Sì, confermo.

Petrini: La stesura di queste parole -sia nel caso di Roma che in quello di Genova- era di Carlo, o era una cosa che avevate scritto insieme?

Sudano: No, non ricordo...

Petrini: Perché è firmata da Carlo.

Sudano: Va beh, sai, tante cose erano firmate da Carlo ma erano il frutto di un'elaborazione...

Orecchia: Quindi questo era un nodo sul quale vi trovavate?

Sudano: Sì, certo... Ma noi parlavamo in continuazione in realtà, non è che... anche quando non facevamo teatro parlavamo di teatro, quindi... l'elaborazione era continua. Poi, va beh, c'erano i momenti deputati, le prove...

Orecchia: La funzione di Carlo in queste prove era... lui avrà poi nel vostro gruppo una funzione di regista, molto particolare, direttore di compagnia... ma in queste prime esperienze, come era?

Sudano: Carlo essenzialmente era un attore, anche lui, che però aveva questa propensione, soprattutto per le sue grosse doti visive, pittoriche... propensione a stare giù in platea. In realtà Carlo sul piano della recitazione non diceva niente, perché non... Quando parlo di recitazione intendo di parola solamente, perché per il resto invece interveniva laddove magari noi avevamo meno coscienza dello spazio in cui agivamo, ecco... E questa coscienza lui ce l'aveva molto più forte. Ma io ricordo che io e Leo in dieci giorni abbiamo fatto *Vladimiro* e *Estragone*, così, è venuto fuori, puff!, così, non so dirti, sono cose molto difficili da spiegare. Cioè noi ci sorprendeavamo... una cosa che veniva fuori con estrema facilità. Non saprei dire altro... il motivo per cui questo avveniva... probabilmente perché le cose maturano in un certo modo, perché avevamo già fatto un *Finale di partita*, perché, perché, non lo so perché... i percorsi beckettiani ci erano ormai chiari, almeno secondo la nostra lettura... E quindi tutto veniva molto facile...

Petrini: Posso farti una domanda un po' particolare pensando di farla a te, però... Come recitavi tu *Estragone*?

Sudano: [ride] Come faccio... Dunque, voi i miei Beckett li avete visti?

Petrini: No... Sia io che Donatella abbiamo visto un pezzettino molto breve di una ripresa in video di un tuo *Finale di partita* dalla quale abbiamo tratto alcune suggestioni, nonostante la

ripresa non sia buona, così come altre suggestioni le abbiamo tratte dai racconti di Gigi [Livio], che ci ha parlato molte volte di tutto ciò che ha visto, però...

Sudano: ...Dunque, come recitavo?... Innanzitutto noi lavoravamo molto sul cambiamento di voce improvviso, spiazzante, eccetera, per cui si passava dagli alti ai bassi, ai sussurri, alle grida...

Petrini: Tutti voi quattro?

Sudano: Sì, questa era un'idea proprio portante del nostro modo di fare teatro. Assolutamente antirealista, antipsicologico, per cui per noi la parola era... figurava il contenuto soltanto se l'emissione sonora era usata... 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. Era uno spettacolo che poi, ripensandoci, era pieno di errori teorici, non c'è alcun dubbio, io dopo tre anni cominciamo a chiamare questo nostro uso della voce "le vocette", anche perché poi questo si era cominciato a diffondere [ride]... a un certo punto non significavano più niente, ma in quello spettacolo funzionavano. I corpi si muovevano di conseguenza. Io lo ricordo come lo spettacolo più faticoso... per fortuna che avevo ventitrè anni... lo spettacolo più faticoso che abbia fatto in vita mia, perché stavo per due ore, non due ore perché c'era l'intervallo, ma lo spettacolo durava due ore-due ore e un quarto, piegato sulle gambe, camminavo con le gambe piegate; poi era un muoversi continuo, forsennato. Questo poi legato a un modo di recitare che era assolutamente... assolutamente diverso, nuovo rispetto agli altri, a quello che si era visto... Quindi come recitavo era così, era questo. Ma queste cose erano già in gran parte, come dire, state sperimentate, avevamo già fatto due spettacoli, quindi erano già dentro il nostro...

Petrini: Per esempio questo modo di recitare c'era già in *Finale di partita*?

Sudano: Sì, certo. Diciamo che in *Godot* si è dispiegato nella sua totalità... *Finale di partita* era un primo, primissimo, era un buono spettacolo ma era pieno di errori. Ma comunque c'era già.

Petrini: Senti, il tuo rapporto in scena con Leo de Berardinis?

Sudano: Il mio rapporto in scena con Leo era ottimo. Ci capivamo al volo. Poi non ci siamo più capiti, né al volo, né in terra, né in mare [ride]... Ci capivamo al volo, veramente. Infatti gli interventi di Carlo erano... quando poi abbiamo ripreso *Finale di partita*, praticamente ricordo bene che tutta una serie di accomodamenti, perché l'abbiamo fatto a Prima Porta, praticamente li abbiamo... non inventati ma insomma ci venivano spontanei a me e a Leo, così, e Carlo... fondamentalmente... non tolgo niente a nessuno con questo perché Carlo è stato fondamentale per tutta una serie di altre cose... ma voglio dire che quando si cominciava a recitare, era questa intesa fra me e Leo che dava tutto quanto la... diciamo i vari equilibri.

Orecchia: E invece la presenza di Claudio?

Sudano: La presenza di Claudio... Claudio ha fatto uno strepitoso Pozzo, lì a Genova perché poi dopo quando l'abbiamo fatto a Prima Porta lui aveva avuto un incidente e non stava bene, insomma non l'aveva voluto fare e avevamo dovuto ripiegare su un attore mediocre, questo Cinieri... va beh, comunque... Claudio non... Claudio andava diretto, era un attore che quando partiva non lo fermava più nessuno, ma perché Claudio carburasse bisognava... una persona piena di complessi, di cose... Tanto è vero che era questo il motivo per cui con Carlo quando noi avevamo fatto prima gli spettacoli del gruppo lui non c'era, perché avevano litigato, perché poi era molto permaloso... Claudio era una persona molto difficile. Però se poi partiva, non si capiva quali erano le sue strade, ma se partiva...

Orecchia: Come se lui avesse fatto un po' un percorso autonomo...

Sudano: Sì, forse sì.

Orecchia: Lui si inseriva...

Sudano: Sì, e di questo lui ne soffriva, perché si sentiva come... Essendo una persona con un po' di complessi, si sentiva emarginato. Poi aveva il complesso del fatto che... nessuno glielo faceva pesare, era un suo problema infatti, lui non aveva questa grande cultura, tra virgolette, invece io e Leo... certo, rispetto a lui, noi parlavamo continuamente, non solo di teatro, di tutto, e lui... credo non ci amasse molto, ma... non era colpa nostra... Però come attore... Io poi ho sempre cercato, anche quando siamo venuti qui a Torino, quando il gruppo si era sciolto, e Carlo mi aveva proposto di fare i *Testimoni* per lo Stabile, io ho insistito durissimamente con Carlo, perché lo Stabile ci voleva circondare di attori di cavolo... dico, come facciamo a fare 'sti *Testimoni*, lo facciamo io e tu... chi sono questi attori [ride]... e allora ho insistito duramente che almeno venisse Claudio, perché Claudio lui non lo voleva, dice mi fa perdere tanto tempo... Va beh, perdere tempo, ma se poi becca la strada Claudio, e prima o poi la becca, lo sai...

Orecchia: E la reazione del pubblico a Genova qual è stata?

Sudano: Per *Godot*?

Orecchia: Sì, per *Godot*.

Sudano: Mi pare, anche se non è venuto mai molto pubblico, era anche fuori abbonamento, però i giovani... Era un pubblico di giovani, ce ne sono alcuni che se lo ricordano ancora quello spettacolo... Quindi, sostanzialmente, buona, ottima. Malgrado il tentativo violentissimo di emarginazione da parte di... Noi allora pensavamo fosse Chiesa, ma ripensandoci bene era

Squarzina. Squarzina non ci poteva vedere, ci voleva sbriciolare, perché Squarzina si ergeva a difensore di un certo teatro, quindi... Facevamo un teatro contro non solo di lui, ma contro tutto ciò che lui rappresentava. Con lo Stabile poi l'anno dopo... perché dopo *Godot* ci hanno promesso che avremmo riaperto il "Teatro studio" che avremmo fatto non si sa bene cosa, ma qualcosa avremmo fatto e noi giovanissimi, fiduciosi abbiamo aspettato fino a settembre, poi non si facevano vivi ci siamo fatti vivi noi e Chiesa faceva finta di cascare dalle nuvole...

Petrini: Quindi quell'esperienza è durata un anno?

Sudano: Il "Teatro studio" sì, un anno. E noi poi siamo dovuti andare in cerca di lavoro e quell'anno siamo andati nella compagnia di Enriquez a fare una puttanata immonda, e allora l'estate per un puro scatto di rabbia, abbiamo deciso di fare questa rassegna di Beckett, non credendoci minimamente su un piano di... perché era una cosa assolutamente impossibile, cioè noi la pensavamo impossibile, però... insomma erano cose che andavano fatte e quindi... A Roma, dove sì noi un pochettino avevamo fatto qualche piccolo rumore, con *Finale di partita* due anni prima, che poi l'ambiente allora era molto più ristretto, quindi voglio dire anche i critici grossi si erano occupati di noi, però poi tutto si era... Quindi quando noi abbiamo deciso di fare questa cosa d'estate, questo festival, l'abbiamo deciso come una pura scommessa al casinò, insomma, anche peggio. Dopo aver lavorato due mesi, trovato questo spiazzo sul Tevere, tutto quanto, montato, fatto, riprovato, eccetera eccetera, abbiamo detto, va beh, faremo una prima con degli amici, poi forse due repliche poi non verrà più nessuno. Invece è successo il finimondo... Un casino...

Petrini: Senti, Donatella ti chiedeva prima della reazione del pubblico. Io vorrei chiederti che rapporto intendevi instaurare - rapporto o non rapporto- con il pubblico e se da questo punto di vista c'è stata una differenza nel tuo modo di porti fra l'esperienza di Genova e questa a cui stavi facendo riferimento

di Prima Porta. Però, innanzi tutto, come intendevi rapportarti con il pubblico?

Sudano: Mi fai delle domande che non sono facili... Perché noi avevamo un'idea del pubblico che era quella sostanzialmente di un pubblico da educare. Che era la diretta conseguenza di un modo di fare teatro che doveva essere diverso dal teatro che si vedeva, che rimbecilliva la gente, eccetera eccetera. Quindi, il pubblico andava educato. Per educare il pubblico però prima bisognava, come dire, violentarlo, se no non... Violentarlo positivamente. Quindi parlo di fronte a un oggetto, a un fatto, a un evento, chiamalo come vuoi, che spiazzasse, che vedeva per la prima volta; però contemporaneamente questo evento, questo oggetto, doveva avere in sé delle alte qualità formali perché se no... l'unico spettacolo che ho fatto con Carlo, insomma, così, di pura provocazione, è stato questo *I testimoni* che ho fatto per lo Stabile... Ma noi non è che miravamo alla provocazione. Sì, era una provocazione il nostro modo di fare teatro, ma non nel senso di... E pare che i fatti ci abbiano dato ragione. Perché per caso quello era il momento giusto per dire quelle cose. Parlo soprattutto di un pubblico che andava dai 35 anni in giù, insomma ecco, perché già quello più... Anche se c'erano delle persone di una certa età che avevano capito. E poi ti dirò che il pubblico di allora, che non è il pubblico di oggi, il pubblico di allora si andava a vedere il teatro... quello lì, perché non c'era altro... Ma il pubblico di allora, parlo non di quello occasionale, perché c'era anche quello, ma quello degli appassionati del teatro di prosa, erano in grado di... avevano un orecchio che un attore se non... dicevano tz, tz... L'orecchio c'era. Era deviato se vuoi, ma l'orecchio c'era... Quindi noi abbiamo usato anche un pubblico, se vuoi, anche quello diciamo oltre i 35 anni che è un pubblico esperto. Quindi in grado di riconoscere pur se con forme e atteggiamenti completamente diversi, in grado di riconoscere qualcosa di forte, questo sì.

Orecchia: Senti, prima hai parlato di Claudio, dicendo che ha fatto un Pozzo straordinario e dicevi della sintonia molto forte

fra te e Leo. Ecco se tu dovessi raccontare in breve, dire qualche cosa sul modo in cui loro recitavano, che diresti? Cosa ti colpiva?

foto 2

2. Rino Sudano.

Sudano: Adesso mi metti in una difficoltà enorme perchè in realtà quando recitavo con Leo io non sentivo, perché non si può recitare senza ascoltare quello con cui reciti o quella con cui reciti. E lo stesso con Claudio... Il nostro era un lavoro di grande sintonia, capisci, quindi non è che... Poi, va beh, io e Leo ci sostenevamo a vicenda, cioè in realtà sostenevo più io lui... Perché Leo dimostrava già dei segnali secondo me che allora erano solo dei motivi di scherzo ma che poi con il tempo si sono rivelati... per me la sua totale rovina... poi magari il rovinato sono io, ma insomma... cioè... lo vedete anche lì, no? [indica una foto di scena]... L'idea come dice il programma di sala di Vladimiro e Estragone diversi e tutto quanto... Quindi in fondo qui può essere anche in parte giustificato. Ma in Leo c'era un eccesso, che io notavo sempre, un eccesso di formalismo, di estetismo, sempre qualcosina in più, sempre qualcosa in più... Ma questo non è bello... più bello, sempre più bello, più... Poi secondo me diventava lezioso, alla fine, tutto lì, ma allora... diciamo, come dire, il nostro rapporto non è che... ogni tanto lo sottevo, ma mettiti 'sto cappellino dritto, per favore, stai due ore davanti allo specchio... ma mettilo... che stai a fa' lì [ride]... poi questi segnali si sono rivelati devastanti per il futuro, ma questo è un altro discorso... Quindi, che devo dirti... Io e Leo eravamo veramente una cosa sola. Quindi, cosa mi colpiva in lui era il fatto che ero in perfetta sintonia con lui, non so dire di più.

Orecchia: E Claudio?

Sudano: No, Claudio era a parte. Claudio è un animale da palcoscenico stranissimo. Cioè io posso dire solo che quando finalmente hanno deciso la data del debutto a Genova di *Godot*, eccetera eccetera, ma non troppi giorni di prova, abbiamo chiamato Claudio, perché con Grazia in parte Carlo aveva lavorato poi da sola perché Lucky ha solo questo pezzo lungo... Quando Claudio è venuto, praticamente quindici giorni alla data del debutto, in effetti... poi non lo conoscevamo... Cioè lo conoscevamo... così... ma come attore no. Carlo era stato molto titubante a chiamarlo, le solite storie,

e alla fine... In effetti per i primi quattro cinque giorni questo non partiva... non partiva... noi eravamo anche un po' preoccupati... non c'era, entrava diceva le battute, ma non c'era. Insomma, non partiva... Poi improvvisamente... io lo colloco lì, posso sbagliare... un pomeriggio c'era un pezzo da dire poi Pozzo scoppia in una gran risata... e praticamente scoppia in questa risata che era allucinante [ride]... Basta, dopo quella risata è partito [ride]... È un po' difficile spiegare che cosa... Claudio era questo...

Orecchia: Io ho visto Claudio solo in alcune riprese in video... Un magma in movimento... Debordante, ma magmatico...

Sudano: Sì assolutamente così...

Orecchia: Con un'intensità...

Sudano: Terribile.

Orecchia: Terribile e irrefrenabile.

Sudano: Proprio così...

Orecchia: Dicevi prima che non c'era nessuno... Però in quegli anni c'era anche Carmelo a Roma...

Sudano: Sì, d'accordo ma chi lo sapeva?

Orecchia: Ecco, questo volevo sapere... Non c'erano contatti?

Petrini: Non l'avevate visto, per esempio?

Sudano: Va beh, Carmelo fa questo primo spettacolo, nel '59, questo *Caligola*, ma noi non siamo andati a vederlo. Non ci conoscevamo ancora... Non andai a vederlo, anche se andavo spesso a teatro. Poi negli anni in cui noi abbiamo cominciato, lui non si sapeva bene dov'era... Noi l'abbiamo visto? Adesso non ricordo bene se nel '62, '63 siamo andati a vedere in

questa specie di teatro, questo buco... il primo *Pinocchio*. Ci aveva veramente... Ma avevamo anche capito che lui era su una strada proprio completamente diversa.

Petrini: In che senso in quel momento la sentivi diversa?

Sudano: In quel momento per dire che poi è sempre stata diversa...

Petrini: Ma in quel momento?

Sudano: In quel momento noi stavamo facendo una cosa, stavamo pensando a un tipo di teatro e lui ne stava facendo un altro... Molto interessante ma non centrava niente con noi...

Petrini: Ma in quel momento cosa pensavi vi dividesse?

Sudano: Guarda che noi a quell'epoca non è che... avevamo ventitre anni Armando, considera questo, noi facevamo delle cose... poi dopo... cioè quello che capivamo... quello che facevamo lo capivamo poi dopo... Era un'altra cosa, per istinto... era un'altra storia, un'altra vicenda, un altro atteggiamento, un altro modo, questo suo sdilinquirsi su se stesso era parente già del *Pinocchio*, punto. Per dirti una cosa, poi magari noi allora non eravamo coscienti neanche di quello che ti ho detto adesso, insomma... Avevamo visto che era una cosa importante, molto spiazzante, ma che non centrava niente con noi, assolutamente niente, anche perché, questo ci era molto chiaro, si capiva chiaramente che lui pensava solo a se stesso, invece noi avevamo un progetto, almeno io poi soprattutto avevo un progetto... politico... Poi lui venne a vederci a Torino, all'Unione culturale... Perché noi mentre eravamo a Genova venne Fadini alla fine... no, non mi ricordo più... insomma ci chiese di portare... eravamo a Genova... ci chiese di portare un *Finale di partita*, all'Unione culturale che allora dirigeva lui... Quella sera, siccome Carmelo era qui a Torino, con *Pinocchio*, allora quella sera era venuto a vederci, me lo ricordo molto bene. Siamo andati a cena insieme, ci

siamo scambiati delle idee, più o meno cretine... Ecco, ma insomma, almeno per quanto mi riguarda la frequentazione con Carmelo è stata molto rara... Era un'altra cosa...

Petrini: In questo giudizio tu ricordi che voi foste concordi?

Sudano: Sì... Io credo che lui rimase molto colpito dal nostro *Finale di partita*, però anche anche lui probabilmente aveva capito che non era roba... che non c'entrava niente, questa cosa... Tanto è vero che durante la cena si parlava... poi alla fine mi fece.... mi disse: certo che fare Hamm così... Ma perché l'hai fatto così geometrico, terribilmente geometrico? Da questa frase, da questo atteggiamento, quando poi lui ha fatto una serie di dichiarazioni... ogni tanto qualcuno gli chiedeva: ma perché non fa Beckett, lui rispondeva: ma Beckett si fa non facendolo... Stupidaggini... Non lo sa fare, basta...

Petrini: Non è nelle sue corde....

Sudano: Non c'entra niente, fine... Ora non è che Beckett sia paradigmatico, nel senso di... Forse sono l'unico a dire questo, perché gli altri miei colleghi poi lo hanno con il tempo abbandonato, cioè hanno ripreso un pezzettino ogni tanto... Leo non l'ha più fatto, credo, quasi niente, non l'ha proprio più toccato.

Petrini: Ha fatto *Atto senza parole*.

Sudano: Sì, ve beh, ma così, occasionalmente. Invece per me Beckett è sempre stato un discorso che ha seguito... È stato una guida che ho tenuto sempre al fianco, anche se facevo altri spettacoli, altre cose... Perché io sono convinto, magari gli altri probabilmente no, che noi non avremmo scoperto un bel cavolo di niente se non avessimo interpretato Beckett... in quel modo. È Beckett che ci ha dato la chiave, perché noi allora sapevamo esattamente cosa non dovevamo fare in teatro, ma che cosa dovevamo fare... non era ancora molto chiaro.

L'incontro con Beckett è stato quello che... Ci ha detto da dove si doveva partire.

Petrini: Ma qual è stato il rapporto tuo di attore, giovane, con quella pagina, di Beckett, con una pagina così... come dicevi tu prima, muta?

Sudano: No, per me non era muta, cioè se non sai da che parte prenderlo Beckett, come molti, rimane lì... addirittura illeggibile. Non si può leggerlo. Io ho avuto un incontro così... come si dice... io l'ho capito subito. Anzi, ti dirò di più, che *Finale di partita* l'ho proposto io a loro, perché Carlo aveva già fatto *Godot*; dico, va beh, facciamo *Finale di partita*, perché io lo lessi, mi ricordo, a 21 anni e rimasi completamente scioccato... avevo cominciato a capire, cioè dentro di me c'erano delle cose che sentivo nettamente... quando l'abbiamo fatto, *Finale di partita*, era ancora un pochetto traballante se vuoi, pieno di imprecisioni, pieno di cose, ma c'era già tutto. Un rapporto di comprensione immediata. O quasi. Cioè, non so... Non so dirti altro... Se fossi Grotowski ti spiegherei tutto ma... Lui sapeva tutto, io no...

Petrini: Senti tu oggi hai usato alcune volte i termini "nuovo", "diverso"... In quegli anni, quando voi avete fatto *Aspettando Godot* c'era un clima di avanguardia, diciamo... Il Gruppo '63... Tu pensavi di appartenere a quel clima, te ne sentivi parte?

Sudano: ...No, no, assolutamente... Il Gruppo '63?... Figurati...

Petrini: Per esempio, almeno in quegli anni, Beckett è stato compreso da molti in questa temperie diciamo avanguardistica. Per te era invece chiaro da subito il collocare Beckett fuori dall'avanguardia?

Sudano: Non lo so... Dimmi chi l'aveva compreso in questo... A livelli letterari, teorici, forse...

Petrini: Sì, certo.

Sudano: E che ce ne frega a noi?... Chi l'aveva fatto Beckett? Questo è il punto. Te l'ho detto, tramite Beckett noi abbiamo scoperto un modo nuovo di fare teatro, ma chi l'aveva capito ancora Beckett? Nessuno...

Orecchia: Quindi era chiaro a te e a tutti voi che la vostra pregettualità non si stava collocando all'interno di un clima...

Sudano: Dunque... Riflettendo poi su quello che è successo nel '65, che è stato il culmine di un processo cominciato tre anni prima sostanzialmente... beh sì, a Roma in quel periodo, certo, c'era una sacco di circolazione di idee, ma in senso molto ampio, ecco... ma non lo definirei... Sì, va beh... Il Gruppo '63... Sì, difatti dopo Prima Porta il Gruppo '63 si è messo immediatamente in contatto con noi, ma è stato un fallimento assolutamente ovvio. Ci hanno proposto questa messa in scena di tre pezzi al Festival di Palermo del Gruppo '63, noi abbiamo chiesto quanto ci davano, la cifra era molto considerevole, noi abbiamo letto questi pezzi, abbiamo vomitato e li abbiamo messi in scena lo stesso; male, perché altro non si meritavano e basta, il nostro rapporto con il Gruppo '63 è finito lì... In quel momento ci era molto chiaro che anzi le avanguardie erano proprio nostri nemici... Perché poi i fatti lo hanno dimostrato. Il '68 lo hanno preparato loro. Il '68 è figlio loro... Noi non c'entriamo niente con il '68, anzi, con il '68 il nostro discorso finisce, si sbriciola... Siamo di fronte a qualcosa che non ci aspettavamo.

Petrini: Dunque, tu, in quel momento, nel '64 a Genova, non ti sentivi parte in alcun modo di una forma di espressione artistica d'avanguardia?

Sudano: Sì, quella che stavamo facendo noi.

Petrini: Ma in quel momento pensavi che il termine avanguardia, il suo concetto, avessero un significato?

Sudano: Il termine avanguardia lo hanno coniato proprio in maniera precisa... Noi non parlavamo di avanguardia... Anzi, su questo discorso noi abbiamo parlato a lungo e avevamo deciso fermamente di non fare... anche se poi qualcuno ha rimediato questa... a Venezia, Scabia e Quartucci hanno fatto un manifesto preparatorio per Ivrea... Lì il gruppo si è cominciato a sfaldare.

Orecchia: Dicevi che voi avevate deciso...?

Sudano: No, appunto, proprio di non fare manifesti, di non fare niente... perché, basta, questa era roba delle avanguardie storiche... Dovevamo fare, punto e basta. Poi le etichette le hanno messe gli altri. Il Gruppo '63 già si autodefiniva avanguardia, ma noi no. Semmai noi ci definivamo "teatro contro" ma non certo...

Orecchia: "Teatro contro" era un'espressione che usavate?

Sudano: Sì... Forse non "contro" ma insomma, adesso non ricordo bene... Ma comunque io ricordo questo, che il termine avanguardia non ci interessava minimamente. Tanto meno i termini che sono stati inventati successivamente, sperimentazione, ricerca... Noi volevamo fare un teatro contro il teatro vigente e quindi ci sentivamo parte, ma non di un movimento generale... ci sentivamo noi... eravamo noi che stavamo inventando questa cosa. Sì, d'accordo, poi c'era Carmelo, ma t'ho detto, non c'era dialogo tra noi, non c'era contatto, non c'era, almeno parlo fino al '66-'67, poi ognuno ha scelto di avere contatti o meno con Carmelo, ma fino a Venezia... Non lo consideravamo né un nemico né un amico, ma insomma, non c'entrava niente, noi facevamo il nostro discorso, lui faceva il suo. Ma nessuno, ripeto, si stava a smenare con la parola avanguardia, a parte il Gruppo '63. Non ci riconoscevamo parte di un clima, di una situazione, di un movimento, di qualcosa.

Perché non c'era, in realtà non c'era... C'erano delle cose così... Magari, l'ho detto, per concludere, ripensando più

tardi a tutto questo, probabilmente c'era però a Roma...
perché le cose sono strane... in quel periodo, cioè per tutti gli
anni

Foto 3

3. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

sessanta più o meno, c'era un grande fermento di idee, ma a tutti i livelli, questo sì...

Come capita in certi momenti storici, in certi luoghi, chissà perché... Quindi noi siamo entrati dentro questo... diciamo questo brodo che c'era, ma non ne eravamo coscienti, né era programmato, niente... Cioè per essere molto chiari, non è che a un certo punto eravamo i futuristi in piena rivoluzione russa, e quindi con una precisa coscienza di ciò che succedeva, con tutto un contesto...

Petrini: Senti, vorrei farti un'ultima domanda: che ricordo hai conservato di quello spettacolo?

Sudano: Mah... Di una grande gioia, perché è uno spettacolo che facevamo con grande piacere, con grande convinzione, con grande amore... questa parola... se no non si fa niente... Gli scontri con il pubblico, che non erano a Genova molto... però c'erano... L'idea, ormai la convinzione di essere approdati a qualcosa di molto preciso, di molto diverso, molto chiaro... la convinzione mia personale che cresceva di essere bravo, questo in *Godot* mi era già molto chiaro, però mi è stato chiarissimo in *Finale di partita* di Prima Porta... cioè lì di talento è inutile parlare... ce l'ho...

Colloquio con Carlo Quartucci.

Roma, 3 dicembre 2000.

Petrini: Partiamo dall'inizio. Quando hai conosciuto gli altri componenti del gruppo, Leo de Berardinis, Rino Sudano, Claudio Remondi, Maria Grazia Grassini...?

Quartucci: Dunque, il mio primo lavoro è stato proprio *Aspettando Godot*, fatto con una compagnia universitaria, nel '59, ancora prima di conoscere Claudio. Cioè ero un giovane studente, al solito già pronto e pazzo sulle cose e avevo formato una compagnia studentesca. Con Rino e Leo ci siamo conosciuti dopo l'Università.

Petrini: Dunque, tu nel '59 hai fatto un primo *Aspettando Godot*. Poi hai incontrato Claudio Remondi.

Quartucci: Sì, poi ho incontrato Claudio Remondi. Ecco, vedi, questa è una immagine di quell'*Aspettando Godot* [fotografia n.4]. Che è interessante, perché poi questo corpo te lo trovi qui [fotografia n.5]. Questo sono io, e questi gli studenti. Avevo ventidue anni. È molto interessante perché io nasco con *Aspettando Godot*. Devo essere sincero, senza sapere un tubo. Io avevo letto solo che c'era un testo dove i personaggi per due ore non dicevano niente... È il mio testo. Io ero studente allora di architettura, facevo pittura, mi imbarcai da buon siciliano e andai a Roma ed ero curioso di verificare quello che avevo studiato. Andavo a sentire per esempio Argan... Teoria e forma della figurazione di Raghianti... È stata tutta una cosa.. pittura, scenografia... Ho fatto complessivamente tre anni di architettura... Ho messo subito su una compagnia di giovani. *Aspettando Godot* è stato fatto in una chiesa, con un pazzo

prete che ce l'ha fatto fare dicendo che Godot era Dio. Poi invece scopro molti anni dopo dal padre di Carla... mi trovo don Gino, era appunto questo prete, che era in pratica un prete comunista... E per la musica, avevo preso tre ciechi che suonavano il violino. Ci siamo poi incontrati con Claudio, con Claudio che recitava in un teatrino... Io cercavo... Allora non c'era niente... Io facevo questo, nel '59, e Carmelo *Caligola*.

Orecchia: E avevi contatti con lui?

Quartucci: Io ho avuto contatti con Carmelo nel '61-'62... E allora con Claudio, che era tranviere, attore tranviere, abbiamo fatto questa pazzia... Lui aveva questo teatrino di legno, faceva Ruzante... E allora si è spostato, aveva in testa di avere un teatrino suo a Trastevere... Abbiamo provato per mesi, e disegnavo tutto, era tutto disegnato, ogni gesto che faceva Claudio... Abbiamo fatto *Le sedie*. Ma non siamo riusciti a farlo là, non ci hanno dato l'agibilità, l'abbiamo fatto al teatro Goldoni, vicino a Piazza Navona. E sono venuti, adesso non mi ricordo... Leo... Ma noi ci siamo incontrati perché contemporaneamente c'era il Teatro Ateneo molto interessante in quel momento...

Petrini: Ti riferisci al CUT?

Quartucci: Al CUT... Non c'era proprio un CUT, l'abbiamo fatto diciamo, ecco... Ferruccio [Marotti] cita questa cosa in maniera importante, è pazzesco perché questo Teatro Ateneo ha avuto alti e bassi in continuazione. Quegli anni là, e parlo del '61, Rino e Leo avevano trovato il regista, in pratica... Ci siamo incontrati lì, tra il teatro Ateneo... c'era anche Gigi Proietti, Tino Schirinzi... e altri... Mariano Rigillo... c'era proprio un momento di giovani, insegnava mi ricordo Sbragia... c'è stato un momento di queste cose qua... ma è durato poco... E allora abbiamo fatto compagnia. C'è stato *Le sedie*... Un mese lo abbiamo tenuto su, sei mesi di prove... Poi... Non mi ricordo cosa ci sia stato... Se non ricordo male è successa qualche tensione... Devo confessare che

l'omosessualità di Claudio non era visibile... Almeno per me, un giovane che non è che avesse tante... poi anche con una cultura siciliana... Non l'avevo capito, l'ho intuito forse appunto da questa tensione di rapporto con me. Evidentemente c'è stato qualche scontro, ma senza chiarezza su questo fatto... E infatti nel primo spettacolo che ho fatto lì, *Me e me*, non c'era Claudio. Adesso non mi ricordo perché, ma è stato così. Ed è nato questo primo spettacolo con Rino, Leo, Anna, Maria Grazia mi sembra, forse... poi Sabina de Guida...

Petrini: Poi è arrivato di nuovo Beckett, no? *Finale di partita*...

Quartucci: Sì... Anche in *Me e me*... Io ero appunto direttore, regista e scenografo della compagnia, che si chiamava Compagnia della Ripresa... E in *Me e me* facevo l'*Atto senza parole* di Beckett, cioè questo Beckett era un mio modo... Era beckettiano persino *Le sedie*... Per esempio c'è una splendida critica sul "Mondo" sulle *Sedie*, che dice: il più bello spettacolo della stagione fatto da uno studente di architettura e da un tranviere -era Claudio- e parla delle *Sedie* come di un *Finale di partita*. Evidentemente io, che non conoscevo *Finale di partita*, sono partito con questo Godot e l'avrò poi... Io facevo mimo, tutto il mio corpo era quello di un mimo, incontro Leo che aveva queste cose... e infatti noi ci siamo accoppiati e siamo diventati anche due mimi e abbiamo fatto con Roy Bosier a Zurigo... Con Rino che invece diceva: ma che cazzo...?? Era di una pigrizia... E allora in *Me e me* c'era questo *Atto senza parole* che però prima legava i vari pezzi... cioè *Me e me* era fatto di vari pezzi... Leopardi... *Il venditore di almanacchi* che Rino faceva superbamente, con Leo, e Rino era il venditore di almanacchi... Io mi ricordo ancora, il '61, questo urlo... cioè questa conclusione uguale a come partiva il dialogo... Rino faceva: "Almanacchi...", con una tragedia in corpo... me lo ricordo ancora... Poi c'era Luciano, poi c'era il *Pianto della Madonna* di Jacopone da Todi...

Petrini: Chi lo faceva?

Quartucci: Io facevo Cristo, perché dico una battuta. Rino e Leo facevano i due protagonisti, Anna faceva la Madonna. Mi ricordo che ero balbuziente ma quando recitavo non ero balbuziente. Eppure il giorno della prima io devo dire: “Mamma”, come adesso... Allora a un certo punto c’erano di spalle al pubblico Rino e Leo, con costumi da Piero della Francesca... che siccome non riuscivo, loro... Io non riesco a dire... a un certo punto per riuscire a parlare dico: “...Hei, mamma”... Rino e Leo che scoppiano a ridere di spalle al pubblico...

Petrini: Poi c’è *Finale di partita*, giusto?

Quartucci: Poi, dopo questa frequentazione, il Teatro Ateneo lo abbiamo preso. Non c’era più nessun CUT, nessun più... Allora noi come gruppo del Teatro della Ripresa lo abbiamo chiesto. E abbiamo fatto *Finale di partita* e *Una gru al tramonto* di Kinoshita. Lì c’ero io, Leo... noi facevamo i due cattivi e Rino faceva il buono, con Anna che era la gru...

Orecchia: E in *Finale di partita* tu cosa facevi?

Quartucci: Facevo Nagg in questa edizione, Sabina de Guida faceva Nell. Maria Grazia non c’era ancora, Anna faceva la *Gru*, quindi non c’era... Durante una recita, io facevo Nagg, chiamo Nell che non esce, che s’era scordata... Mi ricordo questa cosa con Rino che fa a Leo “Cosa succede?”, “È quel vecchio che...”, “Chiudili”... E io mi ricordo che strisciando... Avevo fatto tutto un buco... Mi trovo la povera Sabina, tutta vecchietta, truccata, pronta per entrare: “Che cazzo...”??? Dopo avere fatto *Finale di partita* ci hanno cacciato dal Teatro Ateneo perché non pagavamo il riscaldamento, e stavamo congelati... Come giovane compagnia non avevamo mai una lira... Non vi racconto i giri che facevamo io Leo per poter vivere, mentre invece Rino aveva zia e madre... Andavamo a mangiare da lui... E allora Franco Enriquez al Quirino faceva i Pomeriggi dei Quattro...

Orecchia: Sì, ci ha raccontato Rino...

Quartucci: E allora noi siamo andati, ci siamo portati tutte le scene a piedi dal teatro Ateneo a lì, e abbiamo fatto *Finale di partita*. Squarzina entra e insomma vede questo spettacolo, gli piace molto, pensa che la regia sia di Franco Enriquez e gli vuol fregare gli attori praticamente... E Squarzina prende l'unico attore che si muoveva in scena, prende Leo, tutti gli altri eravamo inchiodati... c'ero io a fare Nagg, perché Claudio appunto in questi spettacoli non c'è stato... Squarzina prende Leo, e Leo gli dice: veramente noi siamo una compagnia, Carlo è il regista... E allora facciamo l'audizione, e io dirigo tutti, tentando di fare prendere tutti quanti... E Squarzina insomma si innamora, apre la scuola a Genova e io divento l'unico professore di questa scuola, di recitazione, di gesto eccetera... E noi proponiamo, cioè gli propongo di fare un teatro studio... Saremmo andati a Genova aprendo un teatro studio... e a fare *Aspettando Godot*. Tu pensa che per farlo io gli ho fatto vedere le foto e le cose del *Godot*... Per cui gli costava poco in pratica... era un rifacimento...

Petrini: Ti riferisci al *Godot* del '59?

Quartucci: Esatto. Così sarebbe stato un riallestimento, invece in quella non c'erano né Rino, né Leo... E poi tento di far prendere Claudio. Non ricordo che bisticcio abbiamo avuto, ho un vuoto proprio di questo periodo. Però evidentemente con un grande desiderio di... Non so perché, non ricordo veramente niente del perché Claudio non era in *Finale di partita*, non era... evidentemente abbiamo avuto qualche scontro... Mi ricordo adesso bene che chiamo Claudio per farlo prendere da Luigi Squarzina, io ero suo assistente, per cui con l'estate si fanno questi provini in un albergo di Ostia, dove c'è Squarzina. E adesso ricordo questa cosa pazzesca di Claudio che arriva con sei mesi di prove sulle *Sedie*, con un mese di recite sulle *Sedie*, fa un provino dove dice tutt'altra cosa da quello che deve dire. Mi ricordo questa frase, mi è rimasta impressa, di Luigi Squarzina, che dice ma chi è questo?... No,

ma è un grosso attore... E allora dice a Claudio: la nostra è stata una conoscenza platonica. Io mi incazzo con Claudio, lo accompagno alla metropolitana di Ostia: lui dice: “ma io sono così...” E dico: “Ma che cazzo... non capisco...”, perché Claudio aveva questi problemi, cioè lui ha bisogno di molto tempo e infatti le prove di *Aspettando Godot*... Poi io faccio scritturare Claudio addirittura di nascosto, lo faccio scritturare a marzo, a fine stagione... Io chiedo il mio Pozzo, ho bisogno proprio di lui, di Claudio Remondi, ma senza dire che era quello che aveva fatto il provino... Ci chiudiamo nel teatro, con questa storia che per Squarzina io ero proprio un giovane così... allora, si spargeva la voce che non volevo nessuno alle prove, nemmeno Squarzina... Si facevano le prove e Leo e Rino mi dicevano: ma Carlo, ma questo è un macello... No, no, ma è così... gli ci vuole tempo... E intanto passavano i giorni... dieci giorni... e Claudio proprio... sbagliava... faceva... e lui era così... finché, tac!!! va benissimo... E allora si aprono le porte e viene Squarzina, Squarzina si innamora... nel senso dell'attore. La stagione successiva lo prende per fare Menelao in *Troilo e Cressida* mentre noi, Rino Leo e io, facevamo le azioni mimiche con Franco Enriquez, invece scritturano Claudio per Menelao... Mi chiama Chiesa dicendomi: prenditi questo attore, ti pago...

Petrini: Senti, se non abbiamo capito male è in questo *Aspettando Godot* che tu per la prima volta non sei più attore...

Quartucci: Sì.

Orecchia: E come mai?

Quartucci: Dunque... con la scrittura del Teatro stabile di Genova per la prima volta mangiavamo... Mi ricordo la prima cosa... È stato Rino ad alzare la cifra, perché quando Chiesa ha detto: due mila lire al giorno, una cosa del genere, io ho detto subito sì, ma anche Leo, c'è stato il calcio di Rino... ecco, mi ricordo, io ero anche attore in *Corte Savella* per esempio... Io ero regista assistente, attore, professore insegnante alla scuola

che s'era aperta, direttore del Teatro studio... finita questa parte, io m'ero scocciato veramente di essere tante parti... e poi

Foto 4

4. A destra Carlo Quartucci.

nella distribuzione di *Aspettando Godot* c'era Estragone e Vladimiro, Rino e Leo, Pozzo era Claudio, che ho voluto riprendere, lui non aveva mai fatto Pozzo ho voluto riprendere questo attore, la Grassini faceva Lucky... ecco, poteva essere che io facessi Lucky... Ma, insomma, poi ormai volevo stare completamente al di fuori... Perché la compagnia... io sono sempre stato da un certo punto in poi sei mesi l'anno a Torino. *Godot* è stato provato a Torino... Io ero sempre il regista assistente di Squarzina, e quell'anno lì avevamo iniziato con *Corte Savella*... finito questo mi hanno tolto la parte per stare a Genova e insegnare, la compagnia è andata in giro, poi a Leo non gli andava di fare *Corte Savella* che era una piccola cosa, è andato con De Bosio a Torino a fare una parte. Rino stava nella *Danza di morte* a Torino, allora scatta di fare le prove... Che poi è stata tutta una cosa... Pochi soldi per il Teatro stabile, al punto tale che Ivo Chesa diceva: vi ringrazio molto di questa prima, di questo *vostro* spettacolo... che noi l'abbiamo provato quindici giorni a Torino, poi è venuto Claudio...

Orecchia: Che tipo di rapporto c'era fra te, Leo e Rino?

Quartucci: Molto forte. Proprio molto forte di... C'era stata una grossa intesa subito nel fare *Me e me*, poi non ti dico per fare *Finale di partita* e *Una gru al tramonto* ... Però io pensavo e ragionavo sui miei attori... Infatti c'è stato un progetto, che poi non abbiamo fatto, che si chiamava *Un clown in ginocchio*, tipo *Me e me*, fatto per i miei attori, abbiamo messo su una serie di testi e poi non l'abbiamo fatto. E c'era questo rapporto forte di amicizia e io dicevo che *Godot* non si poteva fare se non c'erano rapporti di amicizia. Io ho dato le parti a... ci siamo dati le parti... dal *Godot* che avevo fatto, è partito di là, sia Rino che Leo dicevano facciamo questo *Godot* visto che è andata bene *Finale di partita*. E allora io davo a Leo Vladimiro, disegnandolo in pratica su di me che avevo fatto Estragone, e a Rino Estragone, perché ero convinto proprio che il rapporto del testo fra quello che dice Vladimiro e quello che dice Estragone era molto legato sull'amicizia stretta fra

Rino e Leo. E questa è stata poi una teoria grossa che ho detto all'incontro a Milano sull'*Aspettando Godot* che ha fatto Bosetti; mi hanno chiamato e io dicevo che certi testi di Beckett non si possono fare se non c'è una recitazione in amicizia. E questo ha colpito molto e l'ho spiegato... Cioè sono talmente personaggi costruiti determinati... va beh, scopro che quello che diceva Estragone o Vladimiro in una intervista a Beckett, Beckett dice, beh, sono i discorsi che faccio io con mia moglie... Pozzo che era il mio grande amico, era Claudio, ed era perfetto in questa parte. La figura nuova con la quale abbiamo avuto qualche scontro, mi ricordo, è stata Maria Grazia Grassini... Mi piaceva che ci fosse una donna... È nato un po' perché... ah ecco, perché lei era stata incinta, ha avuto il bambino, per cui nella compagnia dall'inizio non c'era, è arrivata dopo... E siccome Anna aveva fatto le altre cose, Grazia ha fatto Lucky. Un ragazzo del luogo ha fatto il ragazzo. E il rapporto proprio di lavoro è stato molto bello... Sono stato dei mesi a Genova, mentre la compagnia era in giro senza di me, che insegnavo. Devo dire che per la prima volta mangiavo, avevo dei soldi, tutto quanto... Ma mi annoiavo senza i miei compagni di lavoro... Per cui ho fatto un plastico e ossessivamente disegnavo proprio tutti i gesti, i movimenti col fil di ferro... ho fatto i bozzetti... ecco perché è tutto disegnato... C'è una bella critica di Giannino Gallone dell'"Unità" di Genova, in cui lui parla di un progetto di questo *Aspettando Godot*, dice ringraziamo il cielo che ha dato al teatro un architetto e non un letterato eccetera, perché era disegnato come proprio un progetto architettonico, corpi, gesti, colori... tutta una danza proprio... Tutti i miei studi... Tu pensa che gli attori entravano da sinistra o da destra a seconda della teoria anche di Paul Klee sulla forma... cioè un nero che entra da sinistra ti crea uno spostamento, diventa un trauma di forza, su un nero che entra da destra... Pensa che prima, durante le prove, Rino era nero, invece poi l'ho cambiato ed è diventato chiaro... È chiaro, i capelli gialli...

Orecchia: Quando l'hai cambiato?

Quartucci: Prima di andare in scena. Le foto che avete trovato al Teatro stabile di Genova si riferiscono alle prove, già con i costumi fatti, ma io poi... In questo calcolo finale... Vedi [fotografia n.1], tutto molto più preciso, lui è tutto scuro, cappello blu, faccia blu, faccia gialla Rino, qua c'è una palla rossa... la mela... ma era un punto più che altro, più che la mela... questo albero è assurdo... Questa struttura circolare... A parte che questo contiene molti pezzi di Beckett, questo è il monticello di *Giorni felici*... E tutti i gesti, via via, per esempio Rino, Leo... prima parlava così come *Giorni felici*... Cioè c'era una memoria di tanti gesti dentro. Questo è il cubo dell'*Atto senza parole*... Quando Claudio si mette a sedere quassù, che mangia [fotografia n.7]... Lui è nero, nero, nero striscia nera, nero, nero, bianco e bianco... La corda poi, un pezzo della struttura va a finire per la prima volta in platea [fotografia n.10]... Cioè c'è un prolungamento in scena, dalla ribalta c'è un prolungamento, e Lucky sta fuori dal boccascena e però non è che stava su una pedana normale, sta su uno spicchio di questo... Cioè il padrone, diciamo proprio scenicamente, sta nella zona del palcoscenico e Lucky sta fuori del palcoscenico... Vedi, per esempio, la corda spaccava in due il palcoscenico [fotografia n.9]... Ci sono proprio come duemila fotogrammi... Per esempio a un certo punto quando entrano... prima Estragone e Vladimiro, Rino e Leo hanno tutto uno spazio, è ben disegnato... viene vissuto in viaggio, continuamente, cioè i discorsi che bro fanno sono come una passeggiata nel microcosmo dello spazio, anche il tipo di recitazione... quando arrivano gli altri due, con il gioco del potere, che poi non lo è insomma, del padrone che gioca come potere scenico in pratica, questa corda divide il palcoscenico e Rino e Leo si trovavano per una corda divisi, con una diagonale... Il loro spazio era stato segnato da una... Era come *Punto e linea* di Kandinskij... E poi correvano, si sentivano separati, uno di qua uno di là... Era un discorso forte anche questo... E pensa che Claudio aveva una corda di lana, in modo tale che fosse sempre tesa, con agganci, con ganci diversi... una sera il povero Claudio sempre preso da follia di recitare

sbaglia gancio e va giù, perché Maria Grazia è andata dritta e lui è stato trascinato...

Petrini: Senti, quello che dicevi a proposito dei riferimenti agli altri testi di Beckett è molto interessante. Nel programma di sala del *Godot* in effetti scrivi di volerti richiamare al *pensiero* di Beckett, al suo pensiero teatrale complessivo intendo, come a dire che è impossibile fare Beckett senza comprendere tutta la tematica beckettiana... Questo è un punto di vista per esempio anche molto caro a Gigi Livio, no?, per cui Beckett è soprattutto un pensiero teatrale... È questo il modo in cui avevate inteso Beckett?

Quartucci: Esattamente, perché il *Godot* è venuto fuori dopo il primo *Godot*, dopo *Atto senza parole*, dopo *Finale di partita*, dopo aver letto evidentemente tutto Beckett, avevamo lavorato per anni, subito dopo abbiamo fatto un festival su Beckett a Prima Porta nel '65, per cui è chiaro che avevamo in mente... Poi un lavoro dal '59 per me su Beckett: 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. Tanto è vero che poi nel '65 quando abbiamo fatto questo *Zip, Lap, Tip* e stavamo a fare le prove a Prima Porta, con fatica mia... Io volevo.. Io ho lasciato Beckett e l'ho ripreso molti anni dopo... È stata una fatica fare *Zip, Lap, Tip* perché loro stavano sempre nella dimensione beckettiana...

Petrini: Mi sembra di aver capito che ci fosse molto Beckett in quello spettacolo, o no?

Quartucci: Sì, infatti. Ma non ci doveva essere. Abbiamo fatto in questo accampamento dove siamo stati per un mese intero a Prima Porta sul Tevere, avevamo dei capanni, ci si svegliava al mattino e si pescava nel Tevere, ci siamo dati per la prima volta una paga perché è stato un grosso successo... E io facevo un laboratorio sull'informale, per esempio, per far cambiare,

rompere il corpo, tipo... tipo Buster Keaton, Charlot... Facevo con Leo che si rompeva le scatole, con Rino che era pigro per svegliarlo... E facevo un laboratorio per rompere proprio il corpo, con la musica di Stockhausen, con le diapositive dell'informale, le macchie... E alla fine abbiamo fatto tante prove, poi un po' quell'estate abbiamo avuto un sacco di lavoro, eravamo felici perché facevamo alla Biennale di Venezia *Zip, Lap, Tip*, a Palermo col Gruppo '63 un Festival con quattro lavori addirittura... evidentemente non avevamo tanto... alla fine ci siamo rinchiusi.. io dico sempre che si sono rinchiusi... a un certo punto, fra la pigrizia eccetera, sono rinate le maschere, ecco... la struttura a maschere di *Zip, Lap, Tip* che cozzava con tutto quello che c'era poi, la scena... poi infatti era bella tutta la parte iniziale della nascita... finché poi ognuno ha trovato, appunto... Leo ha ripreso i suoi passettini, un po' per la difesa della mancanza di tempo, in pratica, su una rivoluzione che erano state queste dieci figure sulla scena. Però ecco, dicevo... *Godot* è stato molto studiato, in maniera... E contiene tutto il pensiero di Beckett perché c'ero dentro a Beckett, poi non volevo più starci. Infatti... Un'altra cazzata... Il Festival di Beckett ha avuto un successo tale che noi dovevamo prenderci il *Godot* e portarlo in giro... Ci veniva chiesto. Invece, io sono fatto così, cambio... Ero preso da una nuova cosa, da un nuovo lavoro... E infatti Rino è quello che rimprovera sempre, questa mutazione... che è andata bene anche perché il Teatro Stabile aveva ripreso tutto quanto, quell'anno abbiamo fatto *Zip, Lap, Tip* e *La fantesca* per esempio di Della Porta, e in *Emmeti* c'era tutto il gruppo nello spettacolo di Squarzina, con le critiche, anche quello è stato un casino, che dicevano si sente la mano del giovane regista e del suo gruppo, insomma...

Petrini: Senti, come era recitato questo vostro *Godot*?

Quartucci: Allora, io avevo una concezione molto formalizzata, per cui volevo proprio certi suoni, certe voci, certi gesti... E in loro ho trovato... Per distinguere bene tutti e tre, Rino è più razionale, molto razionale, per cui andava per

razionalità, anzi portava una natura ideologica anche sulla recitazione, il fine era quello... Io mi ricordo portavo altri esempi di immagini, del mio modo, di pittura, e loro non avevano questa cultura... Leo l'ha presa via via dopo, ma facevano delle cose da matti, si rideva con Rino sulle proposte di Leo sul colore, sulle cose... Leo era più formale, ecco, cioè Leo ci arrivava per formalizzazione, gli piaceva, se tu dicevi: la voce portala di testa, allora lui andava per cercare proprio la voce di testa, con Rino che lo prendeva in giro, perché Rino ci arrivava di testa... O il cappellino... Rino invece razionale e clownesco, clownesco nel senso del gioco, di base non andava mai su una formalizzazione, diventava una formalizzazione, ma non partiva da quello, partiva da... infatti dicevo: ma sei realistico, porca miseria... A volte questa ricerca di Rino... Io avevo dei suoni in testa, dei ritmi... Leo partiva già sui ritmi formalizzati, cioè se tu dicevi una velocità, per esempio, Leo... ci giocava subito. Rino invece voleva che questo gli nascesse dall'entrarci dentro e trasformarlo in suono, in velocità, in ritmo, in tempi... E magari io avevo fretta perché avevo delle cose in testa, ci avevo studiato troppo, disegnavo... Mi ricordo io insegnavo a Genova e li ho sbattuti dentro per fare ginnastica con me. Rino diceva: ma che cazzo...?? Io dicevo: ma come cacchio...?? tu devi fare così, devi stare tutto curvo dall'inizio alla fine. Per esempio c'era la Maria Grazia Grassini che era inchiodata, aveva le ginocchia come se fossero inchiodate, il corpo piegato, in opposizione a Claudio che era tutto aperto... Ecco, Rino è stato stupendo, come stupendo Leo... Sono due modi diversi... Rino ci è arrivato, ed era splendido veramente, ma c'è arrivato sulla natura forte di un'ideologia nella quale credeva fortemente, ormai erano cinque anni che stavamo insieme... Io ero affascinato da questa differenziazione, mi incazzavo con me a volte perché volevo... e dicevo svegliati Rino, tu devi... E diciamo che il rapporto forte di amicizia tra me e Rino, tra me e Leo, tra loro due era un incrocio molto strano, perché io da un lato con Leo avevo un rapporto di amicizia perché formalmente arrivavamo, tanto che è vero che avevamo fatto i mimi insieme, con Roy Bosier, a Zurigo; con Rino ce l'avevo, ma questo è durato fino alla

fine, fino a qualche anno fa, insomma... mi ha affascinato sempre Rino che tutto andava sul ragionamento razionale eccetera, cioè non ti faceva una recitazione... la raggiungeva quella...

Orecchia: ...ma la raggiungeva attraverso un percorso razionale di meditazione oppure... lo dico perché tu prima hai usato il termine “realista” e non ho capito bene... oppure per un'altra via, seguendo l'esigenza di sentire emotivamente ciò che andava a recitare?

Quartucci: Sì... emotivamente... Sì, certo... Noi avevamo dei termini molto chiari, cioè che il teatro era un fatto emotivo e non realistico... Cioè tutte queste cose... però Rino, giustamente anche, entrava nella parola a coglierne prima il valore reale... però io siccome l'avevo già visto, rivisto... avevo certi suoni, addirittura i corpi del '59 li proiettavo... Certo il corpo mio l'ho proiettato su Leo... Poi ovviamente li ho fatti su di loro, e con loro... questo è molto interessante, il rapporto di tre amici, uno regista e due attori... se l'*Aspettando Godot* è stato un grande fatto lì, è dovuto anche a questa grossa forza, che esiste secondo me nel testo, del concetto di amicizia. Cioè io dico che i personaggi di Beckett sono fatti prima, non è che si fanno sulla scena man mano che parlano... addirittura negli ultimi pezzi di Beckett il personaggio è alla sua quarantesima, centesima notte, che si alza e parla... per cui è già fatto prima di entrare in scena... e qui sono già costruiti prima. Costruiti prima che vuol dire? Che i rapporti di amicizia... è molto importante... Perché non hai... Togli quella verità scenica tra l'attore, per esempio... Cioè ognuno pensa ai cazzi propri, eccetera... Mi ricordo che mi divertivo come un pazzo sul bisticcio fra Estragone e Vladimiro... “Addio me ne vado”... “Dove sei stato?”... Mi ricordo questa cosa con tenerezza massima, quando fanno pace Estragone e Vladimiro e mi ricordo Rino che era bellissimo che come Estragone era quello duro... “No...” “No...” Leo faceva “Vieni che ti abbraccio...” “No...” “Dai Didi”, “Dai Gogo” [fotografie 13 e

14]... Man mano che si avvicinavano, mi ricordo con un'emozione quando Rino, Estragone, fa "Oh, Didi...", si abbracciano e poi "È difficile vivere con te Gogo...". Ecco, questa cosa non aveva più niente di... voci di testa, di astrazione, eccetera, in quella linea bianca c'era una densità calda, cioè una brevità, io con un esempio dico che nel quadrato bianco di Malevic se tu ci vai a vedere

Foto 5

5. Al centro Carlo Quartucci.

veramente dentro c'è una verità pazzesca... ma come, è solo un fatto astratto...?

Petrini: È per questo che definivate in quel periodo il vostro teatro “emozionale”?

Quartucci: Esatto, che arrivava per emozioni... Ma tu pensa che l'ultima recita è successa una cosa pazzesca. C'era il Presidente del Teatro Stabile che lo veniva a vedere... Leo l'ultima recita ha fatto la burla... e pensa che io ho questa registrazione dell'ultima recita... e non si riesce, si sente confusamente, perché poi è stata girata e si è continuato a registrare... Mi sono sempre riproposto di trovare qualche tecnico che mi sapesse scindere... per leggere una banda sola. Estragone dorme, Rino dorme, arriva il ragazzo la seconda volta e dice “Godot” con questa voce profonda... E Leo, Vladimiro, dice “Non viene d'accordo”... Si sveglia Rino, Estragone, e dice “E allora?... È arrivato Godot?”. Leo fa “Sì”... E lì comincia un gioco sulla recitazione, che Rino fa “Quando?”... “Mentre tu dormivi”... Cioè con la stessa situazione di tutto lo spettacolo della recitazione, continua... “Mentre tu dormivi”... “Perché non mi hai svegliato?”... Tanto è vero che il Presidente dello Stabile viene da me e mi fa “Ma è arrivato Godot?”... È stata la burla, però tenuta fino alla fine... Non so che sia successo... Ero un po' incazzato, ma un po' ero sorpreso, talmente era vissuta questa storia che tu potevi fare il gioco ma prendevi le stesse note, lo stesso clima, la stessa emozione... Questo è un esempio chiaro, perché se non c'è un rapporto di amicizia, di gioco, l'altro attore o si incazza oppure dice delle cazzate, e invece... C'è questa registrazione che è veramente curiosa... Sulla recitazione si potrebbe parlare a lungo... Cioè il discorso della recitazione è stato possibile farlo anche in poco tempo, perché era stato molto studiato da me, ma era su una conoscenza di rapporti con i miei amici attori perché tutto questo lavoro l'avevamo fatto anche su *Finale di partita*.

Orecchia: Senti, nel programma di sala che è a firma tua, nelle *Note di regia*, scrivi: “Si tratta di considerare tutto il pensiero di Beckett da intendersi però non come sistema filosofico ma come problematica dell’esistenza sganciata da ogni significazione storica”. Cosa volevi dire con questa frase?

Quartucci: Questa credo proprio sia una... Queste sono le note di regia mia, ma con la discussione con gli amici... Questo è un pensiero di Rino... proprio su questa cosa qua... Noi parlavamo sempre su questo fatto “emozionale”... cioè l’esistenza, “finire, sta per finire”... c’era dentro non tanto una concezione storica... cioè è reale il pensiero del finire, sto per morire è un fatto reale, però è negato, cioè è un fatto esistenziale, perché c’è il gioco del teatro dentro... Beckett fino alla fine dice “e se provassi a uccidermi?” e poi cascano i pantaloni e per quel fatto non si impicca... oppure dice “sarebbe un modo per farselo venire duro”... per cui è un fatto esistenziale, i corpi stanno su una questione, proprio con il termine giusto, esistenziale più che su una concezione... per cui tu togli la questione ideologica critica di Bertolt Brecht per esempio, no?... Perché c’è questo gioco sotto, che non è filosofico, perché Beckett è un grottesco, cioè ci gioca, fa parlare filosoficamente... per esempio il filosofo è Vladimiro, è Vladimiro che porta il discorso sui tre ladroni... “Significazione storica” significa “realistica”, cioè “significazione storica” della storia, della persona, dell’individuo, che determina la sua storia, il modo di vivere storicamente... Ripeto, Beckett lo mette in discussione quando in *Monologo* la prima battuta che dice è “Nascere fu la sua morte”... Cioè ti toglie la cognizione storica di una realtà, c’è una fissazione esistenziale: è un male nascere... C’è una concezione che un male è nascere: nascere fu la sua morte. Non è nemmeno dei pensieri filosofici, con tutto che ci sono... ma siccome c’è il grande gioco del teatro, che è la vera cognizione filosofica e storica... è il teatro, il gioco della lingua del teatro, per lui oltre che il teatro la lingua scritta, su quella gioca sino alla morte, gioca sulle parole, a mutarle... a togliere ogni significazione storica della parola... e Beckett stesso dice

nel '33 "la mia parola dice solo quello che dice e non va oltre"... allora io dico, noi dicevamo, il significato ti deve arrivare per emozionalità e per la recitazione che è il reale significato, colla sua arte della recitazione, con la sua lingua della recitazione... fatta di suoni, pause, silenzi... il corpo, il gesto... Se nelle note di regia leggi oltre, c'è scritto: "Quindi non è gratuita una messa in scena che tenga conto quasi esclusivamente dei rapporti gestici": la complementarità di Vladimiro ed Estragone da una parte, Pozzo e Lucky dall'altra, risolte in complementarità figurative: "Vladimiro una linea che avvolge il corpo di Estragone"... cioè questo non vuol dire che è un fatto formale... cioè la linea curva è realmente un grande significato... Adesso che ci penso, che lo leggo, io il pezzo di Beckett del '33 mi ricordo che l'ho letto nell'89... Ecco... ve lo leggo: "Scrivere in un inglese convenzionale mi risulta sempre più difficile, addirittura mi sembra assurdo. La mia stessa lingua mi appare sempre più come un velo che è necessario lacerare per raggiungere le cose o il nulla che si trovano di là. Dato che non possiamo eliminare il linguaggio di un sol colpo, dobbiamo almeno non trascurare nulla di quel che può contribuire a screditarlo, aprirvi dei tuchi uno dopo l'altro fino al momento in cui ciò che è celato, che sia qualcosa o niente affatto, si metta a stillarvi attraverso. Non posso immaginare ideale più grande per uno scrittore di oggi. Oppure la letteratura intende essere la sola a restare indietro votata alle vecchie pigre usanze da tempo abbandonate dalla musica e dalla pittura". Questo mi colpisce da morire, perché io a diciotto anni quando ho finito il liceo avevo in testa il quadrato di Malevic, il campo di grano giallo con corvo nero di Van Gogh, il punto e linea di Kandinskij, questo era il mio mondo... Io avevo questa cultura, per cui quando ho preso questo testo, *Godot*, non è che mi sono occupato di cosa volesse dire, avevo letto che c'erano delle persone con la bombetta in testa che per due ore non dicevano niente, allora avrò inteso chissà che senso ha, come mi si può dire: ma non c'è niente in quel quadrato bianco, è solo un quadrato bianco.

Petrini: Nel programma di *Godot* è scritto che le musiche sono di Leopoldo Gamberini. Chi è Leopoldo Gamberini e come erano queste musiche?

Quartucci: Era un musicista di Genova... Un musicista di scena. Ecco poi io ho coniato invece nel tempo, con la Zattera, un'altra idea, di contrappunto, una musica di contrappunto alla scena... Lì invece erano musiche che accompagnavano, le entrate in scena per esempio... Musiche tipo da circo...

Orecchia: A questo proposito, le critiche sottolineano a volte in maniera negativa il carattere troppo *clownesco* dello spettacolo...

Quartucci: Sì, perché... A teatro, per chi aveva una conoscenza vecchia di Beckett, cioè Beckett è sempre stato visto come il teatro dell'assurdo, del nichilismo... Per cui da un lato la *clownerie* di cui è pieno il testo... quando Beckett ha fatto *Film* è andato da Buster Keaton, che era il suo personaggio, cioè Estragone e Vladimiro sono segnati su questo teatro un po' clownesco, da circo... Allora, l'hanno preso: ma come Beckett è nichilista, è tragico, e qua e là... Beh, per esempio, Beppe Bartolucci... è molto bello... racconta che è venuto da Torino a Roma: "Carlo e suoi deponevano in Beckett, nei suoi personaggi, nelle sue azioni, grandi malinconie e sorrisi sommessi, una gran voglia di stare in silenzio e di immaginare per ombre, di scherzare per gesti e di riflettersi in battiti di cuore. E poi quell'ironia, quel divertimento che mai avremmo immaginato in Beckett e che Quartucci e i suoi distribuivano a manciate, dentro i disegni circolari del luogo e delle azioni, e sulle facce clownesche di questo o quel personaggio. Gli interpreti sembravano ombre appunto tanto si disponevano sul filo dell'ambiente e tuttavia esplodevano fisicamente per eleganza [...]. Era un Beckett insolito, vestito di festa, stralunato, quello che ci veniva incontro, che stava tra noi in una gran pozza di vita e di un forte sentimento mentale..." [G. Bartolucci, *Quelli di Prima Porta*, in *la Zattera di Babele. 1981-1991. 10 anni di parola, immagine, musica, teatro*, Firenze, Tipografia Press 80, 1991, pp.15-16].

Orecchia: Senti, è venuto fuori il termine avanguardia. C'era da parte vostra una consapevolezza, un desiderio, una poetica definibile in qualche modo d'avanguardia?

Quartucci: No, assolutamente... Noi, sì, volevamo fare... Subito non credevamo affatto che Beckett fosse un teatro d'avanguardia... Anzi qui devo dire che Rino... si parlava come se Beckett fosse il nuovo Eschilo del teatro moderno. Cioè quello che si è scoperto dopo... cioè io torno dopo a Beckett per la sua ricerca linguistica che è arrivato in vecchiaia a fare, e nego proprio un termine di avanguardia... Non credo nemmeno che noi l'avessimo usata... anche perché eravamo allora gli unici, eravamo noi e Carmelo... C'era un teatro classico, eccetera, mi ricordo che questo *Godot*, bianco così, mi ricordo a Genova una prova, e c'era Luzzati, che ha quasi pianto... e come è stata quella recita non credo si sia più verificata... Lele era proprio impazzito ed emozionato per quella recita. Io mi ricordo, mi ha detto: ma come ti è nata...? Tutto bianco era perché andava a contrastare esattamente il *Galileo* di Giorgio Strehler. Volevo farlo proprio all'opposto. Pur stando in un bianco che lì per me era formale, cioè era scenografico.

Orecchia: C'è una critica, sul "Nuovo cittadino" che fa riferimento a Petrolini. C'era in voi questo riferimento?

Quartucci: Beh, non è che ci fosse ma è come se ci fosse stato perché Petrolini, appunto, passetti, gioco di voce, il grottesco... Petrolini è stato un grande attore della lingua scenica...

Orecchia: Ma lo conoscevate, è stato un punto di riferimento?

Quartucci: Non credo che facessimo riferimento... Riferimenti, se c'erano, erano per esempio Antonin Artaud... le note di regia dell'*Aspettando Godot* del '59 da studente mi ricordo che parlavano della parola come sogno, che è un'idea artaudiana... Ma io venivo dal teatro di mio padre, e la cosa

che mi è rimasta impressa erano le farse di mio padre... La follia delle farse... Mio padre, quando è venuto a vedere *Godot*, mi ha detto: “Che hai fatto figlio mio, noi questi li facevamo per fare ridere”... E le farse di mio padre erano assurde, cioè erano veramente assurde. Mio padre era un attore drammatico, un attore tragico, e quando facevano le farse, lui faceva

l'attore

foto 6

6. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

delle farse, e queste mi saranno entrate proprio... io ridevo su mio padre mentre prima magari piangevo sul tragico... Questo fa parte della mia natura, io spesso dico questo, che la mia natura di regista che viveva da bambino dietro le quinte e vedeva le cose... il trucco delle attrici... si sarà incastrato nei colori di Van Gogh... mischiavo tutto... la clownerie, così scientificamente fatta... è vero, c'è la mia preparazione architettonica... e poi giocavamo, giocavamo tanto a beccare il gioco di Beckett, battuta per battuta... Ma chi dice che non dicono niente?... Dice un'infinità di cose...

Colloquio con Claudio Remondi

Roma, 3 dicembre 2000.

Orecchia: Proprio questa mattina abbiamo incontrato Carlo Quartucci che nel suo fiume di ricordi ci ha aiutati a ricostruire i primi passi della recita di *Aspettando Godot* del 1964. Ecco, dal tuo punto di vista, come è iniziato tutto?

Remondi: Ecco... la Stabile di Genova aveva deciso di prendere questo gruppo di giovanissimi... di giovani -io ero il meno giovane-, da impiegare per i grandi spettacoli del Teatro di Genova, lasciandoci lo spazio per preparare... per fare degli studi. Io non c'ero quando Squarzina incontrò per la prima volta gli altri; quindi, per inserirmi nella compagnia, ha dovuto fare un saggio, un provino: fallimentare. Alla fine ha concluso: "Sa, caro Remondi, il nostro rapporto sarà platonico". Gli altri si sono fatti in quattro insistendo e sono riusciti a farmi scritturare. Dunque, dovevo fare questa parte di Pozzo... Si va in scena, lo spettacolo ottiene successo e poi vengo a sapere che Squarzina al Teatro Duse, durante le prove, passava da dietro, si metteva in fondo al teatro per verificare se veramente ce l'avevo fatta. Se l'avevo saputo mi sarei bloccato...

Orecchia: Questa mattina nel colloquio che abbiamo avuto con Carlo, lui ci ha raccontato del vostro rapporto precedente a *Godot*, della vostra collaborazione cioè nella recita delle *Sedie* di Ionesco. Ecco, come è stato il vostro nuovo incontro e poi, soprattutto, l'incontro con gli altri del gruppo?

Remondi: Li ho conosciuti dopo. Cioè, hanno conosciuto me avendo visto le *Sedie* di Ionesco; allora erano riuniti in un gruppo all'Ateneo, all'Università, un gruppo che andava avanti

per conto suo e che poi si è incontrato con Quartucci e hanno fatto *Finale di partita*... si stava formando così, abbastanza automaticamente, questo gruppo... Poi è arrivata la proposta di Squarzina di inserire questo gruppo come “Studio” alla Stabile di Genova. Allora Quartucci trovò il modo di inserire anche me. Sono colui che tra tutti non ha seguito il percorso normale della preparazione: ero un autodidatta, un borgatario, allora un tranviere... Lì in quell’occasione ho dovuto decidere se lasciare il lavoro o no. E ho deciso per questo. Tutti qui naturalmente -questa è una borgata- mi hanno preso per pazzo: “Tu che hai la fortuna di avere il posto fisso, lasci tutto?”. E lì è incominciata questa grande avventura.

Orecchia: Come è stato l’incontro fra te e gli altri dal punto di vista artistico?

Remondi: Ottimo, perché allora c’era una grande simpatia tra tutti, una grande rabbia, una grande forza di gioventù... insomma... Per cui era una fratellanza giovanile, nata così, dalle stesse ambizioni, le stesse idee, anche politiche. Anche la stessa esigenza che c’era allora nel teatro, non dico solo italiano, ma nel... nel teatro, di cambiare un po’ le cose. *Aspettando Godot* era stato fatto al Teatro Duse; in Via Vittoria c’era un teatro piccolissimo dove era stato fatto anni precedentemente da Caprioli, Bonucci e... i nomi li so, ma non mi vengono a galla. E mi ricordo una cosa che ci ha impressionato molto, che la critica cioè era stata molto severa, molto fredda, molto blanda perché Beckett non era apprezzato. Oggi se dici questo è una bestemmia, però allora era la verità... Beckett era ancora molto in discussione. Anche la versione nostra era in discussione. È andato in scena grazie a un buco della programmazione del Teatro Duse, perché noi avevamo accettato le condizioni di essere impiegati nei grandi spettacoli di Squarzina... le albarde, le comparsate e via di seguito. Però avevamo la possibilità durante il giorno di lavorare su un nostro progetto, che era appunto *Aspettando Godot*. Naturalmente l’unica speranza era che si facesse un buco e che noi fossimo all’altezza di portarlo avanti. Poi c’è

stato un vuoto e hanno deciso con grande coraggio di inserirci, perché non è che erano molto... contenti di... non erano convinti. Non erano convinti, ecco; non è che non erano contenti, non erano convinti. Poi, dopo alcune prove, hanno deciso e ha avuto un successo veramente anche per noi strano, cioè, non aspettato. E... niente, tutto qua.

Orecchia: Dicevi prima che allora Beckett non era così apprezzato...

Remondi: Secondo me...

Orecchia: Ecco, ma il tuo incontro con Beckett come è avvenuto? È passato attraverso il tuo incontro con Carlo?

Remondi: Sì, perché Carlo, tra le altre cose, prima di *Aspettando Godot*..., appena conosciuti lui stava lavorando in un teatro parrocchiale verso San Giovanni e aveva fatto qualcosa di Beckett...

Petrini: *Aspettando Godot*.

Remondi: Però era in forma... come posso dire... con degli studenti lì. Siccome ci eravamo conosciuti poco prima, in maniera anche quella un po' strana, mi ha invitato ad andarlo a vedere. Io sono rimasto affascinato, bellissimo; neanche, confesso... avevo letto che era di Beckett. Non è che lo conoscessi. Erano le prime informazioni che mi arrivavano... Vista questa cosa di Quartucci, mi ha preso in pieno. Quindi ero disponibilissimo a collaborare. Però era tutto molto precario, molto giovanile. Per cui anche improvvisato: ci lasciavamo... ci riprendevamo... facevamo degli altri progetti... ognuno per conto suo e poi insieme: era un fatto... diciamo così... giovanile, ecco. Che poi io ero più maturo nel senso che avevo una decina d'anni più di Leo e di Carlo e però meno preparato. Il più maturo come età però il meno preparato come formazione, insomma...

Petrini: Come è stato il lavoro di preparazione dello spettacolo?

Remondi: A Genova? Sono stati mesi e mesi... la mattinata passava. Ci avevano messo a disposizione il Teatro Duse. Ogni momento libero ci trovavamo giù a provare. Una cosa che devo dire a nostro vantaggio è che abbiamo preso questa possibilità con la convinzione di farlo, cioè... che l'avremmo poi fatto. In realtà invece la certezza non c'era... Aspettiamo, aspettiamo... quando ce l'hanno poi detto, noi eravamo già più che pronti. Ripeto, Squarzina veniva, ci studiava da lontano... che era legittimo e onesto, dovendo rispondere di giovani che aveva imposto lui, doveva anche verificare se aveva fatto uno sbaglio o meno, insomma.

Petrini: Ci puoi parlare del modo in cui tu personalmente hai lavorato per preparare lo spettacolo?

Remondi: Il mio personale era... beh, è stata una cosa anche comune, nel senso che c'era una discussione continua tra tutti e quindi anche degli scontri... Ah, una cosa bella è questa. Un certo periodo, al Duse, non c'era più posto perché era occupato per altre prove. Ci hanno dato un altro spazio per fare le prove, un circolo Arci, qualcosa del genere... un circolo sindacale... Con la modestia e l'orgoglio... eravamo giovani fermi... Rino Sudano, Carlo e Leo avevano conosciuto Enrico Maria Salerno... e l'hanno pregato di venire a vedere una di queste prove. È venuto in questo spazio e abbiamo fatto le prove. Lui molto pazientemente ha assistito a tutto quanto, poi alla fine... "ma che cavolo fate? Ma questo non è teatro". Onestamente è stato così. "Ma no! È tutto da cambiare": questo stilizzare di Carlo, questo rendere tutto così strano, dove tutti noi eravamo d'accordo. Ecco, voleva il teatro in modo più tradizionale. E certo ci ha messo in crisi. Però dopo un po' di discorsi, di chiacchiere così... abbiamo deciso... "facciamo noi". E abbiamo proprio sfondato... Cioè "non ci importa niente: di questo siamo convinti e questo facciamo". E abbiamo terminato.

Orecchia: Sia Rino che Carlo nel loro racconto hanno ricordato alcuni giorni iniziali in cui tu non riuscivi a entrare nella parte. Poi Rino ha detto una cosa che mi ha molto colpita: a un certo punto Claudio è scoppiato in una risata allucinante. E da lì...

Remondi: Sì, il fatto è questo. Ha ragione Rino e lo ringrazio di questa cosa perché poi, ricordandole, le cose mi ritornano a galla... anche perché alcune me le voglio anche dimenticare, sono anche tristi, data la mia situazione... Quello che ho fatto di bene... di discreto, con Quartucci e con altri e adesso con Caporossi, è sempre scaturito da una lunga e paziente preparazione. Il fallimento del provino con Squarzina è la prova. Cioè, andare lì per un provino... io non... l'avevo accettato perché Carlo mi aveva trascinato da qui a Ostia, perché poi stava su una terrazza di un bar di Ostia, su una pensione, con la gente che dondolava. Squarzina allora disse: "Remondi, fammi vedere quello che sai fare". Io avevo fatto la *Moschetta*, per conto mio, e gli ho fatto questa... volevo e... basta, poi a un certo punto dissi: "Scusi, non riesco". Così anche nella preparazione di *Aspettando Godot*. Loro però che mi conoscevano hanno lavorato anche su me, con calma, pazientemente. Poi lavorando con amici anch'io ero più libero. Però... era una parte difficile e Squarzina diceva a Quartucci: "Ma tu sei pazzo, come fa questo ragazzo qui a fare Pozzo? Non è possibile". E invece loro hanno creduto. Per cui io in questa lotta... ci voleva tempo... Finché un giorno... lavoravo per conto mio... Cioè mentre tutti lavoravamo per Squarzina, io per conto mio lavoravo per loro e per Squarzina, per cui penso... così sono sbottato in questa risata, che poi... resta nello spettacolo. E tutti "Ah, questa è la chiave...". Poi tra l'altro ero riuscito a tirare fuori una voce che non sembrava mia, che non era mia: violenta, sgraziata... che poi mi è servita anche dopo. Però nessuno ha notato questo...

Orecchia: Una voce simile a quella che userai nella recita di *Sacco*, un gorgoglio violento e incomprensibile...

Remondi: Un gorgoglio con parole incomprensibili, con questi alti e bassi... dal falsetto a... che poi con Carlo l'ho praticata molto, anche alla Rai...

Petrini: Quindi anche il tuo Pozzo variava, dal falsetto al...

Remondi: ... al basso, al cavernoso... era una questione di esercizi. Esercizi non in mano a un insegnante qualificato che possa portarti a quel risultato, ma fatto su me, per conto mio, con l'aiuto loro; però loro non se l'aspettavano, non pensavano di arrivare a quello. Io, però, la sentivo così. Poi tra l'altro in quel periodo il teatro di Genova ha fatto uno spettacolo con Lionello, *Il diavolo e il buon Dio*. Spettacolo dopo il quale tutta l'Italia ha parlato della sua voce strana, inaspettata... ed è stato subito dopo che c'è stato lo stesso fenomeno con me, che non sapendo neppure io da dove era arrivata questa cosa, è lì che Squarzina ha detto: "Allora, lo può fare, accidenti...". Per lui è stata una scoperta; perché purtroppo -questa è un'obiezione che faccio io- all'attore non viene dato... non lo si mette nelle condizioni di ottenere certe cose... i tempi giusti per arrivare a certe cose. Per cui... per cui niente... Comunque è accaduto così... E poi Carlo si è servito di me in queste cose anche in seguito; e le ho usate anch'io poi, successivamente, a seconda delle occasioni. Poi è arrivato Caporossi e mi ha messo un cerotto in bocca.

Petrini: E gli altri tratti stilistici del tuo Pozzo quali erano?

Remondi: Adesso... sì... Questo muoversi in una scenografia così astratta, così regolare, così strana; gli abiti lo stesso, questa corda che era un cordone ombelicale fra me e il servo che era per noi una... era fortissima. Però anche lì un sacco di esercizi, perché era una corda lunga 5 o 6 metri... quando eravamo a distanza si svolgeva tutta, quando ci avvicinavamo l'uno all'altra, praticamente come un elastico, si doveva accorciare. Quindi c'era tutto un aggeggio: mentre lei si avvicinava, io l'avvolgevo. Sembrano cose banalissime, sembrano pura tecnica; però per tenere i tempi, per tenere il

tempo giusto e il rapporto continuo di questo cordone sempre teso, mai pendente... era un lavoro pratico complicatissimo che però dovevafondersi con lo stato d'animo con cui lo si faceva. A un certo punto lei stava a una data distanza e Leo, con quel suo fare, si

Foto 7

7. Maria Grazia Grassini, Claudio Remondi.

avvicinava a studiare questa corda; a un certo punto lei iniziava a girare e Leo ci saltava dentro. Sembrava un embrione dentro una gabbia, lui si inseriva nel rapporto fra me e il servo... Ecco, son tutte cose più mentali che... le quali ci portavano anche ad accettare un comportamento strano... non realistico. Tutt'altro che realistico... Ecco, lei [indica la fotografia n.8] una giovane ragazza, bellissima, che accetta di fare questo servo e... poi... l'ha fatto in una maniera eccezionale. È rimasta storica anche lei... teoricamente io non ne so parlare... Un attore può anche non sapere come, solamente ha un'esigenza interiore che gli fa piacere una cosa o meno. Perché, quante cose abbiamo poi scartato? Perché poi anche nel lavoro successivo con Caporossi di ispirazioni, di intuizioni ne vengono tante, poi la tecnica più grande è quella di sapere eliminare, cancellare, sottrarre, fino a giungere alla sostanza concreta. Concreta dal punto di vista anche mentale, non concreta... non tenendo conto della possibilità di lettura dello spettatore. Cioè la possibilità apparente, perché lo spettatore ha delle possibilità nascoste di molto superiori a quelle che dimostra. Per cui avendo fiducia in questo, uno va anche nello strano, dove si trovano delle possibilità ancora maggiori. Ecco questa è un po' la sottrazione. Anche qui molte cose erano sottratte, cose di cui gente meno pretenziosa non si sarebbe privata. Noi invece ce ne siamo privati.

Orecchia: Nel tuo caso particolare, come hai lavorato di sottrazione?

Remondi: Ho lavorato, intanto, su... sull'accettare... tutte le mortificazioni che abbiamo avuto anche fisicamente... Ecco a quei tempi andava di moda il capellone, il capello bello... no? È a me... senza... ho tentato di dire: "ma magari una calotta..."; invece no, così tutte le sere truccato fino a dietro la testa... Però, come ho lavorato, non so. Un altro che avesse assistito a quel periodo di preparazione, avrebbe potuto fare della teoria, io non... Ero nel caos, oltre tutte le cose che ho detto, ero nel caos. Dovevo convincere Quartucci, Leo e gli altri che erano amici, e quindi era meno faticoso, se non altro

mi potevo lasciare andare anche alla depressione, se vogliamo... lì mi hanno aiutato molto. Dovevo rendere conto anche a Squarzina. C'era però una cosa molto positiva: che 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... Ho lavorato pure nell'inconscio, si può dire, più nel "ma che sarà" e poi la faccia tosta di farlo. E poi... l'ambizione. Poi non so spiegarlo... Adesso lavoriamo molto noi con i giovani. Io non so spiegare... arrivano certe cose però... Hai visto *Passaggi* no?, abbiamo impiegato dei ragazzi. Tutti delle Accademie, la Paolo Grassi di Milano, di Gassman, la Galante Garrone di Bologna... Tutti usciti dall'accademia. Tu hai visto lo spettacolo, non hanno detto una parola. Come si fa a convincere dei ragazzi che fanno tre anni di accademia a partecipare a uno spettacolo dove non debbono parlare, dove non devono prendere quegli atteggiamenti... e devono invece starci con convinzione... Dove l'hai visto, a Milano?

Petrini: L'ho visto ad Asti.

Remondi: Ecco, uno ne parla, ma non teorizzando; cioè praticando una teoria che hai dentro e non la sai neanche spiegare, non la sai giudicare... io non lo so spiegare. E così sul lavoro fatto su di me, cioè da me su me, insomma.

Petrini: Cosa ricordi invece dall'interno dello spettacolo di come recitavano gli altri?

Remondi: Eravamo... Io avevo studiato a modo mio, come potevo, Stanislavskij... Sempre in maniera personale, senza nessuna guida... volevo frequentare l'Accademia Sharoff ma non ero stato accettato... Però io sapevo... Non ne abbiamo più parlato, perché loro non ne volevano sapere... e anch'io avevo i miei dubbi... però si realizzava praticamente la situazione della catena fra tutti, perché? Perché, non so forse non si è neanche più ripetuta, forse con *I testimoni*, però...

Abbiamo realizzato una cosa -a me fa anche ridere- che, quando sei convinto, ti dici di praticare una teoria... è la volta forse che la tradisci; quando non ci pensi, non lo sai, ti butti... forse metti in pratica quello che teoricamente t'hanno detto. Cioè, a me fanno ridere quelli che dicono "facciamo uno spettacolo alla..."; è la cosa peggiore che possa esserci. Mentre invece, basandosi sui propri mezzi, con l'umiltà giusta, conoscendo, però dimenticando... avendo conosciuto delle regole, ma avendole anche dimenticate, tu le reinventi. Ma se tu quello che hai studiato non te lo dimentichi, *dimenticare a memoria* come qualche personaggio importante ha detto, se tu... la preparazione necessaria, poi dopo te la devi dimenticare, per avere che cosa? La libertà dell'invenzione. Così poi potresti scoprire che hai realizzato quella teoria... senza metterla come etichetta... Forse è sbagliato tutto questo, ma io l'ho vissuto, l'ho vissuto così fino ad oggi.

Petrini: Prima dicevi della forte sintonia che sentivi in scena con gli altri, no?

Remondi: Sì, noi uscivamo da lì e andavamo a mangiare necessariamente insieme, necessariamente... anche questo era abbastanza comico. Una pensione che ci ospitava, aveva uno stanzone unico, tutti dentro questo stanzone, con tutte le critiche uno con l'altro, naturalmente, perché giovani soli, dovevamo accudire a noi stessi, lavare la biancheria... Io mattiniero che mi alzavo alle otto e andavo a fare la passeggiata lungo mare, per poi incontrare loro che s'alzavano a mezzogiorno, poi il pomeriggio... Cioè c'era tutto un... come chi vive in comunità, con gli scontri che però ti legano e ti... poi si arrivava ai vari compromessi e a una convivenza... Quindi noi ce lo siamo portati anche nel privato, quasi. Leo poi aveva Grazia, erano sposati; c'era la moglie di Carlo; Anna per Rino... Eravamo sempre insieme... era un tenerci legati... come nei vasi comunicanti... E anche questo, inconsciamente, l'abbiamo realizzato così. Cioè, abbiamo dato una lezione, questo è un fatto. Io ho fatto anche altri spettacoli con lo Stabile di Genova: noi eravamo cinque persone che stavamo lì

a sostenerci l'uno con l'altro; poi negli altri spettacoli vivevamo degli scontri di odio e di... dei trabocchetti, sì... Nelle compagnie succedeva questo... Noi invece lavoravamo in funzione di quella riuscita che abbiamo avuto. Ma questo senza moralismo, attenzione: è solo la rabbia dei giovani che hanno un'ambizione e ci vogliono arrivare; senza dire "Ah, io voglio fare il bel teatro". Non ce lo siamo mai detto... cioè a noi piaceva quello... come poi spero che ci sia rimasto...

Orecchia: La rabbia era anche la rabbia *contro* un certo tipo di teatro o era più l'esigenza di espressione?

Remondi: Non tanto... non avevamo ancora la forza di criticare un altro tipo di teatro... Però poi, inconsciamente c'era questo scontento... questo scontento... tanto è vero che non ci trovavamo a nostro agio con gli altri spettacoli, per tante ragioni: sia come organizzazione sia come... Cioè noi una cosa che avevamo ripudiato era il protagonismo, il divismo... tutte cose che ci davano fastidio. È questo un altro aspetto che però ci teneva uniti, che è servito...

Orecchia: Ricordi ancora qualcosa, oltre quello che ci hai detto prima, a proposito di Lucky e della Grassini?

Remondi: Lei ha avuto un po' i problemi miei; cioè, mentre Rino e Leo erano... avevano il fisico del ruolo... erano loro due: a parte la loro grande amicizia personale -perché loro lavoravano già da prima in due- e poi l'aspetto fisico, e poi il carattere che avevano... hanno scoperto loro stessi lì dentro... e infatti sono stati eccezionali. Fu diverso invece per Maria Grazia e me. Io per le ragioni che ho detto, che erano tutte mie personali... e Grazia perché era una donna che faceva un personaggio che nessun altro regista avrebbe accettato di farle fare. Anche lei in discussione e nel dubbio, controllata da noi... Cioè, i due controllati eravamo noi due: io per alcune ragioni e lei per altre. E siamo stati invece la bomba perché... Rino e Leo erano già certi, sicuri; infatti loro sono stati la cosa trainante, perché a rimorchio loro noi abbiamo trovato la forza

di inserirci. Loro avevano tutta la certezza; Carlo aveva il controllo dall'esterno ed era colui che correggeva le cose; per noi il compito era inserirci... non nell'imitazione, ma nel fare il contrario. Però, come ripeto, tutto inconsciamente e non con gli strumenti ufficiali, perlomeno da parte mia.

Petrini: In qualche recensione allo spettacolo vengono riportati stralci di interviste fatte a voi. In particolare in una di queste, in cui siete citati come interlocutori, viene detto "Recitiamo tutti in avanti": ecco, che cosa può significare questa espressione?

Remondi: Recensione di quello spettacolo? Abbiamo risposto così? Non me lo ricordo... Io certo no perché evitavo certe... rifuggivo dagli incontri... cioè non mi andava di parlare, di... Proprio perché avevo sempre la coscienza di non essere competente a rispondere.

Orecchia: Secondo te cosa potrebbe voler dire questa espressione?

Remondi: In avanti perché ci esponevamo, a rischio... cioè senza rete, senza le regole determinate da chi vuole che si faccia una cosa anziché un'altra. Questo secondo me... Dopo, rapporti ne abbiamo avuti anche in altre situazioni... Ma, pur essendo molto legati... eravamo anche talmente carichi di... eravamo tutti delle personalità un po' inquiete, più o meno forti, ma tutte inquiete e questo ci ha portato anche alla separazione. Per cui mentre prima eravamo un blocco proprio per la forza di queste personalità, poi c'è stata l'esplosione... Non pensavo di riuscire parlare così tanto... avevo dimenticato tutto e invece...

Petrini: Dalle recensioni sembra di capire che all'inizio non c'era un pubblico molto numeroso e che poi è cresciuto...

Remondi: Sì, è così ed è tanto vero che la cosa si è sviluppata a Roma, l'anno successivo... Perché se ne era tanto parlato...

Cioè a Genova si era iniziato in sordina, una prima con un po' di gente, invitati, poi il pubblico giovanile si è proprio scatenato... tanto è vero che si parlava anche di prolungare la programmazione, ma era già fatta e quindi non era possibile. Si parlava di riprenderlo. Noi abbiamo proposto come gruppo allo Stabile di Genova di farlo girare e invece loro hanno deciso di darci la protezione, cioè ci hanno messo a disposizione tutto quanto. Io precedentemente avevo avuto un'esperienza con un teatro mobile che girava intorno a Roma con un tendone... Anche questa è stata un'avventura bellissima perché un amico di famiglia della moglie di Carlo Quartucci aveva un terreno a trenta chilometri da Roma, sulla via Tiberina in riva al Tevere... e ce l'ha messo a disposizione. Noi avevamo chiesto se potevamo mettere il mio tendone... e l'abbiamo messo solo con la recinzione, senza... a trenta chilometri da Roma, perché lì non si pagava niente. E abbiamo riprodotto di fatto *Aspettando Godot*. Io però sono stato sostituito da Cosimo Cinieri perché avevo avuto un incidente automobilistico, con complicazioni... Dunque la Stabile di Genova ci ha concesso lo spettacolo e l'abbiamo fatto lì. Da pazzi, da pazzi... perché a trenta chilometri da Roma, in riva al Tevere era da pazzi... ma chi ci viene? Abbiamo tentato; anche lì... cose inspiegabili... La sera della prima bisognava fare tre chilometri di... c'era sulla via Tiberina tre chilometri di percorso tracciato sulla terra, così improvvisato, fino ad arrivare al Tevere. La sera... avevamo fatto quel poco di pubblicità, neanche tanta, in lontananza vediamo due fari: "Oh dio due arriveranno, forse...". Quella sera c'erano centocinquanta persone. Sono stati quindici giorni di tutto esaurito, sempre esaurito. È venuto tutto il teatro italiano, tutti gli attori famosi... ma tutti... pubblico esperto... Si facevano una gita in macchina e venivano lì... un'umidità e un freddo... in agosto... E ha avuto un grosso successo... Cinieri fu bravo...

Petrini: A te quale tipo di rapporto interessava instaurare con il pubblico?

Remondi: Non lo so...

Petrini: Come guardavi queste persone?

Remondi: Non le guardavo...

Petrini: Cioè, metaforicamente...

Remondi: Metaforicamente... non le guardavo: non sapevo... per me due persone o duemila... non mi rendevo conto. Un nervosismo spaventoso prima di andare in scena, anche adesso se mi dovesse capitare, poi dopo non vedo niente, quello che è... non lo so... alla fine esci fuori da questa eccitazione... Questo anche con Caporossi... insomma... ci siamo trovati in situazioni... dove non ti rendi conto... Una cosa c'è: tutto è a priori, tutto è prima, non è lì, non ti controlli... cioè, io non riuscirei a controllarmi. Sono stato tre anni al seguito di Lionello. Lui è un mostro.

Orecchia: È accaduto prima o dopo lo spettacolo con Quartucci?

Remondi: Durante. Poi sono stato scritturato anche in *Troilo e Cressida*; beh, però avevo piccole parti sempre, una o due battutine, così... Però vedendo queste persone, seguendole e vedendole da vicino recitando in piccolissime parti che ti consentono di essere completamente distaccato e lucido, vedevo come loro tenessero, specialmente Lionello, sempre in pugno la situazione, sempre. Con la *Coscienza di Zeno*, in ogni città in cui andava, quando si apriva il sipario e lui entrava in scena sapeva come comportarsi. Cioè, c'era il pubblico che voleva ridere, sorridere e divertirsi? Lui lo prendeva in pugno e lo faceva sganasciare dalle risate. Aveva la capacità di prendere in pugno lo spettatore e farne... dirigerlo come voleva lui. Quello che invece io non ho mai saputo fare, anche perché non mi ha mai interessato cioè... Ecco però è stata anche quella una scuola perché ho capito come si potrebbe

fare, però non l'ho accettato o, per lo meno, non l'ho accettato perché non ero all'altezza...

Foto 8

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

Orecchia: Non era nelle tue corde...

Remondi: Per me il rapporto con il pubblico deve essere organizzato già prima, perché lì non ho nessuna facoltà di reagire. Se mi succede un incidente, non so se sarei capace...

Petrini: Ecco, ma cosa pensavi che dovesse significare il tuo teatro per il pubblico che veniva a vederti?

Remondi: Non lo so, perché... quello che doveva significare per me, più che altro... Fare teatro per chiarimento mio, o un'ambizione mia, un'espressione mia che presento come... lo espongo come a una mostra. Questo è il problema. Anche con Caporossi ci sono stati dei passaggi... Ce lo siamo anche detto: noi non sosteniamo mai una tesi... esponiamo una situazione sulla quale si può discutere, si deve, anzi, discutere. Quando io me ne vado e sono costretto a ripartire dalla città lo spettatore ne deve poter discutere. Se non ne discute, abbiamo fatto un viaggio a vuoto. È un po' questo. Anche perché lo spettatore, secondo me... sempre secondo me... va coinvolto, va messo di fronte a delle situazioni per responsabilizzarlo. Non esporre una tesi definitiva: "allora le cose stanno così...": questo non mi interessa. Bello è invece dare uno scossone allo spettatore, perché pensi, pensi su quello e prenda delle decisioni in funzione, in un modo o nell'altro, in funzione di quello.

Orecchia: Tutto questo, sempre dal tuo punto di vista, accadeva durante lo spettacolo del 1964?

Remondi: Sì, adesso non so fino a che punto eravamo d'accordo tutti, comunque per me è stato sempre così, come cosa latente... e adesso a settantacinque anni, è logico, ne sono cosciente. Prima era... istintivo, cioè, che mi interessa?... infatti era lo stesso discorso... Faccio il teatro perché si guadagna? No, intanto non si guadagna. Faccio il teatro per essere ammirato? Che mi importa, dopo un po'... Il motivo è poi quello che scopri nel tempo. C'è chi giovanissimo già lo sa, c'è chi invece... io sono in ritardo di trent'anni su tutto.

Dopo avermi bocciato Squarzina ha prodotto uno spettacolo... *Il processo di Savona* e mi aveva proposto per una bella parte. La regia era di un suo assistente... non mi ricordo. Squarzina gli disse: "Prendi Remondi per fare quella cosa" - "Non ha fatto l'Accademia"... Era così. Oggi forse faccio invidia a uno perché l'ha fatta. Allora niente, mi ha dato una comparsata e ho accettato perché ero scritturato. E Squarzina a una prova, la prova generale, ad un certo punto fa un urlo a un attore -tra l'altro era bravo, non mi ricordo neanche il nome, solo che non gli arrivava la voce- "Perché non parli come Remondi?!". Squarzina le fa 'ste uscite, le faceva. Cioè, io lì sono stato riscattato, non perché... poi dopo è finita così, perché ero la persona che lui aveva bocciato proprio per la voce, capito? Noi eravamo d'accordo perché eravamo nella precarietà peggiore, nel rischio maggiore. Cioè entravamo nel tempio, il Teatro stabile di Genova era il teatro stabile più importante, e noi eravamo messi lì, e facevamo rumore... come ridere a un funerale... la stessa cosa... Per cui quello ci ha unito.

Orecchia: Dicevi prima che l'imprevisto ti terrorizza, ecco, questa mattina Carlo ci ha raccontato che una sera durante uno spettacolo devi aver sbagliato qualche meccanismo nel tirare la corda che forse ti ha fatto cadere...

Remondi: Mi ha messo in difficoltà, ma non ricordo come ho reagito...

Orecchia: Pensavo che questo episodio potesse richiamare alla tua memoria qualc'osa...

Remondi: Ecco, lì c'è stato un lavorone per esempio... Ti scopri in teatro a dover fare un lavorone per un motivo tecnico, solo pratico, così... che però devi raggiungere a perfezione, se no ti spacca; se non risponde allo stato d'animo di quel momento, cioè... ti mette in difficoltà, insomma. Da lì ho anche imparato a un certo punto a fare degli spettacoli senza parola; nel senso che stai dentro a una gabbia, una macchina, un meccanismo, un orologio dove il tempo, le cose da tenere

sotto controllo sono tantissime: il tempo interiore, il tempo pratico delle cose, lo stato d'animo, la presenza dello spettatore che non sai, non devi sapere che c'è e però lo senti, perché anche questo c'è. Ci sono un sacco di cose... il rapporto con il compagno, il fatto di arrivare a sentirlo e sentirne le reazioni... Però, come ripeto, ci vorrebbe uno che presenzi le prove di tutti e che approvi delle teorie... delle teorie che poi fra tutti i grandi maestri che hanno tentato di teorizzare si contraddicono anche fra loro, se vogliamo... Per cui per ciascuno è diverso. Il regista poi tenta di coordinare queste situazioni.

Orecchia: Come è proseguito poi il vostro lavoro dopo *Aspettando Godot*, a parte l'esperienza al Festival di Prima Porta?

Remondi: Noi con questo *Aspettando Godot*... cioè... tutti, tutti quanti dicevano che si ripeteva il fenomeno della Compagnia dei Giovani. Voi sapete... dice "ecco questo è il gruppo che farà la stessa carriera". Lì ci siamo persi... ci siamo persi, perché tutti convinti... tutti eh?... tutti... "ma qui il genio sono io"... la rottura. Diciamo ce lo insomma.

Petrini: Avvenne subito dopo Prima Porta?

Remondi: Subito dopo Prima porta... no... Ci fu il Gruppo '63... questi scrittori associati...

Petrini: D'avanguardia...

Remondi: D'avanguardia, subito ci hanno messo gli occhi addosso... Subito abbiamo iniziato a voler chiarire i ruoli... ecco, una cosa che caratterizzava la nostra situazione era che non c'era un ruolo... eravamo noi. E ognuno faceva una cosa precisa... e c'era la rabbia... Poi c'era stata una cosa precisa... l'illusione. E quella ci ha proprio fregati, scusate, ma è così.

Orecchia: Vuoi dire che la rabbia vi ha uniti e l'illusione vi ha fregati?

Remondi: Sì, ci ha fregati. Per cui c'è stata prima una rottura di alcuni anni... poi dei recuperi, infatti dopo c'è stata una collaborazione con la televisione e con Carlo e con Rino. Abbiamo fatto un *Don Chisciotte* in cui c'ero io mancavano Rino e Leo; *Moby Dick* c'eravamo io e Rino... cioè qualche ricucitura c'è stata, ma poi più il tempo passava più ciascuno prendeva la sua strada. Però è stato un processo naturale, difficilmente potevamo stare così uniti con queste personalità così...

Petrini: Forti...

Remondi: Sì, forti, così... intense.

Orecchia: Un'ultima cosa: allora tu avevi mai visto Carmelo Bene? Lo conoscevi?

Remondi: L'ho visto nel *Pinocchio* e poi nei film.

Orecchia: Al tempo di *Aspettando Godot* non c'era ancora stato alcun tipo di contatto?

Remondi: No, perché eravamo partiti quasi parallelamente, perché io avevo aperto una cantina contemporaneamente... non lo sapevo. Siamo andati per aprire questa cosa e ci hanno risposto, alludendo a Carmelo Bene... "Già un altro...". Ci hanno creato dei problemi... Sapevamo di questo: avevo letto una critica, se ne parlava di questo giovane, così recalcitrante... Per me è stato un genio, però... lui è uno che ha sfondato... si è messo contro tutti, però. Avevo letto una critica di uno spettacolo che aveva fatto alle Arti a Roma, *Caligola*: gliene hanno dette... su Brecht, gli hanno detto "mignotta"... i critici, eh? Ma gliene hanno dette di tutti i colori: che bisognava impedirgli di fare il teatro... non ho visto lo spettacolo, ma io dicevo... forse, quando si aggredisce così

forse bisogna pensare... Poi c'è stata la famosa cosa... forse era *l'Amleto*... Che ha fatto la pipì addosso a qualcuno del pubblico dal palcoscenico... È che era diventato un fatto di moda: andavano lì -c'entravano trenta persone- andavano lì a ridere, a interrom-perlo, e lui un sera... ha fatto questo gesto poi se n'è scappato e la polizia l'ha rincorso. Poi dopo, ci siamo... lui no, perché lui era molto concentrato su se stesso... noi che eravamo più aperti... sì, lo seguivamo. Poi finalmente sono riuscito a vedere un *Pinocchio*... favoloso...

Petrini: Quando è stato?

Remondi: Non la primissima versione, quando poi glielo aveva prodotto il teatro di Roma. Il periodo... sarà stato il '70 o il '75. È sempre stato un maestro... poi ho visto anche i suoi film... In certe cose andavamo quasi paralleli... cioè, no... Paralleli, ma a distanza, a lunga distanza. Lui ha saputo tenere duro più di noi.

Petrini: In che senso dici questo?

Remondi: Nei riconoscimenti, nel farsi rispettare dalle istituzioni.

Petrini: Però ha scelto questa strada consapevolmente, per esempio attraverso la televisione... Ha scelto una via che mi sembra voi non abbiate scelto volutamente.

Remondi: Non l'abbiamo scelta... non lo so... non l'abbiamo scelta, questo sì; però non so se per debolezza o per convinzione, non so. Cioè, ci siamo trovati... non so... Anche Carlo, per esempio, era partito in tromba anche lui con la televisione, con *Don Chisciotte*... poi si è spento tutto così. Anche

noi, dopo, io con Caporossi... non abbiamo poi saputo curare certe situazioni... Anni fa Gassman, non so se l'avete visto, ha fatto un ciclo con puntate settimanali in televisione, sul teatro: una di queste era dedicata al teatro di sperimentazione, al

teatro di ricerca. Ci ha chiamati per partecipare e siccome aveva visto in una mostra a Taormina delle fotografie dello spettacolo *Teatro*, che gli erano piaciute... ci ha proposto di parlare di

foto 9

9. Rino Sudano, Maria Grazia Grassini, Leo de Berardinis; sullo sfondo Claudio Remondi.

teatro di sperimentazione, di partecipare con questa scenografia, usando... Noi... tutti contenti: si parla della sperimentazione... Poi Cappelletti, quel critico romano che adesso è morto, ci ha dato la sceneggiatura: l'abbiamo letta e praticamente... lui entra in una cantina, paga il biglietto e dice "Ah, così non si fa il teatro"... e abbiamo capito che ci avrebbe strumentalizzato per parlare male della sperimentazione. Allora abbiamo rinunciato... I soldi... quel po' di prestigio che si poteva conquistare... e invece abbiamo rinunciato... Si è offeso a morte, l'ha presa abbastanza male, ci è stato riferito...

Orecchia: Un'ultima domanda. Tu saresti d'accordo con questa affermazione di Rino che cioè senza l'incontro con Beckett voi non sareste stati, come attori, come artisti e come gruppo, quello che invece siete stati?

Remondi: Personalmente, Beckett, poi me lo sono portato dietro tutta la vita. *Sacco* come hanno detto tutti è un po' un *Atto senza parole*. Noi non lo sapevamo, non ce l'eravamo detto... anche questo... non ci eravamo detti: "facciamo uno spettacolo alla Beckett"; piuttosto: "facciamo uno spettacolo che ci piace". *Sacco* è nato dall'impossibilità di fare uno spettacolo spendendo dei soldi... non avevamo una lira quindi... Scenografia... niente... Il sacco. Il castello, la placenta, tutto... con quei quattro... niente. Era tutto quello che avevi assimilato, che hai rimesso fuori senza pensarci perché la cosa peggiore è dire: faccio una cosa su quel modello. Il modello c'è stato però non ci ho pensato. La cosa che non è accaduta con loro... come ripeto, arrivata l'illusione ci siamo schizzati come... Con Caporossi invece ancora dura, perché essendo in due è stato diverso. Però... poi siamo talmente diversi... come estrazione lui è architetto, laureato, con tutte le carte in regola, io autodidatta. Sempre scontri, certo, ma ciascuno dal proprio punto di vista; non scontri personali. Poi io sono una generazione più vecchio, potrei essere suo padre. Senza scontri di potere... Ci ha dato la possibilità di continuare: quello che non è continuato con loro,

con cui è durato tre o quattro anni, con Caporossi è durato venticinque anni e ancora durerà... anzi, sono io che me ne vorrei andare perché non ce la faccio più... ora mi sta arrivando un mal di testa... Perché no, non credevo che mi avrebbe coinvolto così questa cosa... Il problema è che mi arrivano questi attacchi di stanchezza, perché parto come se avessi vent'anni, poi... come un baccalà.

Colloquio con Maria Grazia Grassini.

Roma, 27 dicembre 2000.

Orecchia: Nei precedenti colloqui con Rino Sudano, con Claudio Remondi e con Carlo Quartucci, siamo partiti da una ricostruzione storica del contesto in cui maturò il vostro *Aspettando Godot* nel 1964. Questa volta potremmo invece partire direttamente dallo spettacolo con il ricordo più forte che tu hai conservato di quella recita.

Grassini: Il regista Luigi Squarzina aveva visto a Roma uno spettacolo del nostro gruppo e ci volle a Genova perché inaugurassimo l'attività di ricerca del Teatro Studio, coraggiosa iniziativa di quello Stabile. *Aspettando Godot* fu accolto da quel pubblico con notevole attenzione. Non ricordo molto di più. I miei ricordi più importanti e limpidi risalgono piuttosto all'edizione del nostro "Teatro Mobile" a Prima Porta, un piccolo centro a pochi chilometri da Roma. Avevamo allestito un palco sulla riva del Tevere (una notte il fiume salì e inondò il terreno, dovvemmo ricostruire tutto spostandoci più a monte) con degli elementi molto semplici di scenografia, un albero ricurvo, una luna... ed era fantastico quando sullo sfondo si alzava la luna vera... E le falene, sciami attirati dalle luci che formavano un effetto nebbia che avvolgeva tutto, molto suggestivo. E talvolta finivano anche in bocca a noi che recitavamo! Ricordo che la parrucca di Lucky l'ho costruita io con le mie mani. La cosa entusiasmante di quella esperienza era la sensazione di essere liberi e indipendenti, padroni di fare le cose come volevamo fare noi. Non che a Genova avessimo subito condizionamenti di alcun

genere, ma qui tutta la gestione dell'iniziativa ci apparteneva, anche da un punto di vista amministrativo; decidemmo che l'ingresso del pubblico fosse a offerta libera, a spettacolo avvenuto, secondo il gradimento di ciascuno e direi che abbiamo potuto mantenerci tutti, sia gli attori del *Godot* sia gli altri. Abitavamo sul posto, avevamo affittato una piccola casa e la nostra vita era tutta concentrata su questo avvenimento e sulla preparazione degli spettacoli che avremmo rappresentato in seguito.

Orecchia: Hai fatto cenno a una parrucca... Si tratta forse della stessa che si vede qui nelle fotografie dello spettacolo fatto a Genova? [fotografia n.10]

Grassini: Genova ci aveva dato scene e costumi, ma forse la parrucca era andata smarrita... Infatti questa sembra di lana mentre io ricordo che al Festival di Prima Porta la costruivo con la paglia, o forse la riparavo... ricordo questo dettaglio della parrucca che mettevo insieme con le mie mani, seduta all'aperto nel corso delle prove... d'altra parte esiste un articolo del giornale che racconta di tutto ciò che noi stessi realizzavamo manualmente, chi cucendo, chi livellando il terreno, chi disegnando su cartelli le frecce per indicare l'itinerario per arrivare fino a noi. Una specie di caccia al tesoro, ha detto qualcuno!

Orecchia: Torniamo ora alla recita di Genova e, ancor prima, risaliamo all'incontro con gli altri del gruppo. Incontro che era avvenuto all'Università, se non mi sbaglio...

Grassini: Esattamente. Ci siamo incontrati al CUT. Io frequentavo la Facoltà di Lettere, Leo non ricordo all'epoca perché ne ha cambiata più d'una, gli altri non so più. Il CUT riapriva dopo anni di inattività. C'era gran fermento e qualche personalità brillante, futuri registi e attori. Insomma lì ci siamo incontrati, ci siamo ri-conosciuti, ci siamo detti: "Formiamo un gruppo, faremo teatro così come piace a noi". Eravamo io, Leo, Rino, Carlo e Anna D'Offizi che ha poi recitato in *Finale*

di partita. Claudio è arrivato dopo, al momento della preparazione di *Aspettando Godot*. Poi è successo che io e Leo ci siamo sposati ed è nata una bambina; quindi non ho potuto partecipare ai primi lavori del gruppo. Il mio debutto e nel gruppo e sulla scena in generale è avvenuto con l'interpretazione del personaggio di Lucky.

Petrini: Per ciò che riguarda la preparazione dello spettacolo cosa ricordi? Rino ci ha raccontato che lui e Leo hanno fatto le prove fino a un certo punto da soli e poi ovviamente con Carlo, ma soprattutto loro due in modo autonomo. Fra l'altro Rino ci diceva della loro sintonia assoluta. Claudio Remondi invece è arrivato a quindici giorni dalla prima e ha avuto un suo personale percorso di preparazione. Per ciò che ti riguarda, come è stato il tuo lavoro di preparazione?

Grassini: Trattandosi di un monologo naturalmente ho provato da sola con Carlo parecchio tempo ed è stata bellissima e stimolante tutta la fase di ricerca per rendere la fatica di chi parla dopo aver taciuto per un periodo lungo forse quanto un'esi-stenza. Ci fu un gran lavoro sulla voce: cominciamo con... appunto, come quando si rimette in moto un meccanismo assolutamente arrugginito. Per dire... poteva cominciare con dei fiati, dei mugolii, dei rantoli, prima lentamente, arrancando e poi accelerando man mano il parlare diveniva più acuto, poi più sonoro e netto e sempre più veloce fino a diventare un flusso inarrestabile, parossistico. Un urlo. Sì, era talmente un montare di intensità che non poteva che terminare con uno svenimento e cadevo di botto per poi rialzarmi e riprendere a camminare con la stessa infelicità e la stessa dipendenza con cui ero entrata in scena.

Orecchia: Più in particolare, quale tipo di lavoro hai fatto con Carlo?

Grassini: Non so in che direzione mi fai questa domanda, che tipo di risposta ti aspetti?

Orecchia: Secondo la testimonianza di Rino, che ci ha parlato della parziale autonomia delle prove sue e di Leo, e quella di Claudio, che ha ricordato la sua difficoltà a entrare all'interno

Foto 10

10. Maria Grazia Grassini; sullo sfondo Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Rino Sudano.

dello spettacolo fino a quella sua straordinaria risata, sembra quasi che -quanto meno nel periodo di preparazione- i vostri percorsi di ricerca siano stati autonomi, come paralleli, con Carlo al centro.

Grassini: Ogni attore ha un suo percorso personale e autonomo nella costruzione del proprio personaggio, ma tutti i percorsi cono convergenti rispetto alla regia nella costruzione dello spettacolo. E ogni attore ha i suoi modi e i suoi tempi e spesso è sbagliato da parte della regia forzare un attore a eseguire immediatamente e pappagallescamente qualcosa che egli non ha ancora maturato. Personalmente desidero essere messa nelle condizioni di poter fare delle proposte sul modo di ottenere un determinato effetto, e questo con Quartucci non mi è mancato. Ma Carlo, come tutti i registi, spesso veniva preso dall'ansia di una verifica immediata della resa di certe intenzioni e se questa non arrivava tendeva a far ripetere e ripetere ciò che non funzionava, mentre io talvolta avevo bisogno di quello che chiamo il tempo della riflessione; più semplicemente avevo necessità di mettere da parte per un po' quel gesto o quell'intonazione, farli decantare e sta sicura che alla prova successiva quell'intonazione sarebbe sgorgata con spontaneità.

Petrini: Rino Sudano parlando di se stesso ci diceva che la sua recitazione era un continuo giocare su toni alti e bassi, con frequenti variazioni; e diceva che quello era anche la cifra degli altri attori in scena.

Grassini: Lucky iniziava a parlare sottovoce, cresceva di tono sempre più, arrivava ad un acme altissimo e poi si spegneva.

Petrini: Un crescendo.

Grassini: Sì, il monologo di Lucky era un crescendo.

Orecchia: Il tuo lavoro con Carlo fu dunque un lavoro che innanzitutto si concentrava sulla voce?

Grassini: C'era anche un notevole lavoro sul corpo e sui gesti nell'intento di raggiungere una particolare stilizzazione [fotografia n.11]; questa postura, questo modo di stare sempre curva, le ginocchia unite e piegate, il viso rivolto a terra, da persona oppressa.

Petrini: Come Estragone, giusto?

Grassini: Lo stare piegato sulle gambe serviva a rendere più massa, più rotondo rispetto a Vladimiro che era così in verticale, mentre l'atteggiamento di Lucky suggeriva l'immagine di una bestia da soma. Faticosissimo.

Petrini: Infatti Rino Sudano ci diceva che è stato uno spettacolo fisicamente faticosissimo.

Grassini: Certo, sì. Ma non si può che fare fatica quando si ricerca qualcosa di diverso dal "bla bla" del teatro più corrente. Noi desideravamo proporre nuovi canoni, rinnovare il teatro. Per questo fu accettata la mia proposta di chiamarci "Teatro della Ripresa".

Petrini: Il punto di vista di un attore su un altro attore è sempre molto stimolante: per esempio sarebbe interessante sentire dalla voce di un'attrice come recitavano in quel *Godot* gli altri attori.... Con quali parole si potrebbero descrivere i loro stili?

Grassini: Preferirei parlare di emozioni. Io mi commuovevo quando ascoltavo i dialoghi di Vladimiro ed Estragone; li trovavo assolutamente e straordinariamente commoventi. L'alternarsi di stizzosità e dolcezza (vedi? Alternarsi di toni, dicevamo prima. E alternarsi di sentimenti) che c'era fra questi due sperduti omini era... Se devo definire con una sola parola dico che era uno spettacolo poetico, che nella sua globalità trasmetteva una forte sensazione di mancanze e di attese... di che cosa non si può e non è importante definire... era lo stato d'animo dell'individuo di fronte all'esistenza: uno aspetta Marx, quell'altro aspetta Gesù, un altro la libertà... Tutte

domande senza risposta. Lucky non si ribella nemmeno quando, al loro ritorno, Pozzo è debole e cieco. Perché? Sono condizioni umane. Anche se tutta la scenografia si raccoglieva sopra una piccola pedana, la sensazione che si aveva era quella di un grande deserto di solitudine. Molto toccante e doloroso. Lucky, nello scorrere del suo discorso, fa riferimento a tutto lo scibile, scienza, filosofia e quant'altro, ma in realtà il suo monologo è una... è un vomitare tutto il dolore del mondo; va avanti con questa valigia e non sa perché e non chiede niente... Vladimiro ed Estragone aspettano e aspettano e parlano di andarsene e...:

VLAD. Allora andiamo?

ESTR. Andiamo.

(Non si muovono)

E il testo si chiude così, sospeso. Potrebbe andare avanti all'infinito. Ricominciare daccapo. C'è una circolarità.

Orecchia: Poco prima che iniziasse questo nostro colloquio, guardando le fotografie dello spettacolo, me ne hai commentata una di Rino e Leo e hai usato un aggettivo che mi ha colpita: avvolgente. Potresti spiegarci che cosa intendevi dire?

Grassini: Ecco, vedi, la circolarità del testo visualizzata nella sua rappresentazione. Tutta la scenografia ha un andamento a curve: la pedana di Lucky e quella su cui si colloca Pozzo, l'albero, la luna, la valigia di Lucky; e così l'atteggiamento dei personaggi. In questa fotografia [n. 13] si vede che Rino, così abbassato e rotondo è in un certo modo "avvolto" da Leo che, sì è tutto verticale, ma ha il collo piegato, la testa curva sopra quella del suo compagno.

Orecchia: E Claudio Remondi, in particolare, com'era?

Grassini: Una persona deliziosa, un compagno squisitissimo, molto timido, molto riservato.

Orecchia: E in scena?

foto 11

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

Grassini: In scena era magico, un attore essenziale, aveva una forza e un peso non indifferenti, mi piaceva moltissimo.

Orecchia: Essenziale e passionale insieme.

Grassini: Passionalità e essenzialità insieme erano caratteristiche che ci accomunavano, me e lui.

Petrini: L'essenzialità era un tratto stilistico che apparteneva al modo di recitare di tutti voi, ma c'erano anche delle diversità?

Grassini: Potrei dire che, in fase di prove, io e Claudio eravamo più su un piano di ascolto, di riflessione, mentre Leo e Rino erano su un piano più propositivo.

Orecchia: Rispetto al panorama teatrale del tempo, avevi dei modelli recitativi a cui rifarti anche criticamente, oppure il tuo lavoro era frutto di una ricerca fatta essenzialmente su di te, senza riferimento diretto ad alcuno?

Grassini: Non si poteva fare quello spettacolo con dei punti di riferimento contemporanei. Era proprio una cosa assolutamente nuova e diversa. Per questo è stato uno spettacolo molto amato, ma anche molto odiato: sfondava tutti i canoni allora correnti...

Orecchia: E voi avevate una coscienza profonda di questo fatto?

Grassini: Direi che quello era proprio il nostro intento. Un gruppo di giovani animati da un forte desiderio di cambiare le cose, molto uniti, serate interminabili a interrogarci su tutto, litigando anche, ma come si litiga fra amici voglio dire, parlando di politica, di letteratura piuttosto che... no? Mi ricordo una provocazione che faceva molto arrabbiare Rino... I Beatles quando sono esplosi?

Petrini: Inizio anni sessanta.

Grassini: Ecco. Rino li detestava, li detestava...

Petrini: “Scarafaggi”...

Grassini: ...ecco... allora, tutto ciò che avveniva anche nel costume, era materia di ragionamento, di arrabbiate, di scherzi, di risate. Ci siamo molto divertiti.

Petrini: Sarebbe interessante sapere quale ruolo ha avuto questo spettacolo nel tuo percorso personale. Rino Sudano, per esempio, ci diceva che l’incontro con Beckett è stato assolutamente determinante. Secondo lui incontrare Beckett gli ha dato uno strumento di comprensione del teatro e probabilmente non solo del teatro, che altrimenti non avrebbe avuto. Quindi sono interessanti i due aspetti: da un lato l’incontro con Beckett e dall’altro, e forse ancor prima, quello con quegli attori lì, con quello spettacolo lì.

Grassini: Secondo me l’unico modo di imparare a fare teatro è farlo. Fare quello spettacolo poi è stato più formativo di un corso alla migliore scuola del mondo: ho imparato come si legge un testo, come lo si conosce, come lo si valuta. Ho imparato cosa è buon teatro e cosa non lo è; ho imparato come sia possibile trasmettere significati e valori non raccontandoli in modo naturalistico o didascalico, ma coinvolgendo gli spettatori attraverso le emozioni, facendo sì che ritrovino dentro loro stessi i sentimenti, gli interrogativi, le paure e le speranze evocati sulla scena. Un “teatro emozionale”. È stato Beckett a fare questo, è stato il nostro lavoro su Beckett, siamo stati io e tutti i miei compagni a fare questo. Un evento assolutamente irripetuto e irripetibile che ha segnato il mio modo di essere persona e attrice. E se ci fossimo fermati davanti al fatto che il personaggio di Lucky è scritto al maschile? Per fortuna Lucky è un’allegoria e come tale sfugge ad una definizione di genere, altrimenti oggi non sarei qui a raccontare tutto questo!

Vorrei dedicare questo ritorno al passato alla memoria di Anna D’Offizi,

preziosa compagna di allora, che purtroppo non c'è più.

Colloquio con Luigi Squarzina.
Roma, 28 dicembre 2000.

Petrini: La testimonianza di Luigi Squarzina è per noi un documento del tutto particolare e molto prezioso. Nella stagione durante la quale fu recitato lo spettacolo di cui ci stiamo occupando (1963-'64), Squarzina dirigeva insieme a Ivo Chiesa il Teatro Stabile di Genova, era il secondo anno della sua direzione, e fu l'artefice della venuta in quella città del gruppo Quartucci... Può raccontarci come è avvenuto l'incontro con loro?

Squarzina: Era il 1962 quando andai a vedere uno spettacolo di Enriquez, *Andorra*. Credevo che fosse di pomeriggio e andai al Quirino. "Che strano spettacolo che è questo", pensai. "Bello". Poi scopersi che era una compagnia che era ospitata il lunedì pomeriggio da Enriquez, e che faceva *Finale di Partita*. Avevo in mente di attirare a Genova un gruppo già costituito e dargli la possibilità di svolgere un'attività parallela a quella dello Stabile... Fra l'altro eravamo l'unico Teatro Stabile che faceva delle *avances* verso dei gruppi. Ospitammo anche Cecchi che venne con un atto unico napoletano... Allora andai in palcoscenico, al Quirino, parlai con loro e così li conobbi tutti. Poi parlai con Ivo Chiesa, che dirigeva lo Stabile con me, e lo convinsi che si poteva fare. L'idea era quella di avere un gruppo che svolgesse una sua attività autonoma ma partecipasse anche agli spettacoli dello Stabile. E quindi nacque questa collaborazione, di cui non mi ricordo tanto le fasi. Forse la prima fase fu con Scabia, *Zip Lap* eccetera.

Foto 12

12. Maria Grazia Grassini; sullo sfondo Leo de Berardinis, Claudio Remondi, Rino Sudano.

Petrini: Quello spettacolo è in realtà successivo... autunno 1965... il primo lavoro del gruppo è proprio *Aspettando Godot*, nel marzo del 1964.

Squarzina: Sì. Non avevo mai visto *Godot*. C'era stata a Roma un'edizione molto buona, regia di Mondolfo, con Caprioli, Pierfederici, Bonucci, al teatro della Cometa. Ma io ero sempre in giro. Il gruppo di Quartucci era giusto per noi anche numericamente. Chi faceva il ragazzo?

Petrini: Si chiama Mario Rodriguez, era uno studente di Genova...

Squarzina: Sì... Fu la prima loro produzione con noi, ma erano già entrati separatamente in altri spettacoli. Alcuni erano nella seconda metà di *Danza di morte*, nel dicembre del 1963, che non era mai stata fatta in Italia e non è più stata fatta. *Danza di morte* è in due parti: nella seconda parte, meno importante della prima, stranamente a lieto fine, ci sono in scena più dei tre personaggi iniziali. E mi pare che ci fosse Sudano. Controlliamo su un libro dove c'è tutta la mia attività [*Luigi Squarzina e il suo teatro*, a c. di L. Colombo e F. Mazzocchi, Roma, Bulzoni, 1996]... Sì, era Sudano. Uno o due entrarono in *Corte Savella* di Anna Banti. Intanto il gruppo svolgeva le sue attività. Erano scritturati regolarmente. Lì per lì non ci furono problemi, non ce ne furono mai, se non per il fatto che come sempre uno si aspetta più di quello che poi trova. I soldi erano quelli. Quindi mi pare che si fece solo *Aspettando Godot*. Poi parteciparono a *Zip Lap Lip* eccetera, che era coprodotto da noi insieme al Festival del Teatro di Venezia.

Petrini: *Zip Lap Lip* che fu fatto però, mi sembra, a Venezia e non a Genova, giusto?

Squarzina: Forse anche a Genova. Comunque non era previsto neppure di farlo. Nacque dalla nostra collaborazione al Festival. C'era Vladimiro Dorigo a Venezia, grande personalità, direttore del Festival del Teatro.

Orecchia: Se torniamo al momento del vostro incontro, si ricorda cosa lo colpì di questo gruppo, tanto da farlo venire a Genova?

Squarzina: Ho pensato: “Ma guarda Enriquez che cosa fa”. È la prima cosa che ho pensato. *Andorra* proprio non c’entrava niente... Non è che fui folgorato, entrai in una dimensione diversa, poi mi resi conto che era uno spazio che loro avevano ottenuto da Enriquez, uomo estremamente aperto; fra l’altro *Andorra* era un ottimo spettacolo. Non so quante recite poté fare il gruppo, forse se lo ricorda Carlo...

Petrini: Forse una sola... Ricordo che Carlo ci ha detto che erano i “lunedì di Enriquez”.

Squarzina: Era il lunedì, giornata di riposo, ma da poco. Dovete sapere che gli attori hanno conquistato la giornata di riposo settimanale solo nel ‘64. Io ricordo che provavo *Troilo e Cressida* (ci recitavano Remondi e Quartucci, era il primo Shakespeare italiano in abiti moderni), e da un giorno all’altro mi trovai a non poter provare più di sette ore, otto con un’ora di intervallo, poi si andava in straordinario. Prima provavamo anche dodici, quattordici ore. Fu difficile abituarsi.

Petrini: Forse era lunedì pomeriggio...

Squarzina: Che fosse pomeriggio sono sicuro, passavo di lì e mi dissi: Oh guarda, recitano... Mi piacque, trovai che c’era lo spirito beckettiano. E mi sembravano molto “insieme”. Mi diedero proprio l’impressione di un gruppo: fu questo a colpirmi. E soprattutto, sai, uno è contento di fare delle scoperte. Pensai: “Vediamo se gli possiamo dare una possibilità”... Vennero nel ‘63 e restarono con noi fino al ‘66-’67, mi pare, perché Carlo fu il mio assistente per *Emmeti* e in *Emmeti* ci recitava il gruppo. C’era una scena di caffè molto particolare, basata sui luoghi comuni consumistici, e io dissi a Carlo: “Questa è per te”. La cosa funzionò. Recitava Leo nella parte di Crepacuore. C’era anche Sabina de Guida con loro;

c'era la Grassini, che poi se ne andò con qualcuno... Brava, bella bocca, faccia popolare. Mi ricordo anche che io una volta dissi a Leo: "Senti, tu devi fare un tipo particolare di teatro con la erre che ti ritrovi... Devi fare un teatro di un certo tipo...". Mi ricordo ancora questo breve colloquio al bar del Teatro. Con Carlo era difficile parlare. Quando recitava non balbettava. Recitò in qualche produzione, anche lui in *Corte Savella* di Anna Banti. Comunque ci capivamo molto bene... Forse i problemi nacquero perché loro si aspettavano di fare più attività con lo Stabile...

Petrini: Il fatto per esempio che il loro esordio a Genova sia avvenuto a marzo, è stato un fatto diciamo così accidentale oppure ci fu qualche problema per cui fu rimandato?

Squarzina: Non mi pare ci siano state delle difficoltà organizzative. Lo fecero al Duse... Io nel frattempo [consulta ancora la cronologia degli spettacoli da lui diretti], ecco, in *Corte Savella* che andò in scena il 4 ottobre 1963 trovo che ci recitavano Rino Sudano, Leo De Berardinis e Carlo Quartucci. *Danza di Morte* di Strindberg in cui recitava Rino Sudano fu del dicembre 1963.

Petrini: L'avete fatto anche a Torino, no?

Squarzina: Può darsi...

Petrini: Rino ci raccontava che lui e Leo provavano durante le repliche...

Squarzina: Vedo che nella *Coscienza di Zeno* c'entrava Remondi, ottobre 1964. Solo Remondi. *Troilo e Cressida*, novembre 1964, c'erano lui e Quartucci. Avevamo un ritmo di produzione pazzesco: ottobre 1964 *Coscienza di Zeno*, novembre 1964 *Troilo e Cressida*. Dopo *Emmeti*, 9 marzo 1966, non li vedo più nella cronologia, doveva essere finita la collaborazione. Ho trovato l'edizione Feltrinelli di *Emmeti*

dove si vede in copertina, chissà perché, una fotografia di me e Carlo, dall'alto, sfuocati, mentre facevamo le prove.

Petrini: Che cosa determinò l'interruzione del vostro rapporto?

Squarzina: Non mi ricordo bene. Loro passarono anche attraverso il teatro dell'Università e fecero *Cartoteca* che era comunque contemporaneo a qualche altra attività con noi, non mi ricordo che cosa...

Orecchia: Una scuola...

Squarzina: Ecco, sì... Avevamo aperto la scuola di recitazione.

Petrini: Una scuola in cui Carlo Quartucci aveva un ruolo...

Squarzina: Sì, sì, una scuola... che dura tuttora. Aveva sede in via Marsala, in un teatrino piccolissimo, carino, che avevamo ricavato da un seminterrato per spettacoli particolari. Lì debuttò Paolo Villaggio, che fu scritturato da noi e che per andarsene con Maurizio Costanzo ci pagò fior di perle... Il teatrino serviva per la scuola. Loro non ci lavoravano... Ecco... cosa successe? Beh, successe che poi se ne andarono... Credevano di poter svolgere maggiore attività ma nell'ambito del nostro bilancio questo non era possibile. Anche perché non volevano fermarsi a Genova, non avevano interesse a stare lì...

Orecchia: Fu questa per il Teatro di Genova un'esperienza positiva e arricchente oppure rimase un'attività parallela e autonoma che non incise per nulla?

Squarzina: Fu quello che ci aspettavamo, perché noi più spazio di quello non lo potevamo dare. Carlo quello che poteva fare lo fece e lo fece bene. Probabilmente, secondo me il fatto è questo: loro cercavano una strada autonoma, ma non potevano trovarla a Genova, perché allora lì non c'erano tante sale... Oggi sì, ne sono nate molte altre; ad esempio Tonino Conte ha

cominciato a lavorare con noi allo Stabile, in spettacoli per le scuole, poi si è fatto uno spazio suo che funziona benissimo. Quartucci fece *Cartoteca* al Teatro della Fiera del Mare, una sala adattata che non ebbe avvenire. Era nel quadro delle attività teatrali dell'Università: era interessante. Uno spettacolo molto mosso, il contrario di *Godot*. A me era piaciuto di più *Godot*. L'Università li finanziò in qualche modo. Se ne occupava Eugenio Buonaccorsi, con autentica passione. Evidentemente si erano già in parte staccati da noi.

Petrini: Nel maggio del 1965...

Squarzina: Un anno prima di *Emmeti*? Mah... Noi non avevamo problemi se loro facevano altri lavori: anzi, magari! Forse per via della scuola riuscivamo anche ad andare avanti con loro. Forse solo Carlo pagavamo per la scuola...

Orecchia: Penso lavorasse lì solo Carlo...

Squarzina: *Cartoteca* è del 1965. Poi io rividi *Apettando Godot* a Roma, all'aperto, al Festival di Prima Porta: era sempre buono. Qualcuno della compagnia era cambiato, giusto?

Petrini: Non c'era più Remondi... Pozzo lo faceva Cosimo Cinieri.

Squarzina: Ecco, ecco. Cinieri poi è restato con loro?

Petrini: Credo per poco tempo...

Squarzina: Cinieri è incapace di restare con qualcuno, giusto con Carmelo Bene è stato due o tre stagioni. È un bravo attore...

Orecchia: Venendo ora proprio allo spettacolo... Per esempio lei ha mai assistito a qualche prova? Ci hanno parlato di un periodo di prove molto intenso gli ultimi quindici giorni: è mai stato presente allora?

Foto 13

13. Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Squarzina: Qualcuna sì; ma contemporaneamente provavo qualcos'altro. Avevo piena fiducia in Carlo, non avevo dubbi. Era uno spettacolo intenso. Più di quello che si è messo a fare dopo, cose piene di musica, di spostamenti. Già per *Cartoteca*. Anche perché, probabilmente, spesso Carlo non ha potuto fare quello che voleva ma quel che gli commissionavano. Sono riuscito a vedere qualcosa. Poi è andato a Palermo, aveva trovato dei soldi in Sicilia. Vidi qualcosa dopo... Forse anche di *Camion*.

Orecchia: La cifra stilistica di Carlo dove e in cosa era riconoscibile? Dai racconti degli altri e dalle fotografie, oltre al lavoro un po' imponderabile suo con gli attori, sembra che la sua impronta si riconoscesse soprattutto nel modo di realizzare l'insieme scenografico da un lato e nel ritmo complessivo dello spettacolo, laddove poi le singole personalità d'attore erano abbastanza autonome nel loro "gioco".

Squarzina: Carlo aveva un po' di difficoltà a comunicare con gli attori, sul piano, diciamo, normale; non sul piano dei gesti, ma sul piano della parola... ma questo non gli interessa gran che, no? La sua cifra è una cifra compressa, avara, dare molto con poco. Non è una critica, ma notai che nella sua evoluzione si è allontanato sempre più da questo. C'era stato molto movimento anche in *Zip Lap*, ma era giusto perché era una specie di finzione della nascita, di gestazione e parto, e quindi si muovevano un po' tutti insieme. Poi, quello era il periodo in cui tutti strisciavano per terra: erano arrivati Grotowski, il Living. In *Aspettando Godot* non potevano strisciare per terra. Anche in *Finale di Partita* erano attori "italiani". Ripeto, credo che lui abbia dato il meglio in quel momento. In televisione fece una cosa molto interessante, una Balena Bianca, il *Moby Dick*. Io ne vidi dei pezzi... forse c'è anche il nastro...

Petrini: Sì, sì c'è...

Squarzina: Poi ha rifatto *Aspettando Godot*?

Petrini: Dopo Roma forse non più... Certamente ha fatto altri testi di Beckett: *Primo amore, Dodolo, Passi, Catastrofe*...

Squarzina: Per ciò che riguarda *Godot*... non mi ricordo le critiche allo spettacolo. C'era già Manciotti... al "Secolo XIX", bravissimo critico?

Orecchia: Sì, c'è una critica firmata "man". Scrive: "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 obbiettare 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". Era così? Sembra un giudizio negativo sullo spettacolo, l'idea di aver alleggerito troppo Beckett. Era vero?

Squarzina: Io non mi ero stupito minimamente. E neppure si stupiva quella parte del pubblico che si interessava a offerte teatrali che, per allora, erano particolari. Ma non va dimenticato che per anni aveva agito a Genova Aldo Trionfo con il suo teatro-cabaret, un precursore delle "cantine", giustamente famoso. Credo del resto che *Godot* sia nato nella testa di Beckett così, come una *clownerie*. Forse ci si stupiva di questo perché si parlava di Dio o dell'assenza, ma era così, molto più di *Finale di partita*, che non è clownesco, *Finale di partita* è tragico. *Godot* fu scritto quasi per scommessa, Beckett non ci credeva per niente. Non c'era, come dire... una divisione di genere fra comico e tragico nello spettacolo di Carlo. Le bombette sono anche un modo di stilizzare che i francesi hanno sempre usato. La bombetta crea una compattezza visiva non banale, diciamo, una forma di straniamento. Poi un attore aveva il bastoncino da Chaplin, no? se non sbaglio.

Petrini: Forse no... dalle fotografie non si direbbe.

Squarzina: Non l'hanno usato... Era già il momento di *Arancia Meccanica*, per intenderci: le bombette, l'assenza di divisione fra i generi... comunque certe cose si compattano; un certo linguaggio... lo incontri perché è anche il rifiuto di un altro linguaggio, è anche un modo di dire no.

Orecchia: Era percepibile allora che il loro modo di recitare fosse un no al teatro contemporaneo?

Squarzina: No, anzi. Andava bene perché erano bravi.

Orecchia: A parte la bravura, si sentiva che era una forma di contrapposizione ad un altro tipo di teatro?

Squarzina: Beh, sai, a quel tempo c'era ancora la tradizione. Anche in *Finale di partita* mi sembrava che recitassero bene, erano 'bravi attori'; non uno pseudo Living, anche per il contenuto poetico. Essendo bravi attori non avevano nessun problema a recitare con gli altri. È così sai quando uno è bravo... Mi sembrava che fosse un buon momento per andare a vedere Beckett perché fra l'altro -non c'entra con Beckett, che non aveva problemi di censura- il teatro gestuale in Italia ha potuto nascere con l'abolizione della censura, avvenuta nel 1962, quando io ho potuto fare il *Diavolo e il buon Dio* e Strehler il *Galileo*. La censura era a volte un signore al fondo della sala con il copione in mano, quasi a dire: "Guarda, tu devi essere testuale, questo non c'è", quindi non poteva neanche cominciare un certo tipo di teatro. È stata una conquista non solo politica, diciamo, la scomparsa della censura, la non schiavitù alla parola, la reazione alla parola fu poi anche una reazione all'obbligo della "parola precisa". Non c'era sempre il funzionario in fondo, certo no, ma ci poteva essere; in teatro era obbligatorio che ci fosse il copione con il visto, a disposizione. *La mandragola* fu proibita... pensate. Eppure in quel caso lì c'era il testo; non c'era il problema di non seguire un testo o di usare il corpo in modo ribelle; la parola chiede l'inter-pretazione, chiede di essere portata.

Semmai, dopo, Carlo è andato verso questo altro tipo di teatro,
dopo Genova, già con

foto 14

14. Rino Sudano, Leo de Berardinis.

Cartoteca, certo con *Camion*. Ma allora c'era stato il distacco; le cantine romane erano già nate. Le cantine nacquero per questo, perché si potevano fare certe cose, non c'era più l'ossessione di chi ti diceva "questo no" e doveva darti il visto, una cosa pesante. Poi ti potevano fare dei tagli e te li dovevi tenere. Allora c'erano ancora i tre oltraggi, al pudore, alla patria e alla religione. Tagliavano preventivamente delle scene complete. Nel '59, con una mia compagnia, avevo in programma una bella commedia di Dante Troisi, *La chiamata in giudizio*, sulle carcerazioni politiche; tolsero dal copione due scene intere, le più importanti, e io ci rinunciai. La Magistratura continuò ancora a intervenire dopo l'abolizione della censura; perciò, per gli "oltraggi" al pudore e alla religione, amputò di due scene e processò la mia *Emmeti*; fummo assolti in pieno, io, Ivo Chiesa e Ivo Garrani, perché il fatto non costituiva reato, ma intanto lo spettacolo non era più quello, senza due scene. Poi hanno capito che il permissivismo era la miglior censura. Questo non c'entra con lo spettacolo di cui parliamo, e poi Carlo non ha mai fatto un teatro in cui si insinuasse la pornografia, l'oscenità gratuita. Di natura sua è ascetico, molto serio.

Petrini: Se a questo punto dovesse aiutare noi che non abbiamo visto lo spettacolo a comprendere come recitavano gli attori...?

Squarzina: Mi pare che il più bravo fosse Leo. Anche Sudano recitava bene, erano una bella coppia lui e Sudano, due clown, no? Clown come nel circo, il clown bianco e il suo amico-nemico, che litigano sempre... Cosa vi devo dire? Recitavano bene. Nessuno disse "perché recitano così?": era Beckett. Beckett si faceva poco ed era di per sé una rivelazione...

Orecchia: Alcuni critici hanno sottolineato una recitazione assolutamente non naturalistica, con passaggi di voce bruschi, da bassi ad acuti, a strilli; una recitazione in parte marionettistica e stilizzata. Era strano vedere una recitazione di questo tipo?

Squarzina: Per me no, conoscendo il mestiere. Mi sembrava che usassero i mezzi giusti perché il testo li richiede, quel testo è talmente bello che puoi anche leggerlo a tavolino, ma invita alla contraddizione perché è assurdo. Proprio in quegli anni nacque la definizione di Martin Esslin del teatro dell'assurdo: "assurdo" doveva essere anche il modo di recitare, ma non... "strano". Un modo di recitare sembra 'strano' quando va contro il testo. Questo può sfuggire a uno spettatore "normale". Per esempio, c'è stato un momento in cui si faceva dell'umorismo su Pirandello, ma Pirandello è già talmente autocritico che la cosa non era convincente: puoi scherzare su uno che scherza sempre e ne soffre? Vuol dire che non hai capito. Beckett si capisce bene che scherza sul vuoto, sul nulla, sul disastro. Quindi la loro recitazione non era contro quello che dicevano... L'ho visto anche a Roma... Quindi l'ho visto due volte. Ripensandoci, la seconda all'aperto, non poteva avere lo stesso impatto, non si percepiva la pressione ciclotronica a cui era sottoposta la materia... Gli attori, forse, avevano preso la mano. Mi è capitata sotto gli occhi una recensione di Ennio Flaiano, che fece per un po' il critico teatrale. Una semi-stroncatura dello spettacolo, una condanna ironica del "teatro gestic" che lui detestava. Flaiano era fatto così. A Genova *Godot* fece parecchie repliche, anche perché incominciava veramente a interessare la poetica di Beckett. Anche quando lo aveva fatto Mondolfo a Roma era andato avanti a lungo, ma non si accorsero che era una rivelazione... Anche Montale quando vide *Aspettando Godot* a Parigi alle prime repliche non restò scosso più di tanto, il suo contenuto era abbastanza quello dello stesso Montale, quella visione del mondo, o non-visione, "il nulla dietro", non era per lui una grande novità. Fra l'altro, il libro di Esslin fu tradotto in italiano anche prima degli anni sessanta, più o meno negli stessi anni di Kott, no?...

Petrini: Anche se quel libro mette insieme un po' forzatamente autori con poetiche diverse, Beckett e Ionesco per esempio, ma anche Pinter e Adamov...

Squarzina: Non è il libro di un grande studioso. Ha avuto un'intuizione...

Petrini: Un'intuizione molto fortunata...

Squarzina: Ha battezzato questo teatro, segnalò che c'era, ma per esempio non lo collegò con il precedente contesto italiano, quello del grottesco, che però era un teatro, diciamo, discorsivo, non bruciante. Verso la metà degli anni sessanta feci pubblicare su una rivista che poi scomparve, la "Rivista di drammaturgia", un bel saggio di Grimm che segnalava il valore del grottesco italiano alle spalle dell'assurdo.

Orecchia: Lei definirebbe questo uno spettacolo grottesco?

Squarzina: No. Il teatro del grottesco è in senso proprio la deformazione di una passione; il grottesco è Chiarelli, dove ci sono delle passioni portate a un grado di non plausibilità... No? Invece dove, come in Beckett, non c'è nessuna passione da deformare contro i *cliché* tradizionali, non c'è grottesco. Qualcuno usò questo termine nelle critiche?

Petrini: Qualcuno per esempio parla di Petrolini.

Squarzina: Giustamente. Petrolini c'è; quella sensazione che sembra che parli a vuoto, e poi a vuoto non parla per niente. A monte, come si diceva una volta, c'è anche l'esperienza del futurismo, che amava Petrolini. Il teatro italiano non fu influenzato subito dai manifesti marinettiani, fu influenzato nel secondo dopoguerra assai più che nel primo. Non è che sia alieno da noi quel discorso. I nostri comici, Totò, usano molto, fin troppo, lo sbuglio di parola. In Beckett qualche *calembour* c'è. In Pirandello non mancano: in *Ciascuno a suo modo* c'è una sequenza proprio di questo tipo, anzi più di una, influenzata appunto dal futurismo. Ecco, Beckett si affratella agli atti unici futuristi.

Petrini: È molto interessante collocare Beckett e lo spettacolo del gruppo Quartucci in una tradizione teatrale italiana di questo tipo...

foto 15

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

Squarzina: Per questo, secondo me, non c'era niente di, come dire, di rovinoso. Un classico spettacolo futurista è l'atto unico *Non passa un cane*, si apre il sipario e passa un cane... C'è stata questa linea, che tutti ci portiamo dentro, in fondo: è la famosa "linea bis" della cultura italiana che ogni tanto viene fuori, che cerca di venire fuori.

Petrini: Possiamo forse aggiungere ancora qualcosa sul pubblico. Come reagì il pubblico? Era lo stesso che assisteva agli spettacoli del Teatro stabile di Genova?

Squarzina: Non ricordo... Era il secondo o il terzo anno della mia direzione del Teatro Stabile. Ricordo che non ci furono, diciamo, rifiuti. Non era uno spettacolo in abbonamento. Per uno spettacolo fuori abbonamento si può cercare un pubblico, ma non è un pubblico che ha prepagato lo spettacolo, non so se rendo l'idea. Questo forse era il limite dell'incidenza sul pubblico, noi a Quartucci l'avevamo detto in partenza. Si faceva spesso di pomeriggio: questo, allora, significava che era per gli studenti, ma noi tendevamo sempre più a portarli con il resto del pubblico, e ci riuscimmo.

Petrini: Infatti loro ci hanno detto di una presenza significativa di spettatori attorno ai trent'anni.

Squarzina: Il fatto che facessero lo spettacolo di pomeriggio indica anche questo. Comunque noi avevamo, fra l'altro, un attore come Lionello che attirava moltissimo...

Orecchia: A questo proposito, ci furono mai rapporti fra il gruppo di Quartucci e Lionello oppure no?

Squarzina: Mi pare che nella *Coscienza di Zeno* ci fosse Remondi, ottobre 1964...

Orecchia: Claudio ci ha parlato di Lionello indicandolo come uno dei suoi riferimenti...

Squarzina: Lionello fu l'ultimo "grande attore" italiano e il primo dei "grandi attori" nuovi; usando la vecchia definizione dei ruoli, fu l'ultimo "promiscuo".

Orecchia: Dunque loro l'avevano ben presente...

Squarzina: Questo dimostra come il loro stile fosse poco 'strano' per me... Lionello diceva sempre che lui non poteva dividere il comico dal tragico, non poteva dividere i generi, e recitava la contraddizione, continuamente. Alberto non è mai stato un maestro, però molti hanno imparato da lui. Quindi forse anche loro, sentendolo, ne sono stati influenzati. È una domanda interessante, questa.

Orecchia: Ecco, potremmo terminare qui, ricordando Lionello.

Colloquio con Valeriano Gialli.

Aosta, 7 gennaio 2001.

Orecchia: Ecco, Valeriano, siamo qui per parlare di uno spettacolo che sappiamo essere stato per te tanto importante da influenzare profondamente tutto il tuo percorso artistico successivo. Allora, era il 1964, eri giovanissimo e hai assistito, non so se alla “prima” oppure a una replica, dell’*Aspettando Godot* del gruppo Quartucci... Come è andata?

Gialli: Come è andata?... Intanto non era la prima, era sicuramente una replica. È andata molto casualmente. Io sono stato portato a questo spettacolo da alcuni miei compagni di liceo. Allora facevo in realtà quarta ginnasio e non mi interessavo di teatro per nulla; ero stato a teatro solamente una volta, qualche tempo prima, forse un anno, forse due non ricordo, a vedere uno spettacolo del quale non ricordo nulla, se non che era un Goldoni e c’ero stato con la scuola. Era un Goldoni fatto da Cesco Baseggio.

Petrini: Beh, però...

Gialli: Sì, certo... In realtà quello spettacolo lì mi deluse molto, non tanto lo spettacolo di per sé, perché non ero sicuramente in grado di giudicarlo, ma mi deluse perché non c’era nessuna magia. La mancanza di magia derivava dal fatto che per quasi tutto lo spettacolo erano accese contemporaneamente le luci sul palco ma anche quelle in platea, perché il pubblico rumoreggiava continuamente, cioè i miei compagni, forse anch’io, rumoreggiavano continuamente. Addirittura si srotolavano rotoli di carta igienica... E Baseggio ricordo che spessissimo si fermava dicendo a noi: ragazzi state zitti che se

no noi non possiamo continuare [ride]... Io non ero mai stato a teatro e quindi questa cosa qui che avevo visto non mi fece nessuna impressione... Poi erano vestiti in costume... insomma mi sembrava una cosa molto... molto vecchia e che non aveva nessuna attinenza con me e con quello che mi girava nella mente in quel momento. Quindi l'avevo visto come una cosa lontanissima e della quale non mi fregava assolutamente nulla... si sghignazzava e si rideva per altre robe, anche durante quello spettacolo, e mi ricordo solo la sensazione che era di una noia mortale. Quindi dopo questo spettacolo al quale ero stato portato di forza, di peso dalla scuola non avevo visto altro, né ero mai andato a teatro, né ci sarei mai andato presumo nella mia vita. Invece fui trascinato da alcuni compagni di classe a vedere quest'altro spettacolo, perché in quarta ginnasio si costituì subito, all'interno della mia classe, un piccolo gruppo tra virgolette diciamo così, di ragazzi un po' più intellettuali, tra i quali c'ero anch'io, i quali si interessavano soprattutto di poesia contemporanea; un interesse cioè assolutamente legato ai programmi della scuola, che però portava avanti una specie di programma alternativo proprio in opposizione a quello della scuola; cioè noi avevamo l'impressione che loro ci facessero studiare cose troppo accademiche e vecchie e noi invece volevamo qualche cosa di nuovo, però nello stesso ambito, quello letterario. In questo ambito qualcuno aveva scoperto Beckett e quindi dette la notizia che c'era uno spettacolo con un testo di Beckett al Teatro Stabile di Genova. E quindi noi andammo, mi sembra che fosse una domenica pomeriggio, andammo a vedere questo spettacolo. Ricordo che il teatro non era vuoto, non era forse pienissimo, ma era quasi pieno. Non ero mai stato al Duse, rimasi molto suggestionato dall'atmosfera che c'era dentro questo spazio, ancora prima che lo spettacolo cominciasse. Mi piaceva molto. C'era poi un particolare odore, che non avevo mai sentito da nessuna parte. C'era un odore, non era asettico, un odore non so... di poltrona, non era sgradevole, anzi era gradevole... non era un profumo ma era... c'era un'atmosfera particolare che mi piacque molto, mi suggestionò molto. Poi cominciò lo spettacolo che mi sembra

di ricordare non aveva sipario. Quindi noi vedevamo già prima dell'inizio dello spettacolo le scenografie e poi è cominciato lo spettacolo.

Petrini: Che impressione hai avuto?

Gialli: Ecco, l'impressione è stata di centottanta gradi diversa da quella di Baseggio. Cosa è successo di notevole?... al di là del fatto che questo spettacolo, ho capito poi nel corso della mia vita, è stato importantissimo, fondamentale, ma è inutile che io adesso dica questo perché l'ho scoperto dopo... Lì cosa è successo, mentre lo guardavo...? È successo una specie di reale colpo di fulmine basato sul fascino. Io avevo quattordici anni... non era mai stato a teatro, non avevo mai letto, quindi insomma... Da un punto di vista intellettuale avevo un'attrezzatura estremamente limitata. Quindi guardavo questo spettacolo in maniera molto ingenua, presumo. Credo però che possedessi già, non per acquisizione intellettuale ma acquisito in altri modi, una serie di... per esempio, un certo gusto, orientato in certo un modo, una serie di... diciamo di sentieri, che cominciavo a intraprendere, che erano secondo me già abbastanza determinati anche se inconsapevoli... non sarei assolutamente stato in grado di razionalizzarli, allora, mentre vedevo questo spettacolo.

Petrini: Beh, avevi anche quattordici anni...

Gialli: Sì... Va beh, allora, le prime sensazioni che provai erano che questo spettacolo mi apparteneva, cioè vedevo davanti a me qualche cosa che avrei voluto assolutamente incontrare nella vita di lì a un attimo... non tanto dopo... Cioè i miei desideri, i miei sogni li vedevo materializzati lì, quindi c'era assolutamente dentro di me un entusiasmo, mentre guardavo lo spettacolo, una partecipazione assolutamente straordinaria... Da che cosa derivava questo? Dalla bellezza dello spettacolo? Certamente lo spettacolo era bello, e me lo ricordo tutto, in tutti i dettagli, ma derivava dal fatto che quello spettacolo non aveva per esempio le tappezzerie a fiori -che

invece peraltro aveva quello di Baseggio, più o meno, in scena-; che era tutto bianco... Allora c'erano tutta una serie di cose che mi davano fastidio nella vita, già prima, e che erano indipendenti dal mio livello intellettuale. Mi davano fastidio per esempio, non tolleravo le case con le tende... Tutte queste tende, tutte queste poltrone, questi divani, tutti pesanti, mi facevano venire in mente che quello fosse l'ottocento e che fosse assolutamente superato e che non era il mondo nel quale io volevo vivere: volevo vivere in un mondo che avesse un'immagine completamente diversa. E quindi si cominciava a formare dentro di me una opposizione all'apparenza almeno di un certo mondo, a come un certo mondo appariva, e un desiderio di uno svecchiamento, di un rinnovamento totale di quel mondo in forme che io non sapevo immaginare. Mentre vedevo questo spettacolo avevo netta la sensazione di essere davanti a questo mondo, completamente nuovo, completamente diverso da quello delle tende pesanti alle finestre delle case borghesi genovesi, della tappezzeria a fiori - era tutta bianca infatti la scenografia [ride]- e tutto quello che accadeva in scena non mi annoiava per nulla perché mi apparteneva, era mio, faceva parte dei miei quattordici anni. Questo è, credo, il motivo per cui io aderivo così tanto mentre guardavo questo spettacolo. Logicamente non era solamente la scenografia, come può sembrare da quello che ho detto fino ad adesso, ma erano anche gli attori, il loro modo di recitare che io non potevo mettere assolutamente a confronto con altri, allora non potevo fare il confronto. Ma come loro si muovevano, cosa facevano, come recitavano... Credo che una grandissima parte di fascino poi fosse dovuta sicuramente al testo che era tale e quale quello di Beckett. Cioè per quanto lo ricordo io, giudicandolo anche con la consapevolezza di poi, questa si potrebbe quasi definire una messinscena. Cioè da parte della regia il testo di Beckett non era stato usato come un pretesto per una riscrittura teatrale completamente diversa. Penso che ora lo potrei definire uno spettacolo in cui dominava fortissima una scrittura scenica, cioè una composizione dello spettacolo in cui, vicino al testo dell'autore, che era tale e quale, c'era una struttura di cose, una serie di componenti che

rendevano tutto lo spettacolo molto più ricco, che andava quindi in qualche modo molto al di là dell'esposizione recitata del testo di Beckett... Non si trattava di un'esposizione recitata del testo di Beckett, ma di una cosa molto diversa... molto di più... però il testo di Beckett era tale e quale, e non c'erano... collage... era lineare. Allora io ricordo che... un momento... parlo sempre di me, ma in realtà non bisogna dimenticare che eravamo un gruppo di quattro o cinque ragazzi, un po' sparsi nella platea, perché i biglietti ce li avevano dati un po' qui un po' là, però è come se tra di noi ci fossimo spalleggiati a vicenda...

Petrini: La reazione dei tuoi compagni qual è stata?

Gialli: È stata estremamente positiva come la mia... cioè, poi noi siamo rimasti, chi più chi meno logicamente, tutti talmente scioccati, talmente colpiti, che subito dopo abbiamo cominciato... ci siamo comprati un registratore, la settimana dopo, un Geloso, e con quello quasi tutti i giorni ci riunivamo in casa di uno dei miei amici, che aveva questo registratore, e incidevamo, cioè recitavamo. Ricordo che prendemmo il *Giulio Cesare* di Shakespeare come primo testo. Quindi questo spettacolo segnò la mente di tutto questo piccolo gruppo in maniera molto forte.

Orecchia: Ma la fascinazione era una fascinazione... fin qui tu hai parlato del testo da un lato e dell'atmosfera, delle scenografie, eccetera dall'altro, ma non hai dedicato molte parole alla presenza degli attori... questa fascinazione, allora, per quanto tu puoi ricordare, era anche dovuta al particolare modo in cui loro recitavano?

Gialli: Allora, un momento, io adesso ho detto del testo e forse avevo cominciato con la scenografia però non è che l'ho detto prima perché abbia più importanza... Detto questo... Sì, assolutamente sì... Anzi, diciamo che, poi... è evidente che questo fascino passava direttamente attraverso gli attori, nei minuti dello spettacolo, passava attraverso i loro corpi-vita,

totali... completamente, certo. Anche se quello che ho detto prima, magari poi lo dirò anche dopo per precisarlo meglio, cioè, la particolare visione spaziale dello spettacolo era determinante... Voglio dire, credo che quello spettacolo, rivisto sempre da poi -allora non lo capivo ma lo sentivo- credo mi abbia fatto capire che il primo testo dello spettacolo è lo spazio: non si può fare uno spettacolo se non si ha un'idea di spazio, non si può partire dal testo, ma si deve partire da un'idea di spazio... Tutto il fascino che questa ambientazione spaziale ebbe su di me... era vero.. ce l'ha avuto, insomma... gli attori non è che fossero... questo spettacolo da quello che ricordo era il non plus ultra, è il non plus ultra. Cioè se dovessi metterlo a confronto di tutti gli altri che ho visto, anche di quelli di Quartucci, sta nei primissimi per coerenza interna, per unità di stile-forma-contenuto, assolutamente... Sono stato fortunato ad incocciare questo come primo spettacolo [ride]... era uno spettacolo in cui tutto faceva parte di un discorso molto maturo per dire le cose che voleva dire, e quindi gli attori non è che ne fossero al di fuori, gli attori stavano dentro allo spettacolo nella maniera più giusta, e anche più armonica. Gli attori erano, da un punto di vista dei sensi e della mente, per me che lo vedevo, diciamo, l'80% dello spettacolo. Degli attori ne ricordo soprattutto tre, e cioè Estragone e Vladimiro, Rino e Leo, e Pozzo. Però mi ricordo benissimo anche Lucky, e mi ricordo benissimo anche il ragazzo... Lucky per esempio aveva su di me un fascino proprio... quasi erotico. A me pareva proprio una ragazza, straordinariamente bella ed estremamente affascinante... Eppure, se uno vede la foto sembra una cosa diversa...

Petrini: Comunque era Maria Grazia Grassini....

Gialli: D'accordo... Certo... Però aveva quell'impatto lì.... E poi moderna... Cioè una ragazza come uno può sognare a quattordici anni che è la sua ragazza di quando ne avrà venti. E però non aveva fattezze umanissime... [ride]...

Petrini: Neanche molto femminili, per quanto si veda dalle foto di scena...

Gialli: Certo, esatto... Però, trasmetteva in me anche questo fascino... Pozzo mi piaceva moltissimo. Non ero in grado di capire se quello che stava facendo era una caratterizzazione più o meno segnata... ma aveva moltissimo fascino per l'energia, per il modo in cui si muoveva, per questa voce un po' gutturale... Sì, da un punto di vista tecnico, forse se lo vedessi adesso mi sembrerebbe forse una caratterizzazione magari quasi... una caratterizzazione, diciamo così... Allora no.

Petrini: Intendi dire "eccessiva"?...

Gialli: Non "eccessiva"...

Orecchia: "Caricaturale"?...

Gialli: Mmm.... Lievemente... Come dire, tecnicamente fattibile, niente di sconvolgente... Tecnicamente fattibile. Per me invece, in quel momento, anche se fosse stato solamente questo, aveva un fascino straordinario. Quello che ricordo di Pozzo era che aveva tutta una serie di pause, di piccoli dettagli attraverso i quali gestiva, come dire, il tempo della sua recitazione... È come se fosse -lo dico adesso, però, non l'ho detto allora- è come se fosse una specie di signore del tempo, dei tempi teatrali, perché faceva tutta una serie di piccole azioni, tirava... diceva una battuta poi si fermava, tirava fuori un orologio, lo guardava, ma guardandolo girava la testa di colpo... cioè questo era anche nella recitazione degli altri, soprattutto dei due, Rino e Leo... Leo era alto alto e secco secco, come se fosse sempre in punta di piedi, come se camminasse sempre a passettini brevissimi, ricordo questo, come se fosse sempre in punta di piedi. Invece Rino è come se fosse sempre un po' a coccoloni, cioè con le ginocchie piegate... ma non si vedeva bene, perché Rino aveva una specie di pantalone largo, quindi non si vedeva se aveva le gambe lievemente piegate o dritte però dava questa

impressione... Insomma per esempio c'era un uso assolutamente straordinario del baricentro in questi due attori; ma anche in Pozzo... Perché Pozzo spingeva tutto... aveva sicuramente la pancia in avanti, cioè la spina dorsale arcuata, spinto tutto in avanti, quindi anche lui sicuramente usava il baricentro in un modo costruito, e gli altri due pure, uno

Foto16

16. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

l'aveva spostato in basso e l'altro l'aveva spostato in alto. Tutto questo era estremamente sensitivo... Questo uso tecnico dell'attore...

Orecchia: Cosa intendi per sensitivo?

Gialli: Che si sentiva, che si percepiva attraverso i sensi e non attraverso la mente, perché io lo posso razionalizzare adesso così, ma assolutamente allora non l'ho fatto, non ho pensato mai mentre guardavo lo spettacolo: oh, guarda come usano il baricentro... Assolutamente no, però si percepiva che c'era qualche cosa di armonico, di estremamente arte-fatto, fatto per l'arte, fatto ad arte per l'arte, e non naturale... cioè questi non è che erano come Baseggio, o gli altri, che camminavano - stavano quasi sempre fermi, quelli di Baseggio- però camminavano e io, ecco, ricordo per esempio la sensazione netta anche adesso che, non Baseggio ma qualche altro attore, facesse i passi troppo lunghi... E invece questi altri qua facevano sempre i passi giusti, né troppo corti, anche se erano brevissimi, né troppo lunghi, erano giusti, armonici, ma diversi... Perché poi la sensazione principale per me era quella di essere di fronte a un mondo diverso da quello che ho detto prima, da quello che poi io detestavo già, e adesso magari detesto meno... Cioè adesso non me ne frega nulla di come è una casa... più o meno, chi se ne frega... allora invece no, allora magari una casa fatta in un certo modo la detestavo proprio, come appartenente a un qualche cosa di vecchio che non sarebbe mai appartenuto alla mia generazione o a me; adesso molto meno. Ecco, allora io vedevo in quello spettacolo un mondo diverso da quello reale, da quello della vita, diciamo così... E lo vedevo, lo percepivo -in questo senso sensitivo- anche attraverso, soprattutto attraverso la recitazione. La recitazione in totale, non solamente i movimenti degli attori; anche il movimento, moltissimo, cioè il modo di muoversi, ma la recitazione nella totalità. È chiaro che la loro recitazione non era parlata ma era musicale, era cantata; insomma, lì ebbi la sensazione di trovarmi davanti... come se mi fossi trovato di

fronte a uno spettacolo *nô*, che ne so, a uno spettacolo giapponese, che ne so, ma non lo sapevo e

neanche adesso so come sono gli spettacoli giapponesi... Ma c'era qualche cosa di lontano dal mondo reale, di lontano e di estremamente affascinante e bello. Cioè lo sentivo assolutamente mio, vicinissimo a me, e contemporaneamente lontanissimo dalla vita che c'era fuori. Poi, un'altra cosa che mi sembrò... no, che sono certo che la sentii profondamente - e tuttora è rimasta in me, perché da allora è rimasta sempre - è che lì dentro non era tutto chiaro, non era tutto spiegato. C'era una parte di... di arcano... cioè, sì, di arcano ma non è forse la parola giusta, cioè la userei questa parola, arcano, insieme ad altre... Perché era una specie di fiaba, però non era la fiaba per bambini, era una fiaba straordinaria per... grandi, bellissima e affascinantissima, una fiaba dove le persone invece di parlare cantavano, però non cantavano per nulla; sembrava che parlassero ma parlavano in musica, dove la luna appariva e spariva e c'era anche una musica affascinantissima per cui arrivava la notte e poi la notte svaniva e tornava il giorno, bianchissimo... e però c'era, manteneva qualcosa di enigmatico. Mentre assolutamente questo non l'avevo visto nello spettacolo di Baseggio [ride]... Non c'era niente di enigmatico, mi sembrava che tutto fosse chiaro, tutto quello che veniva detto era quello che veniva detto, e non altro. Invece lì avevo la sensazione che quello che veniva detto nascondesse delle altre cose, che non venivano dette e che io magari non capivo ma non me ne fregava niente di capire, e non me ne frega neanche adesso, non mi occupavo di capirle, non me ne fregava niente. Ma mi dava una sensazione piacevolissima di essere di fronte a qualche cosa che non si sarebbe mai potuto scoprire nella sua essenza profonda.

Petrini: Senti, per tornare alla recitazione, cosa ricordi di quel loro modo di usare la voce cambiando continuamente registri, toni, timbri...?

Gialli: Bisogna stare attenti a non cadere nell'equivoco di pensare che fosse una recitazione, come dire, meccanica, un poco... Alle volte a Quartucci è capitato, lo so benissimo perché lo so come allievo di Carlo. Subito dopo mi è capitato, del tutto casualmente anche lì, di diventare allievo attore di Carlo. Come allievo di Carlo ho fatto mesi e mesi di recitazione variata in questo senso, che però era in qualche modo una recitazione meccanica, diciamo così, senza che ci fosse un senso legato al suono... Era stupendo da un punto di vista di esercizio e anche da un punto di vista di scardinamento del senso, attraverso il suono. Questo in *Aspettando Godot* non c'era. Non c'era assolutamente uno scardinamento del senso attraverso il suono. È un po' come ho detto prima: il testo veniva... cioè c'era un qualche cosa di più. Io amo quel teatro lì. Spesso sono passato, e passo magari anche adesso, come un reazionario. Cioè a me in definitiva lo spettacolo che scardina, se il suo... diciamo... se l'essenza è lo scardinamento, perfetto, mi va benissimo che allora ci sia uno scardinamento per esempio del senso attraverso il suono. Mi piace moltissimo... dopodiché però poi quando ho visto che quello ha scardinato, la volta dopo se mi scardina di nuovo... insomma, voglio dire, sono anche disposto a farmi annoiare dallo scardinamento, diciamo così... In *Aspettando Godot* questo non c'era ed è questo il teatro che io amo di più, che preferisco. Perché lo scardinamento c'era ma non era solo quello, quindi il cambiamento di tono e di timbro che l'attore poteva fare all'interno della sua recitazione era, come dire, in qualche modo... le parole non funzionano sempre bene... armonico... anche se non è proprio giusta questa parola...

Petrini: Immagino infatti che ci fossero anche molti elementi *disarmonici* in quello spettacolo...

Gialli: Sì certo... Certamente c'erano, non però in rapporto al testo o alle parole che venivano dette. Si percepiva che c'era un qualche cosa che si contrapponeva ad un mondo che stava fuori, diciamo così. Era evidente che questi non parlavano come nella vita quotidiana. Quindi si capiva che c'era una

qualche presa di posizione nei confronti della vita quotidiana e di ciò che questa rappresentava. È evidente. Non era però disarmonico in rapporto alle parole che venivano dette. Era come se fosse un'operina musicale, era come se la recitazione fosse una partitura musicale, in cui la partitura, cioè i tempi, i modi, le diversità di tono, di timbro, di volume, fossere estremamente evidenti. Invece nella recitazione, diciamo così, normale questo non si percepisce, si percepisce che gli attori parlano, dicono delle cose; se uno va a vedere un Pirandello qualsiasi fatto adesso, o fatto nei quarant'anni precedenti (fatto anche da Valli), sente parlare, sentiva chiacchierare: non percepiva la struttura, tra virgolette, formale di questo chiacchierare, invece lì si percepiva in ogni cellula dello spettacolo la partitura formale del parlare, i tempi, le diverse velocità, le pause... Tanto è vero che poi farsi venire voglia di recitare era un tutt'uno, perché era facilissimo, era divertentissimo, era affascinantissimo poter fare quello che facevano lì in scena. È come in definitiva, *mutatis mutandis*, per uno spettatore, facciamo conto, del 1850, andare ad assistere a un'opera di Verdi e poi uscire cantando la romanza, ecco... Era lo stesso effetto, quella recitazione lì. Era talmente evidente quello che stavano facendo, formalmente... in rapporto al parlar quotidiano che è solo comunicare qualche cosa, lì non c'era solo un comunicare qualche cosa, ma era estremamente evidente un comunicarle in qualche modo, dove il qualche modo era forse... no, lì no, non era più importante delle parole, aveva la stessa importanza...

Petrini: Come potresti descrivere a noi che non abbiamo visto lo spettacolo quel loro *modo*...

Gialli: Dunque, intanto i tre attori... tutti gli attori, perché Lucky per esempio aveva... Però questo è già nel testo, questa specie di afasia, di sbriciolamento... Quindi cantilenava un po', poi aveva un timbro particolare... Cresceva, in tutti i sensi, di volume ma anche di velocità... Già questo è un piccolo esempio... Significa che era stata fatta una partitura, che probabilmente durava non meno di dieci minuti, il suo

monologo... Perché io poi il testo non l'ho mai riletto da allora, integralmente... L'ho anche imparato a memoria, qualche scena l'ho anche imparata a memoria, perché l'ho letto talmente bene, presumo, lì, in quello spettacolo, che non c'è... Come me lo ricordo è come l'ho visto lì, ma credo che sia come è nel testo, poi può essere che invece non sia proprio così ma mi ricordo che il monologo di lei veniva interrotto a volte da Pozzo che la tirava con quella corda... poi questa straordinaria corda... Ah, poi un'altra cosa che mi è piaciuta di quello spettacolo e che è rimasta -probabilmente anche questa era un mio gusto- ma che poi però mi è rimasta sempre: cioè l'uso delle cose concrete in una situazione spaziale astratta, per esempio questa corda era una corda vera, non era una corda, tra virgolette, scenografata. Era una corda vera, punto e basta. Lì si trovavano tante cose che erano, per così dire, finte... diciamo, per esempio... tutti i costumi erano in qualche modo finti....

Petrini: La scenografia...

Gialli: La scenografia, eccetera. Però c'era qualcosa di concreto che poi negli anni successivi è diventato dominantissimo negli spettacoli di Carlo. Insomma, la struttura del monologo... ecco, appunto, la parola "struttura", cioè veniva fuori, mentre gli attori recitavano, non solo i suoni che dicevano, le cose che dicevano, i modi che dicevano, ma anche la struttura. Come dire... sai nel computer quando tu scrivi una lettera, oppure un saggio, poi se tu schiacci un tastino, ti viene fuori la struttura, cioè lì hai fatto due a capo, lì hai spinto di qua... Tutto questo era estremamente evidente e non era però un'esposizione di tecnica, era poeticamente evidente, questa era la straordinaria... l'entusiasmo che faceva venire di recitare, di voler recitare. Allora io da allora volevo fare quello che avevano fatto loro, subito, praticamente, dal giorno stesso... Io uscii dal teatro praticamente cercando di ripetere il duetto tra Estragone e Vladimiro quando dicono: ma allora sì, Godot, verrà non verrà... non me lo ricordo esattamente... che era una specie di *leit motiv* di tutta l'opera... Però, un

momento, bisogna dire che questi erano di una poesia straordinaria, cioè toccavano l'anima, almeno a me la toccavano... Facevano ridere, facevano piangere, emozionavano in maniera straordinaria, sconvolgente, e tutta questa emozione passava... ecco, una cosa che io potevo mettere a confronto con la letteratura, con qualche romanzo che avevo letto, ecco... era un'emozione, vera... cioè legata a degli stati d'animo identificabili come una certa emozione particolare al tuo interno, diciamo così, però non erano dati attraverso una rappresentazione vera della realtà. Erano dati attraverso non una rappresentazione della realtà... un mondo diverso, che aveva delle regole diverse, delle leggi espressive diverse... più bello... e anche più moderno... Questo è un problema tremendo, perché il problema del teatro oggi, a circa trentacinque anni di distanza, è che c'è una difficoltà micidiale nell'agganciare le giovani generazioni, i ragazzi... c'è difficoltà nell'agganciare chiunque, anche gli adulti, ma... soprattutto... Allora uno mette dentro lo spettacolo *rock*, oppure fa lo spettacolo per ragazzi, cioè... bambineggia... e invece lì, non so se dipendesse dallo spettacolo oppure dalla generazione...

Petrini: Probabilmente da tutti e due...

Gialli: Probabilmente da tutti e due, certo che lì è stato un momento miracoloso...

Petrini: Senti, volevo insistere ancora un momento su quello che ti chiedevo prima. Chi ci ha parlato dello spettacolo ci ha sempre detto di questa diversità fra Rino Sudano e Leo de Berardinis di postura...

Gialli: ...Sì, di postura ma anche di voce...

Petrini: ...Ecco, tu ricordi per esempio delle differenze timbriche, di toni...

Gialli: Sì, sì, certamente... Leo era impostato sull'acuto e Rino più sul medio-basso, non bassissimo però... Questo lo ricordo

abbastanza bene. Facevano delle variazioni di tono, però non erano vuote, non erano casuali... Erano intimamente legate... non a quello che stavano dicendo, perché a quello che uno sta dicendo può essere legato qualsiasi cosa... ma erano legate all'espressione di un qualche cosa che veniva espresso in maniera estremamente bruciante, appassionante, cioè emozionante, coinvolgente emotivamente. Però la qualità delle emozioni non era una qualità normale, cioè non erano le emozioni normali. Uno si poteva anche mettere a piangere, adesso io non ricordo se questo l'abbia fatto o no, però la tipologia dell'emozione non era quella della vita normale... Cioè, insomma, io avevo pianto quando avevo visto per la prima volta mio padre, ad esempio, sulla nave, che arrivava a Genova dall'Argentina... Mia madre mi disse: vedi quello là, con l'ombrello al braccio, è tuo padre, e mi ricordo che mi ero messo a piangere. Qui invece si poteva anche piangere ma l'emozione non era quella, non era legata, diciamo così, come dire, alla vita o a qualcosa che poteva sembrare vicino alla tua vita e quindi ti faceva piangere, come per esempio poteva capitare in uno sceneggiato televisivo, che ne so, *I fratelli Karamazov*... Ci si poteva emozionare moltissimo ma il tipo di emozione era un po' diversa, era nuova, era legata a delle cose diverse... coinvolgeva lo stato d'animo umano, della tua umanità, ma veniva da un altro mondo, proponeva nuove emozioni e quindi, forse, pensavo allora, nuove cose da dire... Lì c'era il testo... Cioè voglio dire, c'era qualche cosa, una disperazione, ma veramente una disperazione micidiale, tremenda... ecco, una cosa che io avevo visto già prima di questo spettacolo –avevo visto molto cinema, moltissimo cinema- era per esempio Pasolini, che mi emozionava moltissimo... Mi ricordo che io ai film di Pasolini piangevo, ma proprio dall'inizio alla fine... *Mamma Roma*, non avevo neanche quattordici anni... Andavo perché di domenica ero completamente solo, a Genova non conoscevo nessuno, dicevo a mio padre che uscivo, poi in realtà andavo al cinema. E avevo visto *Otto e mezzo*, *La dolce vita*, *Mamma Roma*, *Accattone*... Ecco, lo spettacolo di Quartucci era completamente diverso dai film di Pasolini, però una certa

disperazione, ancora più forte, ancora più accentuata c'era dentro.

Orecchia: Prima, però poi non l'hai più ripreso, hai detto: potrei fare dei paragoni con le letture piuttosto che con qualche cosa di teatro...

Foto 17

17. Leo de Berardinis, Rino Sudano.

Gialli: Con le letture che avevo fatto fino ad allora, perché le letture invece le facevo già dalle elementari... Forse se mi avessero chiesto cosa vuoi fare da grande, allora avrei forse risposto: scrivere, fare il giornalista, che ne so?... scrivere. Quindi leggevo, nelle antologie ma quando avevo la febbre anche qualche romanzo, andavo un po' a caso, ero andato molto a caso. Allora avevo letto qualche romanzo di Dostoevskij, poi avevo letto per esempio molti romanzi degli italiani contemporanei, per esempio Cassola, Pratolini, *Il giardino dei Finzi-Contini*... Ecco, mentre invece... È nella poesia che invece leggevo cose, diciamo così, tra virgolette, meno naturalistiche... Quindi quando ho detto la differenza... era in confronto a questo tipo di romanzo lì, di letteratura lì... non avevo letto Robbe-Grillet in quel momento, diciamo così... Mentre invece nella poesia sì, avevo già un po' letto, mi piaceva moltissimo, mi esaltava, capivo poco ma non mi interessava capire poco perché capivo i frammenti, non capivo il senso generale... Per esempio però avevo già letto qualche cosa di Pound, tutti i simbolisti francesi, poco, pochissimo, ma qualcosa sì... poi tutto questo gruppo nostro della quarta ginnasio, e poi quinta e poi anche prima liceo, aveva invece proprio lì la *beat generation*, cioè tutto quello che stava uscendo, perché stava uscendo in quel momento, quindi Kerouac, Ginsberg... poco, perché non era uscito ancora tutto in italiano, però poi in quegli anni lì, forse l'anno dopo, è uscito un famoso libro, che s'è perso, a cura di Fernanda Pivano e c'erano tutti quelli della *beat generation* e c'era anche a metà -mi sembra fosse edito da Feltrinelli- un pieghevole, una fisarmonica e nella fisarmonica c'era una poesia di Gregory Corso... ma questo credo che sia dell'anno dopo. Comunque sia, in quell'anno lì ancora no, ma negli anni subito dopo noi scappavamo di casa... Io non sono mai scappato di casa, però tutti gli altri scappavano di casa, per andare a fare un'altra vita, d'estate [ride]... poi a settembre ritornavano... Io ero quello che mantenevo i legami tra le famiglie e gli altri che erano scappati di casa... Moltissimi poi dicevano che erano stati lontani ma erano stati solo nei giardinetti di Genova, alimentati da me che gli portavo le

scatolette di tonno... Per cui tutto un mondo, diciamo così, cominciava ad esserci nella mente. Da un punto di vista, diciamo così, più formale, la letteratura in prosa era quella che ho appena detto, quindi era in definitiva una letteratura di tipo naturalistico, quella in poesia meno e quindi i paragoni di assonanza erano più con la poesia.

Petrini: Vorrei tornare a quello che dicevi prima a proposito della disperazione come cifra di questo spettacolo. Hai ricordato che era una disperazione anche più violenta di quella che trovavi in Pasolini. Ma comunque diversa. Era probabilmente una disperazione con un forte tratto grottesco, no? Mi sembra di capire che il Beckett del gruppo Quartucci non avesse nulla di greve, di...

Gialli: Era leggerissimo ma intenso...

Petrini: Prima dicevi che faceva ridere e piangere insieme...

Gialli: Sì, ridere faceva ridere... Perché erano un po' dei clown, ma poco poco...

Petrini: Alcune recensioni sottolineano molto l'aspetto della clownerie nella recitazione...

Gialli: No... Non così tanto... Poi io ho visto diverse altre edizioni di *Aspettando Godot*: sono sempre uscito incazzato come una bestia, e incazzato con dei coglioni di critici dei quali poi leggevo le recensioni e ne dicevano bene. Una di queste edizioni per esempio era anche del Gruppo della Rocca... Io ero scandalizzato, perché erano delle merde in confronto a quella lì... Perché, che cosa c'era che... Va beh, al di là che insomma... Ne ho vista una francese che c'era proprio da urlare, perché questi qui, in questa francese, erano proprio vestiti come se fossero delle persone vere, degli uomini veri ubriachi, cioè dei *clochard*, e questo mi faceva vomitare... Invece nello spettacolo di Quartucci questi non erano dei *clochard*, non erano niente... erano degli angeli che si

divertivano un pochino a fare i *clown* ma in realtà erano degli angeli e poco poco si divertivano a fare i *clown*, un pochino, si divertivano moltissimo a giocare tra di loro ma erano delle essenze venute da un altro mondo, estremamente umane da un punto di vista d'animo, in questo senso commoventi, perché la loro vicenda umana era fortissima, però erano sovrumani. Ma non erano sovrumani nel senso tecnologico, nel senso diciamo finto, erano angelicamente sovrumani, come se fossero degli angeli custodi dei *clown*... non erano *clown*, per nulla, erano molto più poetici dei *clown*, non ammiccavano mai, non facevano niente d... non facevano niente per compiacere il pubblico, per dire una battutina o una chiusura d'occhio, eppure comunicavano in una maniera straordinaria. Allora, tutte le problematiche del teatro dopo e di oggi, erano compiutamente risolte in questo spettacolo e superate, perché il problema della comunicazione... Lì comunicava con una potenza e con una semplicità assoluta, e però contemporaneamente non c'era nessuno sforzo per comunicare, né nessun modo per dire: siccome bisogna comunicare a tutti i costi se no facciamo l'avanguardia che si oppone al pubblico, allora facciamo la facilità... Non c'era nessun tentativo di fare la facilità, ma tutto era estremamente facile. Questo devo dire che non sempre è riuscito a Carlo. Alle volte poi è stato tutto estremamente difficile, o forse anche molto poco comunicante; c'è stato a volte una scelta di non comunicare apposta, mentre lì questo problema non c'era perché comunicavano con una facilità estrema...

Petrini: Senti, era uno spettacolo che in qualche modo "graffiava"?...

Gialli: No, non graffiava... Secondo me non graffiava perché superava il graffio...

Petrini: Nel senso che dicevi prima...?

Gialli: Sì, era... un'opera d'arte matura.

Orecchia: Come è Beckett...

Gialli: Non graffiava per niente, non si opponeva con i graffi, con le unghie, facendo dei graffi che sanguinavano. Non era una specie di Living...

Petrini: No, no... Non ci siamo capiti...

Gialli: ...artisticamente era superiore. Cioè voglio dire per me era come un'opera di un'artista, di un gruppo di artisti -non sto dicendo solo il lavoro di Carlo- come un'opera di Giotto, come se fosse, guarda, sai chi era?... Masaccio. Perché c'era contemporaneamente la rivoluzione rispetto ad un'epoca precedente ed una assoluta maturità e consapevolezza. Quindi c'era il mondo, tutta la sua complessità... Graffiare, fare un graffietto... oppure graffiare anche tanto, opporsi a qualche cosa... Ma questo non si opponeva e basta, non era distruttivo come poteva essere il Dada... Era un'opera maturissima, cioè proponeva un'alternativa.

Petrini: Temo che non ci siamo capiti... Io non so se in quegli stessi anni ti è capitato di vedere Carmelo Bene...

Gialli: Sì, subito dopo.

Petrini: Ecco, l'impressione che ne ho io non avendo visto il Carmelo Bene giovane ma potendo solo intuirne la straordinaria forza e durezza espressiva, e anche la radicale alterità del modo di porsi, e la cattiveria, è che il suo fosse un teatro autenticamente "graffiante"... In un senso cioè molto più profondo e complesso di quello a cui adesso ti riferivi... Mi chiedevo se nel *Godot* del gruppo Quartucci ci fosse qualcosa di simile.

Gialli: Direi di no... Ma guarda che anche sul termine "graffio", sebbene capisco come tu lo intendi... Ho visto *Nostra Signora dei Turchi*, edizione del '66 -non quella del '74, quella del '66- eppure anch'essa non era graffiante in

questo senso qui... Affascinantissima anche quella, esattamente come questo, per me. Però completamente diversa come segno. Perché in *Aspettando Godot* di Carlo c'era quello che ho detto prima, l'enigma, l'ombra del teatro -non solo il teatro ma anche la sua ombra. Di un fascino straordinario, ma tutto era, come dire, nitido, non nebuloso. Era come se fosse Beato Angelico, oppure Masaccio... Invece in Carmelo Bene c'era la nebulosità dell'alcool, ma detto nel senso più profondo della parola, cioè diciamo così, c'era un marcio, una sensazione di perversione che in *Aspettando Godot* non c'era assolutamente... Questa è soltanto una differenza di temperamento fra i due artisti. Poi, il graffiare... graffiavano entrambi nello stesso modo, però non graffiavano. Nel senso che... io mi sono esaltato straordinariamente a vedere Carmelo Bene che disfatto e con l'armatura a pezzi ma con l'armatura finta addosso cercava di togliere le mutandine dalle coscie vere di lei, che era già Lydia Mancinelli, e intanto faceva il sugo sul fornello a gas in scena dietro a una vetrata, che non permetteva di sentire... che faceva sentire pochissimo e ogni tanto lui però bussava, e poi sbocconcellava, si mangiava tutte le parole, e poi aveva degli improvvisi... ma era una diversità di stile... Invece Leo, ma anche Rino, in *Aspettando Godot* erano pulitissimi, era come dire... Fidia, cioè un segno assolutamente stilizzato, pulitissimo... non c'era, diciamo così, la macerazione del linguaggio che invece c'era un anno dopo, due anni dopo in Carmelo Bene. Però il problema del graffiare... anche lo stile così nitido, così pulito, così essenziale... Ecco, mentre in definitiva lo spettacolo di Carmelo Bene era in qualche modo -sempre tra virgolette-barocco, quello di Quartucci era l'essenzialità più assoluta, la purezza di segno più assoluto, la stilizzazione più alta...

Petrini: Infatti i suoi riferimenti espliciti, per ciò che riguarda le arti visive, sono Malevic, Kandinskij...

Gialli: Esattamente. Però non era astratto l'*Aspettando Godot* di Quartucci e di loro... Non era assolutamente legato al naturalismo, non era naturalistico, non era astratto era