

L'asino di B.

anno 10, numero 11
marzo 2006

Trauben

Pubblicazione realizzata con i contributi dei fondi erogati dal MIUR (quota ex 40%).

Su una trave che regge il soffitto dello studio di Brecht sono dipinte le parole: “La verità è concreta”. Sul piano di una finestra c’è un asinello di legno che può assentire con la testa. Brecht gli ha appeso intorno al collo un cartellino, dove ha scritto “Devo capirlo anch’io”.

W. Benjamin, *Conversazioni con Brecht. Appunti da Svendborg*, 24 luglio 1934.

Direttore

Gigi Livio

Redazione

Donatella Orecchia, Armando Petriani e Mariapaola Pierini

Direzione e redazione

Dipartimento di Discipline Artistiche Musicali e dello Spettacolo

Università di Torino

via S.Ottavio 20, 10124 Torino

tel. 011.6703509, fax 011.6703513

<http://hal9000.cisi.unito.it/L'asinodiB>

asino.rivista@unito.it

E inoltre: www.lasinovola.it

Progetto grafico

Piero Livio

Direttore responsabile

Piero de Gennaro

La rivista esce ogni dieci mesi

Registrazione Tribunale di Torino 15.2.99 n° 5236

© 2006 Trauben s.a.s.

via Plana,1, 10123 Torino

fax 011.7391042

ISSN 1593-988X

Indice

| | |
|--|-----|
| Appunti sulla metodologia dello studio dell'attore. | 7 |
| “Fiamma del diavolo che non consuma”. Marta Abba attrice “frigida” di Gigi Livio. | 45 |
| Silvio d'Amico e Luigi Pirandello: frammenti di un incontro (1918-1936) di Donatella Orecchia. | 67 |
| Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. Carmelo Bene in <i>Pinocchio</i> di Carlo Collodi (1962 e 1966) a cura di Donatella Orecchia e Maristella Zuzzi. | 95 |
| Colloquio con Daniele Gaglianone. | 127 |

Appunti sulla metodologia dello studio dell'attore.*

Questi sono “appunti” nel senso proprio del termine e cioè trasposizioni in parole di pensieri che potrebbero formare il nucleo di una elaborazione non necessariamente più profonda ma certamente più articolata. Ad alcuni ho dato un titolo: si tratta di quelli in più avanzata fase di sviluppo concettuale o più nettamente definiti. Inoltre, poiché si tratta di appunti, può capitare che i problemi trattati risultino a volte, ma non sempre, solamente enunciati o sviluppati in modo ellittico, poiché una trattazione organica ed esaustiva avrebbe richiesto ben altro spazio. Dello sforzo che richiede sciogliere le ellissi chiedo scusa alle nove persone che leggeranno queste righe.

A voler usare una metafora, che a noi sembra di una certa efficacia espressiva, potremmo dire che l'opera d'arte si presenta sempre come un “crocevia” vario e molteplice in cui convergono più elementi. Infatti se dire che l'opera rispecchia il proprio tempo rivela un'impostazione eccessivamente sociologista è però vero che l'opera è immersa nel proprio tempo, da questo trae linfa e a questo rimanda con sue proposte di vario carattere, artistiche innanzi tutto ma certamente anche morali, politiche, eccetera. A questo punto il problema sembra piuttosto quello di precisare il concetto di “proprio tempo” collegato all'esegesi dell'opera, dal momento che questa affermazione, eccessivamente generica, deve essere di volta in volta circoscritta, circostanziata e messa a fuoco con tutti gli strumenti che lo studio dei vari elementi che innervano lo “spirito del tempo” concedono di fare, sempre tenendo conto del margine di errore ineluttabile dovuto da una parte alla prospettiva individuale da cui non può non partire l'analista, uomo di oggi alla ricerca della verità di un'opera per scoprire e mettere in luce ciò che ancora pulsa per noi, e dall'altra al fatto che non tutti i documenti che permet-

terebbero una precisa, anche se quasi impossibile ricostruzione, sono di facile reperimento quando non risultano addirittura scomparsi.

Con il concetto di “spirito del tempo” si è introdotto un problema metodologico generale dal momento che lo spirito del tempo varia di epoca in epoca e anche, in certe epoche, molto in fretta. La necessità di indagare l’epoca in cui l’opera si realizza, e l’arte di quel momento, deve tenere conto proprio di questa variabilità che esclude la visione assolutistica, propria delle *estetiche*, in favore di un attento studio delle variabilissime *poetiche*. Uno dei portati nefasti dell’epoca postmoderna è quello di aver reintrodotta nello studio della cultura le pretese normative delle estetiche attraverso le cosiddette “griglie”, di ascendenza semiotica, sulla base di quel disprezzo per la storia, considerata “finita”, che è proprio della filosofia postmoderna. La crisi del postmoderno –se non proprio la sua fine–, che oggi stiamo vivendo, ci dà conforto di una ripresa della dimensione storica e di quella dialettica che sono poi gli unici strumenti che ci permettono non solo di conoscere e comprendere l’opera d’arte, ma anche il mondo in vista di una possibile trasformazione dell’uno e dell’altra.

Il rifiuto delle estetiche normative non deve però trarre in inganno. È piuttosto evidente che rimangono necessari criteri generali con cui affrontare un determinato campo esegetico. Anche quello di tenere conto non delle estetiche ma delle poetiche e di ancorare sempre l’esercizio critico al vario mutare delle condizioni storiche è un criterio generale: ma, appunto, un criterio generale che intende mettere in luce la necessità di adeguare gli strumenti critici di volta in volta alle necessità di comprensione di un’opera. È la dialettica qui, ancora una volta in opposizione all’ideologia postmoderna, che si intende proporre come l’unico strumento di indagine possibile per sviscerare il problema posto dall’opera. Ma questa non è un’opzione estetica bensì una presa di posizione ideologica con la perfetta coscienza che comunque si agisca si propone un’ideologia –nel senso positivo del termine– e che chi proclama la fine delle ideologie è egli stesso un ideologo –nel senso negativo, e dunque marxiano, della parola.

La peculiarità del teatro e, in modo specifico, dell'arte dell'attore è proprio quella di risultare particolarmente pregnante dal punto di vista di quel "crocevia" di cui si diceva prima. Perché se è vero, come è vero, che qualsiasi opera d'arte racchiude in sé tante tensioni e pulsioni del proprio tempo è altrettanto vero che il teatro, per la sua esposizione pubblica e per la sua vocazione sovranazionale, è quasi costretto a registrarne il maggior numero possibile. (L'osservazione che segue la costringiamo nella forma parentetica perché non strettamente necessaria a un lettore intendente: quando scriviamo "teatro" noi vogliamo indicare il teatro recitato e non il testo drammatico; è il teatro recitato che raccorda in sé quel numero altissimo di elementi del proprio tempo e non la scrittura drammatica che, in quanto tale, non è sostanzialmente dissimile dagli altri generi letterari anche se, essendo in certi periodi storici la base del linguaggio della scena, non può non portare tracce di quella complessità che è propria dello spettacolo).

Vediamo ora se è possibile enucleare, sempre in forma di "apunto", almeno alcune delle pulsioni e tensioni di cui si diceva prima prendendo a campione, e a esempio, l'ultimo scorcio dell'ottocento in Italia. Tanto per incominciare l'opera dell'attore non sfugge a una regola generale che riguarda qualsiasi opera d'arte e cioè quello che potremmo definire il riferimento di genere. In letteratura, per esempio, noi non potremmo capire la lirica montaliana se non la mettessimo in riferimento con Dante e Petrarca e con il petrarchista a lui più prossimo che è Ungaretti, ovviamente; o la scrittura drammatica di Pirandello se non tenessimo conto dell'odiato, da lui, "dramma borghese" che notoriamente conosce i suoi fasti nella letteratura teatrale dell'ottocento francese. Così sarebbe impossibile rendersi conto della grandezza della innovazione attorica della giovane Duse se non si mettesse in rapporto il suo modo di recitare con i grandi che l'hanno preceduta, come la Ristori, e con le contemporanee cui dovette contendere la palma della migliore come Giacinta Pezzana, Virginia Marini, Adelaide Tessero e, sopra tutte, Sarah Bernhardt. Perché è ben noto (e passato nella leggenda) il fatto che il suo primo vero successo l'attrice ventitreenne lo ebbe confrontandosi appunto con la Pezzana e la Tessero, e indirettamente con la Bernhardt, nella *Principessa di Bagdad* (1881). Ecco

che immediatamente la giovanissima attrice è catapultata in una dimensione ampia e che presto diverrà internazionale.

Un altro fatto incontestabile –anche se assai poco e spesso male indagato– è quello che nell’attore, nel torno di tempo che abbiamo preso a esempio, confluiscono tensioni artistiche multiple: siamo nell’epoca in cui trionfa il naturalismo ma già si affaccia sul panorama internazionale il simbolismo che intende opporsi al primo. (Argomento che qui non può essere affrontato se non come appunto all’interno di un appunto: tanto il naturalismo come il simbolismo presentano una realtà varia e molteplice che non è in nessun modo costringibile in una formula tanto è vero che spesso tendono a confondersi e intersecarsi, come accade, per esempio, nella scrittura drammatica di Ibsen. Altro argomento non eludibile è quello del simbolismo come forma più raffinata di naturalismo. Infine, e solo apparentemente in modo contraddittorio ma che è invece dialettico, il simbolismo come elemento di realismo attraverso la sua proposizione di “tipico”; e qui, come esempio, possiamo pensare a Jarry). Nella giovane Duse abbiamo la confluenza di realismo e simbolismo che si equilibrano in modo assolutamente mirabile tanto da essere, secondo noi, alla base così del suo strepitoso successo come delle opposizioni che pure trova alla sua proposta artistica. E quella frequentazione del “tipico” che è peculiare del simbolismo trova in lei la strada di un alto realismo che ne fa l’interprete privilegiata di tutta un’arte e di tutto un mondo, che è poi quello occidentale: e i suoi trionfi dalla Francia alla Russia, dall’Austria alla Germania, dall’Inghilterra alle Americhe e via così stanno proprio a testimoniare la sua grandezza. Gli spettatori, anche e soprattutto quelli di eccezione, assistono attoniti al miracolo e tutti –da Hofmannstahl a Shaw, da Bang a Lugnè-Poe, da Pirandello a Gobetti e a tanti altri– trovano che l’attrice si iscrive all’interno delle proprie poetiche, se pure diverse o diversissime tra di loro: è evidente, al di là del talento, quella contestura di più elementi di cui dicevamo che permette a ciascuno di trovare nell’attrice eccelsa e particolarissima ciò che a lui interessa e piace.

Attore teatrale e attore cinematografico. Abbastanza (anche se non molto) è stato scritto sulla differenza tra attore teatrale e attore cinematografico ma, dopo aver richiamato ancora una volta alla ne-

cessaria attenzione da porre al diverso articolarsi dei problemi da periodo storico a periodo storico e da luogo a luogo, c'è da notare una questione generale che si potrebbe formulare in sintesi così: l'attore teatrale si svela all'analisi un fenomeno più estetico che sociologico mentre quello cinematografico più sociologico che estetico. Senza sottovalutare il divismo dell'attore teatrale è però facile rendersi conto che il divismo –fenomeno sociologico che ha poco a che fare con l'arte– risulta fondamentale nello studio dell'attore cinematografico. L'enorme importanza che ricopre l'investimento economico nel caso del cinema –anche questa volta senza sottovalutare quello del teatro che comunque è di gran lunga inferiore– fa sì che l'industria cerchi sicurezze di riuscita del 'prodotto' che garantiscano l'investimento economico che è stato fatto. (Ancora una volta un appunto nell'appunto. Ciò che abbiamo appena detto non vale per tutte le cinematografie e per tutti i cineasti: se prendiamo, a esempio, Dreyer o Carmelo Bene, Cassavetes o Pasolini, eccetera, ci accorgiamo subito che ci troviamo in una dimensione diversa là dove la spinta artistica va al di là dell'industrialismo. Ma questo è un discorso da approfondire altra volta e in altra sede). La poderosa macchina del divismo serve a rassicurare gli spettatori, presenti e futuri, che troveranno ciò che cercano: il loro sogno artificiale sarà ancora una volta possibile. Questo meccanismo costringe l'attore a ripetere sempre lo stesso personaggio, un personaggio che in qualche modo sarà costretto a incarnare anche nella vita. Nel periodo precedente la rivolta sessuale della seconda metà degli anni sessanta risultano patetiche le nozze, più o meno false, di attori e attrici omosessuali. L'identificazione vita-set comporta una diminuzione della finzione per cui l'attore cinematografico recita un determinato personaggio proprio come se lo vivesse: si verifica qui una stretta congiuntura tra naturalismo e divismo. Stretta, ma non rigida. Infatti non tutti i divi sono uguali in rapporto al loro essere un prodotto industriale e quindi alla riproducibilità quasi automatica del loro modo di recitare un determinato personaggio che spesso l'industria cuce loro addosso. Questo per ciò che attiene all'aspetto estetico del divo. Mentre diverso è il caso per ciò che riguarda l'aspetto sociologico: ogni divo è costretto a interpretare nella vita quel determinato personaggio che è (che finge sia) lui stesso. Ed ecco che abbiamo così dei film tutti giocati su questo piano per dare al pubblico ciò che il pubblico non solo ama nella favola, nella finzione, ma

proprio, invece, ciò che già sa della vita reale (o che si finge tale). I divi si caratterizzano anche attraverso certi tic particolari che diventano segni forti così della loro personalità di uomini come del loro personaggio: il pollice della mano destra che scorre sul labbro di Bogart viene ripetuto da Belmondo in *A bout de souffle* (1960) proprio come *mise en abîme* tanto di quel personaggio quanto di quell'uomo-divo; l'atteggiarsi delle labbra di Marilyn Monroe lo ritroviamo così nei film come in molte fotografie che ritraggono la donna-diva nella vita di tutti i giorni.

Ma, come abbiamo appena scritto, non tutti gli attori-divi sono uguali. Proprio i due che abbiamo preso a esempio sanno dare anche magnifiche prove di versatilità per cui escono dal solito personaggio: questa libertà viene loro concessa dalla produzione quando sono talmente divi da poter tentare esperimenti. Bogart, soprattutto nell'ultima parte della sua attività, risulta un ottimo brillante in *Sabrina* (1954), un quasi comico di tipo carnevalesco nella *Regina d'Africa* (1951), un falso-duro –egli che era stato tutta la vita un duro-dolce, che è, come ben si vede, altra cosa– nell'*Ammutinamento del Caine* (1954). La Monroe passa da ruoli decisamente comici che le hanno garantito il successo (*Gli uomini preferiscono le bionde* [1953], *Come sposare un milionario* [1953], eccetera) a quelli drammatici, che aveva già sperimentato, ma in modo ancora incerto, agli inizi della carriera (*La tua bocca brucia* [1952]) per giungere agli *Spostati* (1961) magari attraverso *La magnifica preda* (1954) e *Fermata d'autobus* (1956). Ma ciò che si possono permettere Bogart e la Monroe non è certo da tutti: è impensabile una Grace Kelly che non sia algida, o una Sharon Stone che non sia sensuale (e che non accavalli le gambe).

Si tratta dunque, come abbiamo detto, di un fenomeno più sociologico che estetico. Quello che conta è che il divo sia bello, abbia fascino, risulti cioè una persona in cui il pubblico possa identificarsi così quando recita come quando vive la vita di tutti i giorni. A questo punto non è strettamente necessario che sia un bravo attore; e infatti tanti e tante non lo sono affatto. Ovviamente poi molto dipende dall'industria che il divo ha alle spalle: e quest'industria può anche utilizzare registi di livello che si mettano al servizio del divo. Ecco così che la macchina produttiva hollywoodiana è in

grado di rifornire il mercato di prodotti ‘di qualità’: con questa locuzione non si intende di qualità artistica, ma di una qualità funzionale a rendere gradevole un insieme che segue determinate regole che con l’arte condividono solamente l’aspetto tecnico. Ma qui le cose non sono così semplici poiché la tecnica, che costituisce “l’irrinunciabile momento razionale dell’arte” (Adorno), non è affatto neutra. Utilizzare una tecnica che è stata ‘inventata’ per uno scopo artistico –e cioè per immettere sul mercato un “prodotto di trasformazione” (Benjamin)– per realizzare un prodotto di consumo –“di rifornimento” (sempre Benjamin)– vuol dire reinventare quella tecnica adattandola al nuovo scopo. Da una tecnica correlata strettamente al contenuto si passa a una tecnica fine a se stessa, una tecnica che mostra di essere divenuta il “riflesso di quella tecnocrazia che socialmente è una forma di dominio camuffata sotto l’apparenza di razionalità” (ancora Adorno). È una tecnica evirata da cui viene desunto l’aspetto esteriore e superficiale: e in questo senso, e solo in questo, è vera l’affermazione che prima abbiamo fatto nel dire che questi ‘gradevoli’ prodotti di rifornimento del mercato condividono con l’arte solamente l’aspetto tecnico. Perché, al contrario, l’arte della nostra epoca è di necessità ‘sgradevole’ in quanto seminatrice di discordie, tra uomo e uomo, certamente ma, soprattutto, tra l’uomo e se stesso nel momento in cui offre uno specchio a una realtà lacerata e reificata e ci induce a prendere coscienza di quanto lacerati e reificati siamo noi stessi.

Il divo ci si propone sostanzialmente come una ‘maschera’, ma una maschera, per così dire, naturale in quanto risultato della sua personalità di essere umano e non elaborazione di una finzione. L’attore che riflette e incorpora nella sua recitazione una varietà molteplice di elementi –abbiamo usato più sopra la metafora del “crocevia”– è un’altra cosa dal divo; e il divo da lui. Ovviamente ci sono molti gradi di divismo e quanto più forte è l’industria che propone divi tanto più il divo risulterà tale. In questa misura il divo per eccellenza è quello hollywoodiano: la maschera, imposta dall’industria, è estremamente alienante e c’è chi vive tranquillamente questo essere alienato per tutta una vita, ma c’è anche chi si suicida. E c’è chi si maschera per non essere una maschera: Orson Welles che unì da subito una decisa tendenza all’arte, e l’arte del nostro tempo rifiuta sempre la mercificazione, con una fortissima impronta divi-

stica e una strabordante personalità mediatica, il “bambino d’oro”, il “genio” *par excellence*, mascherò il suo volto per tutta la vita a partire da esigenze del racconto in *Citizen Kane* (1941), ma poi sempre e sempre più accentuatamente; si disse, e accreditò egli stesso questo dire, che lo faceva perché aveva un volto troppo tondo e un naso troppo piccolo, che non amava: ma questa è soltanto la superficie; sotto la superficie c’è il bisogno di mascherarsi per non essere una maschera: una sorta di straniamento per eccesso. La macchina industriale cerca in ogni modo di occultare i disastri dell’alienazione che colpisce i divi e quando proprio non può più farne a meno inventa storie private per giustificare qualcosa che, conscio o inconscio che sia, di privato non ha proprio nulla se non la classica buccia di banana su cui scivola una persona dall’equilibrio da lungo tempo instabile. Il suicidio di Marilyn Monroe, sempre che non si tratti di omicidio, ha ben poco di privato e affonda le sue radici e le sue ragioni nella coscienza lacerata di un’attrice vera costretta, dall’industria, all’alienazione del sex symbol.

Definendo il divo una “maschera” intendiamo qui dire che l’attore in questione usa il proprio volto e il proprio corpo in modo da risultare sempre il più possibile uguale a se stesso: Borgart diceva di sé che si avvaleva solamente di cinque espressioni. Tutto un altro discorso è quello che si deve fare per l’attore che utilizza una maschera nel senso storico del termine: pensiamo ora a Petrolini, Pepino De Filippo, Totò e Troisi, non a caso tutti attori comici. Qui il rifarsi cosciente e profondamente colto alla tradizione delle maschere, ciascuno a suo modo s’intende, porta questi attori a comporre un tipo di recitazione che utilizza la storia del teatro per travasare nel cinema varie e molteplici tematiche di grande valore artistico. Nulla di più lontano, come ben si vede, dal divo.

De Sica e Il generale Della Rovere. Ma non tutte le industrie, l’abbiamo detto, sono uguali. Quella francese non è quella americana e quella italiana non è la francese. Vittorio De Sica fu un divo solo fino a un certo punto. La sua lunga carriera di attore di teatro – che, sia detto di passata, non è ancora stata studiata in modo approfondito – costituisce una storia assai interessante ma non tanto da farne un divo. È un “brillante”, nell’epoca del trionfo del “brillante” sulle scene italiane, decisamente bravo, ma non viene considerato,

né dalla critica né dal pubblico, come superiore a Tòfano o a Melnati. Inizia poi a lavorare per il cinema, sempre nel ruolo del “brillante” e, più tardi, si sperimenta come regista. È lì che sorge un apparente nuovo De Sica: fin da *I bambini ci guardano* (1944) ci troviamo di fronte a un precursore del neorealismo, con Visconti e Rossellini. Ma intanto continua a fare l’attore in film di altri per lo più sempre in parti di “brillante” e accetta anche di lavorare in pellicole scadenti sempre spinto, giocatore incallito, dal bisogno di soldi. È anche lo scotto che De Sica paga al meccanismo divistico, certo diverso da quello americano, in cui comunque è preso: a modo suo, che è un modo estremamente più articolato, in quei film diviene una maschera, quell’attore che tutti gli spettatori si aspettano che sia in modo da essere rassicurati e non inquietati. È l’aspetto ‘gastronomico’ dell’arte di un attore che è cresciuto nel teatro ‘gastronomico’ dei telefoni bianchi.

È del 1959 un evento straordinario per la storia del cinema e dell’arte recitativa: i due nostri più grandi registi collaborano nel *Generale Della Rovere*. La regia è di Rossellini e l’attore protagonista è De Sica. Di solito il film viene considerato un’opera minore del primo e gli storici del cinema, che sono attenti soprattutto alla regia, non badano molto, o per nulla, alla recitazione del secondo. Ma, al contrario, l’opera risulta un capolavoro proprio per la eccezionale congiuntura di una regia d’attore da parte di un regista che sempre ha preferito e preferirà attori non professionisti e di una recitazione splendida da parte di un attore che è anche un grande regista. Infatti in quel film, e in quella parte, De Sica ha modo di esplicitare tutta la sua genialità d’attore. Ecco che si realizza, questa volta però concretizzato in un attore cinematografico, quell’intreccio di tendenze e pulsioni (ancora una volta, il “crocevia”) che solo un grande attore riesce a realizzare nella sua recitazione.

Il film è ambientato nella Resistenza; dalla fine di questa sono passati quattordici anni, pochi perché possano già essere state dimenticate le tensioni e le sofferenze dell’epoca e abbastanza perché si possa guardare a quelle tensioni e a quelle sofferenze con uno sguardo già ‘storico’. Ed ecco che, nella mirabile recitazione della parte del ‘truffatore di guerra’ realizzata da De Sica, convergono più elementi, si sovrappongono continuamente piani diversi e il tutto si fonde in un’apparenza di naturalezza che è appunto solo apparente ed è il risultato di una sapienza attorica straordinaria. Il truffatore

è un uomo stanco che vive una sofferta umanità degradata in parte dalla guerra e in parte dalla sua incapacità a considerarsi un essere sociale. Egli fa credere a parenti disperati –un padre, una moglie...– che è in grado, grazie a sue amicizie altolocate fra i tedeschi, di poter alleviare la prigionia dei loro cari. E potrebbe anche farlo, visto che è veramente amico di un giovane tedesco che organizza proprio i prigionieri e che è facilmente corruttibile; ma egli è preso dal demone del gioco e quando ha soldi fra le mani va a giocare. A un certo punto, però, viene arrestato perché una sua vittima potenziale, che ha intuito la truffa, si ribella.

In questo primo momento del film De Sica recita la parte del cialtrone, e del cialtrone napoletano. Recita cioè quel ruolo cui è costretto dal suo essere, se pure in modo particolare, un divo. Ma sotto la cialtroneria e l'essere un puttaniere, perché anche questo aspetto della personalità del truffatore è evidenziato, traluce un'umanità certo distorta ma viva. Come una stanchezza esistenziale dettata dalle condizioni in cui porta avanti la sua esistenza, come un rimorso che lo corrode. Tutto questo traluce a tratti: sono gesti di stanchezza, intonazioni della voce in cui il cialtrone finge la cialtroneria, come quando elogia i "camerati tedeschi" di fronte a una moglie che è venuta a chiedere notizie del marito alla *Kommandantur*, senza mai cadere nel falso; non c'è una pur lieve stonatura nella sua recitazione in tutto l'arco del film. È proprio una prostituta che ne riconosce la nascosta grandezza. Quando egli, ormai alla disperazione, va alla ricerca di un compratore per un falso zaffiro che farebbe parte di un suo presunto tesoro di famiglia trova soltanto una prostituta che prima non ne vuole sapere né di lui né dello zaffiro e che, in un secondo momento, quando lo vede disperato offrire a tutte le sue compagne per poco il suo "tesoro", gli dà tutti i suoi risparmi perché con lui, che l'avrebbe poi lasciata, aveva passato i migliori giorni della sua vita. È un gioco un po' facile, quello della prostituta che rappresenterebbe la parte sana della società, e molto decadente in senso un po' corrivo: ma non di questo qui ci occupiamo dal momento che tutto ciò può essere ascritto a difetto così del soggetto (Montanelli) come della sceneggiatura (Amidei, Fabbri, Montanelli) come della regia: De Sica, da parte sua, reagisce in modo stupendo: è stoico e come stoicamente, ma mestamente, aveva accolto i rifiuti, ora, altrettanto mestamente, riceve questo dono d'amore fino a un certo punto inaspettato. Sembrerebbe arreso al de-

stino, ma il vecchio truffatore, stanco e umano nella sua disumanità, sa che il destino non esiste e che ciò che gli sta capitando è dovuto alla sua incapacità a liberarsi da quella perversione economico-masochistica che è rappresentata dal vizio del gioco, rispettabile come tutte le perversioni –Landolfi insegna– se le circostanze fossero diverse. La guerra quindi, che è il momento dove più spietatamente ma anche più scopertamente si rivela la brutalità dell’oppressione e dello sfruttamento dell’uomo sull’uomo, ottunde i sentimenti ma non li uccide; l’uomo è pur sempre in grado di riscattarsi dalle proprie bassezze.

Ed è proprio questo riscatto che il film e il suo protagonista mettono in luce nel secondo momento della pellicola. Invitato a recitare la parte del generale della Rovere, il truffatore si lascia prendere dalla finzione che gli serve per rivelare a se stesso la verità della sua profonda umanità: morirà da “eroe” insieme ai suoi nuovi compagni partigiani. De Sica, anche in questo secondo momento del film, riesce a mantenere un equilibrio straordinario tra i vari sentimenti da cui è spinto il suo personaggio; in fondo, nell’eroe rimane qualcosa del cialtrone come, nella prima parte del film, nel cialtrone c’era già un presentimento dell’eroe: umanità sfaccettata e dialettica e dunque realistica.

Il giudizio di Brecht. Da questo punto di vista non ci stupisce che in un brano delle memorie dell’attore-regista sia riportato un giudizio di Bertolt Brecht sulla sua poetica attorica: “Mentre giravo in Germania *I sequestrati di Altona*, ebbi bisogno di andare a Berlino Est per girarvi alcune scene dell’*Aturo Ui* con il complesso del Berliner Ensemble. Un giovane regista di quel complesso, che [era] da quanto mi dissero l’allievo prediletto di Bertolt Brecht, mi disse una cosa che mi meravigliò: che il maestro aveva nella sua cineteca il film *Buongiorno elefante* e lo mostrava ai suoi allievi come un tipico esempio di recitazione epica. Gli attori dovevano imitare il mio modo di eseguire il mio personaggio. Essere allo stesso tempo esecutore del personaggio ed estraneo al personaggio, ossia essere contemporaneamente dentro e fuori il personaggio, in un certo modo essere critico di se stessi. E non immergersi completamente nel personaggio. [...] Mi venne alla mente una vecchia critica che fece di me Anton Giulio Bragaglia [...]: ‘De Sica quando recita –scrise– ci

piace in quanto prende in giro se stesso, ed è nello stesso tempo attore e critico”.

Dunque: è possibile che l'attore come catalizzatore di molte pulsioni e tensioni del proprio tempo si possa trovare anche nell'attore cinematografico. Ma: a certe condizioni. È ovvio che queste condizioni cambiano nel tempo anche se il tempo del cinema non è così esteso come quello del teatro; così come, l'abbiamo già detto, variano di luogo in luogo. Resta comunque un dato di fondo: l'attore va distinto, anche questo l'abbiamo già scritto, dall'attore-maschera anche se sia l'uno che l'altro possono catalizzare ciò che s'è detto. Ma in modo diverso: l'attore lo fa in modo consapevole e colto la maschera in modo perlopiù inconsapevole e d'istinto: la maschera, la grande maschera, risulta la realizzazione di un attore ricco di talento ma che questo talento espande in modo, per così dire, naturale e cioè non filtrato dallo studio, dalla cultura, dall'elaborazione delle doti di partenza: da questo punto di vista la maschera non risulterà mai un "crocevia" ma la portatrice di un solo vettore, magari rilevantissimo come vedremo subito parlando di Gary Cooper, che si concretizza proprio nel suo essere maschera. L'attore colto, invece, riesce a filtrare, come nel caso di De Sica nel *Generale Della Rovere*, un groviglio complesso di temi e motivi rendendoli tutti, congiunti e separati di volta in volta, al massimo grado. Ma gli attori colti nel cinema sono assai pochi: infatti prevalgono le maschere. E questo non è dovuto solo al divismo ma anche a altri elementi quali la decisiva importanza che ha nel cinema la regia confronto a ciò che è nel teatro, il metodo di lavorazione del film, l'assenza del pubblico, eccetera. E alla costituzione fondamentale naturalistica del cinema si deve l'importanza determinante del *physique du rôle* mentre la maggior possibilità di astrazione del teatro permette una più articolata flessibilità per ciò che riguarda questo problema: primi attori teatrali si trovano a dover fare i caratteristi al cinema: un caso fra tanti è quello di Paolo Stoppa che per il fisico e per la voce – ambedue da lui usati in un certo modo – risulta appunto un caratterista perfetto al cinema tanto quanto a teatro è un primo attore. Sembra una cosa curiosa, ma non lo è, il fatto che Visconti sia tanto il regista teatrale di eventi spettacolari in cui Stoppa è il protagonista di drammi forti come *Uno sguardo dal ponte* di Miller quanto il regista di film quali *Il gatto-*

pardo in cui lo stesso attore ricopre invece il ruolo del caratterista. Il teatro e il cinema sono due cose diverse e così la regia teatrale come la regia cinematografica non possono che risultare due attività diverse tra di loro.

È dunque necessario che molte cose convergano per realizzare l'attore-crocevia, ci si passi il termine un po' eccessivamente tecnico, nel cinema: il caso che abbiamo scelto risulta eccezionale perché abbiamo un grande attore che è anche un grande regista che recita in un film di un grande regista. In questo caso pensare che Rossellini abbia *diretto* De Sica come, nel cinema, si dirige un qualsiasi altro attore sarebbe un'ingenuità imperdonabile, oltre che una sopravvalutazione indebita del ruolo del regista in questo film, mentre è certamente probabile che si sia realizzata una stretta collaborazione fra le intenzioni del regista e quelle dell'attore. È chiaro che ci troviamo di fronte a un film a due autori e che come tale va indagato. Gli storici del cinema che relegano *Il generale Della Rovere* tra i film minori di Rossellini vedono un film che non esiste e cioè una pellicola senza De Sica e cioè senza la mirabile e, in cinema, assolutamente eccezionale recitazione di un attore che è anche un regista, e il regista di *Umberto D* e del "funeralino" dell'*Oro di Napoli*, e si privano di una delle possibilità di comprensione di quelle opere che sono ben radicate tanto nella contrastata umanità di De Sica quanto nella sua tendenza al realismo, un realismo fatto della capacità di "presentare la *cosa* come la cosa sta" (è Pound che parla di Joyce) esprimendo così in sintesi la formula sostanziale del realismo della nostra epoca che culminerà nell'oggettivismo "pornografico" di Beckett.

Ma c'è ancora una condizione che deve essere soddisfatta perché l'attore cinematografico possa risultare sfaccettato quanto basta per erigersi a catalizzatore di più tendenze, tensioni e pulsioni dell'arte e della realtà. Ed è quella posta dallo straniamento. Infatti l'attore naturalista riflette certamente, quando è bravo ovviamente, un aspetto della realtà, del mondo in cui agisce, ma uno solo. L'appiattimento dovuto all'imitazione della "vita così com'è" non gli permette di andare oltre il singolo frammento di realtà e di vita per giungere a una sintesi superiore di quel ganglio che è la realtà reale e non la realtà apparente, ganglio che può essere esplorato e manifestato solo attraverso una recitazione che non può essere naturali-

stica, in quanto è ineluttabilmente astratta, anche se deve comunque essere naturale, in quanto finta e non falsa secondo la formula di Riccoboni. E quando ciò avviene l'attore non può risultare che straniato, in un modo o nell'altro, così come la costruzione del suo personaggio lo porterà a presentarlo come 'tipico'. Le due caratteristiche, lo straniamento e la tipicizzazione, convivono strettamente anche se in misura diversa da attore a attore in quanto un personaggio tipico non è 'naturale' e quindi la sua messa in scena comporta di necessità uno stile che non può non prendere le distanze da quello della naturalezza. Ovvio poi che le forme di straniamento sono tante, infinite. Brecht ha costruito una straordinaria struttura teorica che ci permette di capire di cosa stiamo parlando e che ci fornisce una specie di quadro per indagare il fenomeno; ma lo straniamento non è solo quello brechtiano dal momento che è lo stesso "scrittore di drammi", come amava definirsi, ad articolare in modo diverso il concetto dal 1936 a vent'anni dopo, l'anno della sua morte. Quindi una caratteristica dell'esegesi dell'attore sta proprio nel chiedersi quale sia la sua intenzione, la sua poetica, nella costruzione del personaggio e stilisticamente come la realizzi: e se questa intenzione va nella direzione del tipico quale sia il tipo di straniamento che l'attore mette in atto.

L'anello mancante. La recitazione costituisce un 'genere' artistico – e qui il termine è usato per come l'intende la critica letteraria – che ha sue leggi particolari, una sua grammatica e una sua sintassi. E, come tutti i generi, una sua storia. Ed è all'interno di questa storia che si situa una determinata performance di un determinato attore proprio come per gli altri generi: e se non si può capire Leopardi senza conoscere la poesia lirica dallo stilnovo e da Petrarca fino ai suoi contemporanei come Foscolo o Terenzio Mamiani così non si può capire lo stile d'attore, e il pensiero di cui questo stile è portatore, di Gary Cooper senza inserire il suo lavoro all'interno della tradizione dell'attore cinematografico americano, del lavoro dei suoi contemporanei come Gable o Bogart e, aggiungiamo, di quelli che verranno dopo. Perché l'uomo scrive sempre la storia per parlare di se stesso o, meglio, se è un essere sociale per parlare dei problemi del proprio tempo attraverso l'ineludibile specchio fornito dal proprio io da cui tutto viene ineluttabilmente filtrato. Insomma l'uomo indaga la storia col fine di conoscere il

mondo in cui vive e il passato gli serve per scoprire là i germi di ciò che, oggi, è realizzato qui. Così lo studio di Petrarca e di Leopardi ci servirà per capire Ungaretti e quello di Dante Montale assai più che per comprendere in modo preciso Dante o Petrarca, impresa che risulta quasi impossibile. Se dunque torniamo al nostro esempio e ci soffermiamo su Cooper, che è attore ancora oggi godibilissimo come lo sono Dante e Petrarca ma che non appartiene più al nostro mondo, potremmo accorgerci che c'è in lui la prefigurazione di uno stile di recitazione e di un pensiero sul mondo ancora oggi riscontrabile in certi attori americani, e non certo dei minori, come Al Pacino o Jodie Foster.

Quando parliamo di questi attori, e di altri con loro, diciamo subito che si tratta di attori che, come stile di recitazione e come modo di costruzione del personaggio, si rifanno agli insegnamenti dell'Actors Studio e pensiamo quindi alla grande generazione di coloro che imposero quello stile, quella dei Clift, dei Brando e dei Dean. Mariapaola Pierini ha dimostrato in un recente libro, uno dei pochissimi dedicato all'attore cinematografico indagato dal punto di vista estetico e non da quello sociologico, che questi attori hanno frequentato assai poco lo Studio: e se questo vale per Brando e per Dean tanto più è vero per Montgomery Clift che allo Studio arriva ormai celebre. D'altro canto se è vero che la recitazione si struttura come un genere artistico, è altrettanto vero che una scuola non può certo inventare uno stile nuovo e diverso di recitazione ma può, al massimo, captare una tendenza che già esiste in qualche attore e, rafforzandola, aiutarla a diventare egemone. Infatti tra Gable, Bogart e Wayne e Clift, Brando e Dean c'è una differenza enorme di stile recitativo, e di contenuti veicolati da quello stile, tanto che solo uno storico sprovveduto può pensare che tutto ciò sia dovuto a una scuola di recitazione per quanto importante e prestigiosa possa essere.

E, infatti, le cose non stanno così. Manca un anello della catena, un anello che colleghi il modo di recitare di Bogart eccetera con quello di Clift eccetera. E questo anello, l'anello mancante, è costituito dallo stile di Gary Cooper: un attore, quest'ultimo, che con l'Actors Studio non ha avuto nulla a che fare e che, comunque, precede la fondazione di quello anche se sia il suo modo di recitare che la teoria dello Studio affondano le radici nel medesimo *humus*.

Gary Cooper è un divo, ma è anche quel tipo particolare di divo, di cui abbiamo detto, che non esclude l'attore nella maschera. Come il divo tende a ripetere sempre lo stesso personaggio o, meglio, un personaggio che, nel drammatico come nel brillante, mostra sempre lo stesso aspetto della personalità che l'attore gli attribuisce: e, nel caso di Gary Cooper, questo aspetto è la timidezza. E poiché oltre a essere una maschera Cooper, come abbiamo appena detto, è anche un attore, in lui la timidezza diventa uno stile.

Ma che cos'è la timidezza? Non si tratta assolutamente di un dato comportamentale neutro, di un attributo che uno possiede o non possiede. Il timido, infatti, è colui che ha continuamente paura di essere giudicato dagli altri e quindi si rifugia in fenomeni fisici (arrossire, sudare, eccetera) nel tentativo di suscitare la pietà di chi è in rapporto, in quel momento, con lui. È ben nota l'aggressività del timido che si scatena con le persone che egli, in quel momento, ritiene inferiori a sé e con cui può quindi rivalersi della sua frustrazione nei confronti del mondo. Si tratta dunque, come in molti altri fenomeni della vita psichica, di una regressione all'infanzia, a quel momento beato in cui sarebbe bastato un segno di debolezza perché nostra madre ci consolasse. Il timido è un individuo alla continua ricerca della mamma.

Per il timido la realtà è nemica e gli oggetti e le persone, che simbolizzano la realtà, sono suoi nemici; o comunque qualcosa di cui diffidare perché possono sempre nascondere una minaccia. Buster Keaton è uno sfolgorante maestro di questo atteggiamento che egli, in quanto comico, rovescia però e critica: gli oggetti sono nemici del suo personaggio, ma questo alla fine trionfa sempre della sua impossibilità di un contatto fecondo con la realtà. Nel caso di Cooper la questione si pone in modo diverso: anche il suo personaggio alla fine trionfa ma ciò risulta nient'altro che il lieto fine imposto dall'industria hollywoodiana e ci si accorge subito che non si tratta di una conclusione coerente ma di qualcosa di appiccicato per rispondere ai gusti del pubblico. Basta pensare a quel capolavoro d'attore che è *Mezzogiorno di fuoco* (1952): il finale rischia il ridicolo dal momento che tutto porterebbe il timido ma risoluto ex sceriffo a soccombere in un duello che egli affronta non sa bene perché, ma che serve a mettere in luce proprio la testardaggine del timido spinto dal suo modo di essere a dimostrare sempre qualcosa a qualcuno e a se stesso, anche quando potrebbe benissimo farne a meno.

Sofferamoci sullo stile. La timidezza del personaggio porta Cooper a un rapporto con gli oggetti e le persone del tutto particolare. Egli tocca questi oggetti e le persone come se scottassero: il suo stile è assai affascinante proprio perché viene applicato a un personaggio con un risvolto infantile che cerca protezione: e si capisce bene perché le donne stravedano per lui dal momento che così facendo suscita il loro sentimento materno. Ovviamente il fatto che egli realizzi questo atteggiamento in modo altissimo dal punto di vista estetico, armonico e dolce al tempo stesso, e che sia bellissimo e che imposti questo suo stile di recitazione quando è giovane (torneremo su questo) non possono che favorire l'atteggiamento femminile nei suoi confronti. In *Colpo di fulmine* (1942) c'è una scena straordinaria. Barbara Stanwick si toglie le calze e lui tocca le sue gambe: scottano, scottano proprio. Ovviamente la splendida Barbara si innamorerà di lui.

Ma cosa vuol dire essere timidi nell'America di quegli anni? E come mai tanto successo per un attore che mette la sua recitazione sotto quella cifra e che questa, in modo vario e variato, riprende poi per tutta la sua carriera? I film che consacrano Cooper come divo sono degli anni trenta a incominciare da *Marocco*, di von Sternberg e con Marlene Dietrich, che è proprio del 1930. E già qui noi possiamo notare questa sua poetica recitativa che tende a smorzare i toni e a presentarsi in modo *soft*: anch'egli, come la Duse molti anni prima, procede per sottrazione. È questa una poetica recitativa chiaramente di impronta naturalistica che però poi ciascun attore declina in modo proprio giungendo così a uno stile personale che può risultare, alla fine del lavoro sul personaggio, più o meno naturalistico; per continuare con i nostri esempi, parlare di naturalismo per la Duse lo si può fare ma, come abbiamo accennato, solo applicando un ragionamento dialettico che metta in conflitto naturalismo, simbolismo e realismo. Meno complessa la poetica recitativa di Gary Cooper, ovviamente; però anche qui si tratterà di andare cauti nell'inquadrare questa poetica in definizioni rigide. Ma ciò che ora ci interessa è soffermarci su quell'aspetto particolare della recitazione del suo personaggio che è dato dalla timidezza, elemento comportamentale e sentimentale che non necessariamente risulta unito alla sottrazione sempre e comunque: per continuare a esemplificare sulla Duse, anche se nessun parallelo è possibile istituire

tra lei e Cooper, la timidezza non fa certo parte del repertorio dei suoi stilemi.

Questi sono “appunti” e prego i miei nove lettori di continuare a tenere conto di questo. Allora, per fermare un concetto più che per tracciare un percorso di storia civile approfondito, dobbiamo tenere conto che siamo negli anni della grande depressione. Il crollo di Wall Street è del '29; gli Stati Uniti, dopo un periodo di grande propulsione economica che si rispecchiava sul livello di vita almeno della borghesia, conoscono ora un arresto e subiscono una ferita al proprio orgoglio di grande potenza in formazione. L'eroe senza macchia e senza paura tende a ripiegarsi su se stesso, a diventare, da estroverso, introverso. Il primo attore-divo a registrare questo cambiamento psicologico e culturale è proprio Cooper che con la timidezza attribuisce al suo personaggio un lato introverso sconosciuto ai personaggi recitati dai suoi colleghi. Anche il suo è senza macchia, ma non senza paura: il fatto che alla fine trionfi può essere considerata una questione legata a un tipo di sicurezza che, al di là del lieto fine, l'industria culturale americana intende dare ai propri spettatori: siamo in crisi ma vinciamo comunque e sempre vinceremo. Nell'espressione della crisi è comunque presente la rivendicazione del trionfo del bene sul male.

E la timidezza è, appunto, introversione, un ripiegamento su se stessi che comporta un pianto sommesso sulle sorti del proprio io violentato da un mondo che non è più amico e forse non lo è mai stato; comporta una ricerca di aiuto attraverso schemi, l'abbiamo detto, infantili o che mettano in evidenza il proprio rimpianto dell'infanzia; comporta un chiedere aiuto contro la malvagità del mondo nella narrazione cinematografica impersonata dal cattivo o dai cattivi. Ed ecco l'anello mancante: tutto ciò sfocerà in quella lagnosa e continua ricerca della mamma che sarà resa al massimo grado di efficacia, e di valore estetico (non: artistico), da Brando e da Dean. Il Metodo c'entra dunque e non c'entra: c'entra in quanto Strasberg, Kazan, la Adler, eccetera hanno saputo captare qualcosa che era nell'aria e non c'entra perché viene a questa struttura attribuito un merito che non ha e cioè quello di aver “inventato” uno stile: nella storia degli attori gli stili di recitazione e di proposizione del personaggio non si inventano ma maturano, per gradi, all'interno del genere; proprio come avviene per tutte le altre arti. Le Acca-

demie sono sempre state un momento di meditazione sull'arte e di organizzazione di un terreno in cui potessero mettere radici gli artisti oltre a risultare un momento propulsivo di determinate tendenze già riscontrabili nell'evoluzione storica di quella determinata disciplina; non hanno mai "creato" poeti, pittori, musicisti, eccetera.

L'aver considerato Cooper come l'anello mancante tra la recitazione classica hollywoodiana e quella che si fa strada nella seconda metà degli anni quaranta e che esploderà negli anni cinquanta (anche qui è ovviamente presente, e operante nelle coscienze, la grande crisi, insieme storica e individuale, dovuta alla guerra con il suo carico di lutti e rovine e al dopoguerra con la sua massa di incertezze: la reazione è il ripiegamento su se stessi della generazione che da Dean prende il nome di "bruciata") non vuole assolutamente dire che i due stili e il pensiero (inconscio) da cui sono mossi si assomiglino poi più di tanto. Il pudore di Cooper, che rende così gradevole la sua recitazione, sfocia nell'impudicizia di attori che mostrano il proprio io offeso senza più veli che servano a mantenerli in uno stato, comunque, di umana dignità il che vuole poi dire di non necessario cedimento totale alle proprie angosce e alla propria paura. E questa impudicizia che si sviluppa sempre più insistente da Clift, ancora consapevole e in parte rattenuto, al Brando del *Tram che si chiama desiderio* (1951), che espone ormai senza pudori lo sfondo sessuale della sua ricerca di protezione –mentre prevarica con implicito, e quindi tanto più morboso, sadismo chi è più debole di lui, a Dean, in cui l'esposizione dell'io-sesso ferito non ha più limiti e giunge tormentatamente all'esibizionismo, risulta poi tollerabile, per il suo sfondo di dichiarato esibizionismo sessuale, in un giovane più o meno "selvaggio" o più o meno "bruciato" mentre, come per il Pantalone infoiato della Commedia dell'arte, sarà ridicolo e sconcio in un vecchio. Sono questi, attori che non resistono al passare del tempo: e la morte prematura di Dean lo salva, ne sono testimonianza le ultime scene girate del *Gigante* (1956), da una fine 'artistica' ingloriosa che sarebbe arrivata con grande celerità.

(Questo è un appunto nell'appunto, soltanto un accenno a un tema che potrebbe essere sviluppato in modo ben più articolato. Abbiamo tutti presente il grande Ferreri che parla della bocca "vaginata" della Muti. Ora anche la bocca di Dean è particolare, anche

quella può rimandare al sesso femminile. La cosa è particolarmente interessante, come è subito evidente, dal momento che, ci si scusi l'ovvietà, Dean è un maschio e quella bocca, e il modo come l'attore la usa, potrebbe far pensare a una femminilizzazione dell'esibizione sessuale di Dean. Appuntiamo ancora che qui con "femminilizzazione" non intendiamo parlare del "femminile", con tutta la sua carica di positività, ma far derivare il termine da "femmina", in senso non neutro e con tutta la sua carica di negatività.)

Ma una fine ingloriosa non può riguardare, e non ha riguardato, Cooper; e qui sta tutta la sua diversità con gli attori che lo seguiranno su una certa strada portando agli eccessi la sua impostazione del problema, sia dal punto di vista intellettuale che da quello della realizzazione sul set, e financo gli stilemi più esteriori e ricorrenti usati nel manifestare il personaggio, complici, questa volta sì, il Metodo e certi registi tra cui spicca, ovviamente, Kazan. Il pudore di Cooper, che passa anche attraverso la sua timidezza mai eccessivamente calcata, permette all'attore di poter continuare a recitare quel personaggio fino alla fine della sua vita. Il suo animo offeso non mostra mai in modo evidente l'origine sessuale della sua angoscia: il personaggio che recita non è un esibizionista, non infiamma gli spettatori ingenui degli anni cinquanta con l'esibizione di un sesso mostrato. Per questo da vecchio (si fa per dire: morì a sessant'anni) può continuare a frequentare la stessa poetica: abbiamo già ricordato *Mezzogiorno di fuoco* ma si potrebbe andare avanti passando per *Cordura* (1959) e, con scarto dal drammatico al brillante, *Arianna* (1957) oltre a tanti altri film. Quel tanto di paura che mostra il suo personaggio senza macchia è sempre contenuto: esemplare la scena di *Mezzogiorno di fuoco* in cui, dopo aver deciso di tornare e di affrontare i suoi nemici, si volge verso la stella di sceriffo, che è attaccata a una sella, la guarda e la tocca, appunto, come scottasse: il gesto è ripetuto –la tocca più volte– ma non incerto, l'espressione del volto è decisa ma anche malinconica. Cooper ha qui 51 anni, non è quindi più giovane, ma la sua pudica timidezza, la difficoltà a trasportare nella pratica del gesto (il riappropriamento della stella) la decisione presa dalla mente mostra appunto la malinconia di un uomo che, non più giovane, deve però rispondere a un impulso interiore che il suo personaggio stesso dirà di non conoscere: in fondo il dovere di essere se stesso ma non sen-

za titubanze, non senza un velo di paura e quindi di malinconia per ciò che potrebbe stare per lasciare e di cui la giovane moglie e la tranquillità del ritiro sono simboli. Il suo quasi contemporaneo Wayne (aveva solo sei anni di meno) non avrebbe avuto tentennamenti; né timidezze, ovviamente.

A questa valutazione del modo di recitare di Cooper qualcuno potrebbe opporre che quello stile è *datato*. L'uso del termine è da qualche tempo 'slittato': dal significare e informare su un fatto ("ho ricevuto una lettera datata un anno fa") il suo significato si è ora arricchito di una connotazione negativa: qualcosa è "datato" in quanto dice ormai poco a noi uomini di oggi. Lasciamo ora stare l'uso corvivo che si fa di questo termine per eliminare tutto ciò che può dare fastidio alla mentalità conformistica da cui siamo circondati e lasciamo altrettanto correre, non senza aver però fermato un concetto come ulteriore "appunto", che il voler relegare uomini e fatti nel ghetto del passato che non opera più nel presente, come se ciò fosse possibile, si ricollega saldamente a uno dei cardini del pensiero postmoderno che predica la fine della storia da una parte mentre, dall'altra, frequenta quel 'nuovismo' da cui siamo stati, noi italiani nel novecento, oppressi prima ai tempi del sorgere del fascismo e, poco fa, da quelli in cui il potere volle farci credere che una nuova civiltà si imponeva dopo il lungo e tormentato dopoguerra, ricco di fermenti che quello stesso potere voleva negare ("il nuovo che avanza"). Ma se noi ora, fatte queste rapide premesse, utilizziamo il termine in questione nel significato neutro che può avere oggi allora ci potremo accorgere che risulta 'datato' ciò che già, alla sua origine, aveva in sé i germi di una possibile e prevedibile degenerazione. Infatti se tutta l'arte contemporanea intende opporsi a un passato non più frequentabile con innocenza dobbiamo convenire che in qualsiasi manifestazione artistica è presente, in un modo o nell'altro, una pulsione parodica. Marx ha posto, con grande sapienza di storico civile e di storico della cultura, la data di origine della parodia moderna, se data d'origine si può porre dell'affacciarsi alla storia di un fenomeno culturale, nella conquista del potere da parte di Napoleone III. È nota l'apertura del suo saggio storico sulla questione: "Hegel nota in un passo delle sue opere che tutti i grandi fatti e i grandi personaggi della storia universale si presentano, per così dire, due volte. Ha dimenticato di aggiungere: la prima volta

come tragedia, la seconda volta come farsa”. Ma questa proposizione marxiana è, appunto, *troppo* nota ed è stata ridotta a una formula buona per tutto. Marx, invece, è perfettamente cosciente che la farsa contiene in sé la tragedia dal momento che il colpo di stato di Luigi Napoleone del 2 dicembre 1851 porta con sé disastri sociali e una sequela di morti inutili: “Borghesi fanatici dell’ordine vengono fucilati ai loro balconi da bande di soldati ubriachi, il sacrario della loro famiglia viene profanato, le loro case vengono bombardate per passatempo – in nome della proprietà, della famiglia, della religione e dell’ordine. La feccia della società borghese forma, in ultima istanza, la *falange sacra dell’ordine* e Crapülinski, l’eroe, fa il suo ingresso alle Tuileries come ‘*salvatore della società*’”. Ovviamente si potrebbe andare avanti a citare, ma basterà aver testimoniato con questi brevi passi la prosa marxiana così ricca di fermenti e così articolatamente dialettica: il termine usato per definire Luigi Napoleone, desunto da Heine, ha la sua radice nella parola francese *crapule* ma, nel sarcasmo grottesco, non esclude la tragedia di un borghese che ammazza i borghesi, che si presenta a paladino della famiglia e alcune di queste profana, eccetera. La tragedia, dunque, ora non è più possibile perché manca la grandezza, nel male fin che si vuole, del primo Napoleone; e il tutto si rivoltava in farsa, una farsa tragica e quindi grottesca. A voler ora applicare questa impostazione al nostro discorso, se è lecito paragonare cose piccole a cose di ben altro momento, potremmo dire che lo stile di Cooper, nel momento in cui denuncia un ripiegamento della persona umana su se stesso sotto l’urgere dei colpi di un mondo divenuto a-sociale, rappresenta il momento tragico dell’individuo alienato mentre il ripiegamento lagnoso alla indecorosa ricerca di consolazioni impossibili segna il momento della farsa. Il modo di recitare di Brando (soprattutto nel *Selvaggio*) e di Dean (sempre) denuncia proprio questa alienazione giunta ormai a un tale punto di calor bianco da diventare ridicola. Perché, infatti, lì, in questi due attori e nei loro compagni di avventura dell’Actors Studio, non compare il minimo accenno di critica dell’esistente ma solamente la volontà di lasciarsi andare a un lamento infinito sulle sorti di un uomo, ben radicato in un tempo e in una nazione, che loro ritengono eterno: la paura della morte e della futilità umana non viene proposta in quanto tale perché in una determinata società di un determinato tempo assume una particolare coloritura, ma in quanto ‘eterna’. Di qui,

dalla mancata coscienza di portare avanti un'operazione parodica nei confronti dell'uomo tutto di un pezzo del passato, nasce il fatto del loro essere, oggi, ridicoli e, proprio, *datati* nel senso che abbiamo chiarito. Ma, come sempre succede nelle arti che prevedano un'identificazione del pubblico, la farsa grottesca riguarda, eccome, anche gli spettatori, quella schiera assai nutrita di giovani dell'epoca che si videro riflessi in quel modo di recitare e che, attraverso quella identificazione, operarono una loro particolare catarsi che consisteva nel piangersi, proprio anche letteralmente, addosso. La tematica tutta novecentesca del "vinto" o dell'"inetto" giungeva così alle sue estreme conseguenze deprivata del tutto di quella carica critica che aveva presieduto alla sua nascita.

E, dunque, l'exasperazione del modo cooperiano porta al ridicolo come qualsiasi operazione attinente al campo dell'arte che venga proposta in modo non cosciente. Infatti non è assolutamente vero che tutto ciò che appartiene al passato sia di per sé, oggi, ridicolo e datato come vorrebbe l'attuale nuovolatria: in fondo noi possiamo goderci tranquillamente le liriche di Cavalcanti o, per venire all'arte moderna, la recitazione di quel grande cineasta che è stato von Stroheim. Quest'ultimo esempio è chiaro: in Stroheim c'è la coscienza della parodia. Il personaggio che egli costruisce e recita in quel modo inconsueto e particolare è tale perché deve servire a mettere in ridicolo tutta una tradizione di bellimbusti più o meno esotici ed è questa coscienza che ce lo rende ora così ancora frequentabile e godibile. Egli ha, con la sua intelligenza d'attore e di cineasta, tutto ciò che manca agli altri: e, infatti, fallì non certo come artista, *albo signanda lapillo*, ma come esponente dell'industria cinematografica che altro non è che una branca dell'industria culturale: e l'industria culturale, ancora una volta ce l'ha insegnato Adorno, è la negazione così della cultura come dell'arte. Ma leggiamo anche Mukařovský: "Un'opera calcolata su un'assoluta concordanza coi valori vitali riconosciuti viene sentita come un fatto forse estetico, è vero, ma non artistico, semplicemente piacevole (*Kitsch*). Soltanto la tensione tra i valori extraestetici dell'opera e i valori della collettività dà all'opera la possibilità di agire sul rapporto tra l'uomo e la realtà, che è il compito proprio dell'arte"; come a dire che uno è anche libero, ovviamente, di apprezzare il Brando 'selvaggio' e il Dean 'bruciato' purché sappia che si sta accontentando del *Kitsch*.

Un'altra obiezione è però possibile a proposito di una valutazione positiva dello stile recitativo di Cooper, e della poetica su cui si basa quel determinato stile, ed è quella per cui, tenuto conto di ciò che abbiamo detto fin qui, il valutare positivamente lo stile recitativo di un attore tutto all'insegna di una timidezza pudica vuol dire, se le parole significano quello che significano e non sono vaghe impressioni, far ricorso comunque al concetto di 'grazia', che comprende il modo di esprimere tutti quei sentimenti, nobili e al tempo stesso sfumati, come il pudore appunto e che fa parte di quello, più ampio, di 'sublime'. La questione del rapporto dell'arte moderna col sublime è un problema enorme e richiederebbe ben più ampia e articolata trattazione; ma, sempre appuntando, non possiamo non ricordare l'antisublime futurista, presente già nel primo manifesto (1909), se pure inquinato dalla immediata e contemporanea assunzione di un nuovo sublime (l'uccisione del chiaro di luna viene sostituito dall'esaltazione della macchina), e, dieci anni dopo, la chiara coscienza di Pound: "L'età chiedeva un'immagine/ Della sua smorfia convulsa,/ Qualcosa per scena moderna,/ Non una grazia attica, comunque" che, se pure con spirito "capaneico", mostra fino in fondo il suo strazio, lui finissimo intarsiatore di versi teso a "sostenere/ Il 'sublime' nel vecchio senso", nel dover riconoscere ciò che "The 'age demanded'". Chiaro dunque che, se teniamo conto delle date, ci accorgiamo che la grazia pudica di Cooper è, almeno, fuori tempo. Ma dire "fuori tempo" non risulta solamente una constatazione storica bensì, molto più in profondo, l'espressione denuncia il non saper prendere atto di una situazione dell'arte e del mondo che *non permette più* di frequentare un tema che si presenta immediatamente nella sua dimensione corrotta: l'essere 'graziosi' in un mondo che ha sostituito la grazia con l'alienazione dell'uomo oppresso da un altro uomo può risultare *reazionario* proprio nel senso di chi, attraverso la cattiva coscienza, intende 'coprire' e mistificare una determinata realtà per renderla più fruibile al pubblico: e ponendosi così dalla parte del potere che è causa di quella alienazione. E questo è certamente vero: ma esistono due considerazioni che devono essere fatte sull'argomento, una di carattere generale e una più particolare, nello specifico.

La prima considerazione, di carattere generale appunto, è quella, per altro almeno in parte nota, che riguarda il cinema come "genere" –utilizziamo qui questo termine sempre nel senso in cui viene

usato nella critica letteraria-. Si tratta di un genere, o se se preferisce di una forma di espressione, che risente da subito della sua caratteristica di mezzo di comunicazione di massa. È una peculiarità del cinema, questa, che segue a quella della stampa quotidiana e che precede la radio e, più tardi, la televisione e che non riguarda, se non per estensione illecita, il teatro. Il dover rispondere direttamente alle attese degli spettatori –e questo pertiene anche al teatro– ma a spettatori indifferenziati e non solo dal punto di vista interclassista ma anche da quello internazionale, la massa appunto cui intende comunicare –e questo aspetto non può riguardare il teatro che non è un mezzo di comunicazione di massa–, per giustificare, da un punto di vista commerciale e industriale (e il cinema nasce proprio al tempo della seconda rivoluzione industriale) un notevole investimento di denaro (da questo punto di vista il teatro, anche proprio perché non si rivolge alla massa, prevede un esborso decisamente minore fino al nulla, come è il caso dell'attore che monologa in una piazza) porta ineluttabilmente a una necessità di blandire i gusti più corrivi del pubblico pagante (la massa, proprio). Questo abbassamento culturale è decisamente più evidente là dove l'investimento di denaro è più cospicuo, là dove l'industria è più progredita come industria culturale che risulta, già l'abbiamo scritto, come la negazione della cultura la quale, al contrario, si caratterizza proprio per essere "tutto ciò che rifiuta di accettare il [...] dominio del valore di scambio" (Adorno). Le eccezioni servono, come al solito, è banale dirlo, a confermare la regola. Von Stroheim, Orson Welles, John Cassavetes e pochissimi altri sono lì, con i loro fallimenti economici e gli alti risultati artistici raggiunti, a confermare appunto quella regola. Dove l'industria della cultura risulta meno forte, in Italia e in Francia per esempio, è più facile che le eccezioni si manifestino fino al punto di divenire quasi una regola: il neorealismo, la *nouvelle vague*, eccetera. Il film di Rossellini che abbiamo preso in esame poco sopra non costituisce una vera e propria eccezione nel panorama del cinema italiano di quel tempo anche tenuto conto delle precedenti opere del regista che, come il suo attore quando fa il regista, è piuttosto lontano da espressioni commerciali e tende comunque sempre alla realizzazione artistica: e questo sia detto per un film che può anche essere considerato tra i più 'commerciali' di quel regista. Ma, ancora una volta, il richiamarci al *Generale Della Rovere* ci permette di osservare una que-

stione che può essere, almeno fino a un certo punto e sempre tenendo conto della storia del genere cinema, generalizzata. In quel film la peculiarità, come abbiamo appena visto, non è del regista ma dell'attore, senza nulla togliere al regista ovviamente. Ma ciò che capita in quel caso non è detto non possa capitare anche in altre cinematografie come quella hollywoodiana là dove certi attori possono riuscire a forzare, per così dire ma dire così rende l'idea, l'industrialismo culturale della produzione. Questo nostro dire nulla toglie al problema di fondo, quello che riguarda la grazia e il sublime frequentati in un periodo in cui risultano ormai infrequentabili senza cadere immediatamente nel *Kitsch*. Negli stessi anni in cui brilla più alta la stella di Cooper abbiamo almeno due altri fenomeni che ambigeggiano nella stessa direzione. E, per non rimanere sempre e solo a Hollywood, uno dei due esempi che faremo è francese: intendiamo parlare di Gérard Philipe oltre che di Marilyn Monroe. Il fatto che tutti e due muoiano giovani e nel breve volgere di pochissimi anni (1959 il primo e 1962 la seconda) è certo un fatto casuale ma che si carica di destino visto che sembrerebbero rappresentare il momento estremo della possibilità di frequentare la grazia in un modo non ancora del tutto corrotto. Ma poi le cose, invece, erano già compromesse come ben s'accorse Pasolini che, nello stesso anno della morte dell'attrice, scrisse di lei: "La tua bellezza sopravvissuta dal mondo antico,/ richiesta dal mondo futuro, posseduta/ dal mondo presente, divenne un male mortale".

Potremmo sintetizzare la seconda considerazione in questo modo: fino a che punto l'attore-maschera, quando si rivela in qualche modo cosciente di ciò che fa (e qui non ci interessa stabilire quanto), può lavorare 'dall'interno' il suo personaggio entrando, almeno in parte, in conflitto con la direzione ideologica del film in cui sta recitando? E poiché uno dei film più famosi di Cooper ci dà la possibilità di inoltrarci in una analisi di questo fenomeno, quello brevemente prenderemo in considerazione. *Il sergente York* è del 1941 ed è di Hawks. Si tratta di un film ideologicamente orrendo e artisticamente, dal punto di vista del contenuto dell'opera, inesistente, tutto basato com'è su un ideale patriottardo e sull'esaltazione del più bieco isolazionismo e dell'ignoranza come strumento per compiere grandi, e in parte semiconscie, imprese. Ambientato in uno sperduto paesino del Tennessee narra la vicenda, ispirata a un fatto veramente accaduto, di un contadino presentato come demoniaco

perché beve un po' troppo, ma è rispettoso della mamma, che si converte alla religione quacchera fulminato, proprio da un fulmine, sulla sua via di Damasco mentre la colonna sonora sottolinea il momento "sublime" con tanto di cori angelici. Ecco che York si rifugia in una chiesa dove un pastore, recitato da Walter Brennan che colorisce il ruolo in modo particolare, sta celebrando una funzione: la sua conversione viene accolta da tutta la comunità religiosa del paese con giubilo: certamente la famosa scena dei *Blues Brothers* in cui l'enorme Belushi e Aykroyd "vedono la luce" è, anche, parodia di questa scena. Dopo tentennamenti dovuti al rifiuto della guerra proposto dalla sua nuova religione, York partirà poi per il fronte delle Ardenne –siamo nella prima guerra mondiale– dove, da solo, catturerà 119 prigionieri tedeschi, visti al solito non solo come cattivi ma anche come cretini, divenendo così un eroe nazionale. Scartata la possibilità di tesaurizzare la gloria che si è conquistata con le sue imprese guerresche, York tornerà al paese natale dove lo aspettano la mamma e la fidanzata e dove troverà una casa che tutta la "gente del Tennessee" ha costruito per lui. Come si vede da questo breve riassunto il film è impostato su un registro sublime e tutto contesto di scene intessute profondamente di sublime sia dal punto di vista sociale che da quello religioso che da quello guerresco.

Altrettanto sublime, è fin troppo ovvio, è la ineludibile e solita storia d'amore tra il protagonista e una dolce ma decisa ragazza del luogo, perfetta incarnazione della tipica donna americana. Il futuro eroe vorrebbe sposarla subito, ma è ben intenzionato a non farlo finché non abbia la possibilità di costruire una casa che sia –scivolando di banalità in banalità scriveremo anche questo– il loro "nido d'amore". Il luogo in cui York è deciso a edificare prima o poi questa casa è al di là di un torrentello e, per giungerci, è necessario attraversare un piccolo ponte. È chiaro il rimando esplicito alla freschezza e alla purezza dell'acqua che scorre; tutto il luogo, verdeggiante e alberato, è costruito come un luogo di idillio. Ma forse le cose non sono semplici come appaiono. In un libro del saggista tedesco Klaus Theweleit dal titolo *Fantasie virili* [Il titolo originale, *Männerphantasien*, farebbe pensare piuttosto a fantasie "maschili" anziché "virili"]. *Donne Flussi Corpi Storia* e dall'esplicito sottotitolo *La paura dell'eros nell'immaginario fascista*, troviamo un preciso rimando al film di cui ci stiamo occupando. Nel capitolo intitolato *Flussi amorosi nella lirica operaia*, dopo la citazione di

alcune poesie scritte tra il 1910 e il 1933 in cui “scorre sempre la stessa cosa” arriviamo alla citazione di alcuni versi di Heinrich Lersch: “Il tuo respiro: fiato come di neve lucente, vento del mondo, spira dalla/ tua bocca./ Emergi dal mare generatore? Cara! Donna eterna!/ Pronunci il mio nome: ‘Hein!’. Rinasco da questo suono./ nella tua bocca la patria suona come la voce della madre, dolce e fidata./ Tra le tue braccia stringo fra te, Dio, e me questo sacro legame”. L’unione donna-madre-patria-Dio viene così commentata dall’autore: “Flussi decodificati, anziché correnti, che ricodificano acque superficiali nel letto della mamma’. Un processo di arginamento che per Lersch non fu privo di conseguenze. Dal 1933 simpatizzò per i fascisti”. A questo punto compare un’illustrazione non ripresa nel discorso saggistico, ma solo proposta in quanto tale: si tratta del primo passaggio sul ponticello da parte di York e della fidanzata: questa la didascalia “Gary Cooper e Joan Leslie nel film *Sergeant York* (che era un eroe della Prima guerra mondiale), 1941”. Pur non interessandoci l’impostazione strettamente psicanalitica di questo passaggio, e del libro tutto, possiamo utilizzare questa osservazione per andare oltre la simbologia esplicita di cui abbiamo parlato. E se Jung ha potuto affermare che “la psicanalisi è come il capello nella minestra” noi possiamo fargli eco dicendo che qualsiasi forma di critica ha come suo compito quello di perturbare e di mettere in luce elementi che altri, nel nostro caso il conformismo provincialmente patriottardo degli sceneggiatori e del regista, preferirebbe nascondere.

Il passaggio del ponte risulta una *mise en abîme* della storia d’amore tra York e la fidanzata e si ripete due volte nel decorso del film. Pur non utilizzando strumenti psicanalitici è però corretto usare quelli psicologici per cercare di svelare la profondità del simbolo che il ponticello, e il suo passaggio da parte dei due protagonisti della storia d’amore, significa. Infatti qui ci troviamo di fronte a un caso abbastanza corrente nel cinema non solo americano: si tratta dell’unione di naturalismo e simbolismo, in pellicole che, per risultare buoni prodotti di rifornimento del mercato guidato dall’industria dello spettacolo, devono essere di basso livello culturale. Lasceremo stare qui il discorso teorico che altri, e in modo molto profondo, ha già fatto per noi e ci limiteremo a constatare che nei film di questa concezione e di questo livello la cosa risulta assai più evidente che in altri casi, in quelli alti che tendono a, o che realiz-

zano un, ideale d'arte. E se a Luperini è possibile scrivere, sulle *Novelle della Pescara* di D'Annunzio, che "La 'terra vergine' è, nel medesimo tempo, uno scenario naturale, un condizionamento naturalistico e un simbolo", è chiaro che, a maggior ragione, noi possiamo dire che l'"incontaminato" paese in cui è ambientata la storia del *Sergente York* è la stessa cosa e cioè proprio uno scenario naturale, un condizionamento naturalistico e un simbolo. E quale simbolo: infatti quando lo sprovveduto, ma d'animo immacolato, contadino si trova in caserma a contatto con i suoi nuovi compagni cui svela di non sapere cosa sia una metropolitana ecco che, di fronte alla loro bonaria presa in giro, può rispondere con orgoglio: "Forse molte cose non le sappiamo, ma siamo liberi". L'arretratezza culturale, nel senso lato, e l'ignoranza vengono qui assunte come simbolo, appunto, di libertà; è il contado contro la città, una forma di strapaese –tipica espressione, sul piano culturale, del fascismo italiano– statunitense.

Il primo passaggio del ponticello è rapido. Il ponte è semi affondato. Le battute sono esplicite: York: "Ripareremo questo ponte"; il suo passo è incerto ma, al solito, deciso. I due sono ora nello spiazzo, al di là del torrente, su cui York vorrebbe edificare la loro casa: e non ci stupiremo di certo, dati i presupposti che abbiamo messo in luce nell'indagine su questo momento della narrazione filmica, che il protagonista parli soprattutto della "camera", che è la camera da letto ovviamente, cui destina tre finestre eccetera. Ma il tempo concesso ai due è finito; ora è lei che pronuncia una battuta chiave e dal duplice significato: "Si stava così bene qui. Ci ritorniamo un'altra volta". York va in guerra, diventa sergente, compie il suo gesto eroico durante il quale Cooper è costretto a recitare la parte del duro al punto tale da arrivare a una ritorsione che sa tanto di "occhio per occhio" con quel che segue quando uccide freddamente un soldato tedesco che aveva ucciso a sua volta il suo amico "Tappo" (limitiamo a una parentesi, in questa sede, l'osservazione che l'attore recita male tutta questa parte che evidentemente non è nelle sue corde), e torna al paese. E siamo di nuovo al ponticello che è stato restaurato dalla comunità come a volere "arginare" e mettere su un piano di legalità coniugale l'atto sessuale che il passaggio del ponte sta a significare. Qui il dialogo tra i due, come è scontato sia, è più lungo del precedente. York si stupisce per il restauro e i due innamorati incominciano a parlare del futuro. Lei, al

corrente è ovvio della casa, dice che non è importante che lui dedichi almeno tre anni per poterla costruire; lui equivoca –è ingenuo oltre che onesto, ha l'ingenuità della sublime purezza–: “Vorrai avere un posto per dormire, no?”. La risposta di lei permette, anche questa volta una lettura di secondo livello: “Ah, non lo so, ho tanto dormito quando eri via”; e lui di rimando “Certo non pretendi troppo, da un marito, tu”. È un dialogo, come si vede, tenuto tutto al limite del non detto e del sottinteso. Alla fine è lei, pragmatica donna americana, che lo prende per mano e lo trascina verso la casa, appunto il “nido d'amore” preparato dalla comunità all'interno di una concezione ben strutturata dell'atto sessuale incanalato, come il torrente ora valicabile senza difficoltà, nella legalità, quella legalità che pone gli “argini” per un vivere civile borghesemente corretto dove la sessualità deve essere altrettanto “arginata” e costretta in limiti che non possano turbare l'assetto societario.

E tutto ciò, su cui ci siamo dovuti dilungare per giungere a una conclusione di qualche tipo, viene recitato da Joan Leslie in modo naturalisticamente corretto, privo di alcun lampo: è appunto, già lo abbiamo scritto, la tipica ragazza americana, sana e pragmatica che, sicura delle intenzioni “oneste” del partner giunge a prendere l'iniziativa: è chiaro che sarà lei a condurre il *ménage* sessuale della coppia risultando una buona moglie e a suo tempo, manco a dirlo, una buona madre. Ma Cooper? Una lettura superficiale ci fa pensare a un partner ideale, dal punto di vista naturalistico-simbolico, della sua collega anche se, come attore, certamente più bravo di lei; ma, appunto, è un punto di vista superficiale. E approfondendo la questione ci accorgiamo subito che è necessario mettere in campo una cautela esegetica: le cose, infatti, non stanno in modo radicalmente diverso, non ci troviamo di fronte a un ribaltamento del tema ma a un modo cautamente deviato e, per così dire, se ci si passa la metafora, non capovolto ma leggermente ‘inclinato’ confronto alla solita recitazione di cui la Leslie è corretta incarnazione. A questo punto del discorso possiamo avanzare un'ipotesi e cioè che la dolce ritrosia dell'attore abbia un bersaglio diverso da quello che potrebbe sembrare a prima vista e a una lettura superficiale della sua recitazione e, dunque, non quello di riluttanza nei confronti dell'atto sessuale in sé –è questo il primo scontato livello di lettura– ma di fronte a quell'atto in quanto sottoposto alla regolamentazione civil-borghese prevista dal conformismo consuetudinario. Egli non è ti-

mido nel senso comune: non ha paura dell'atto, ma lo vorrebbe –il condizionale dà ragione dell'‘inclinato’– diverso, forse –e anche qui l'avverbio dubitativo va nella stessa direzione– più libero, non regolamentato da norme che si rifanno alla naturalità soltanto per mantenere ben saldo l'ordine borghese fondato sulla famiglia. La differenza tra il primo passaggio del ponticello e il secondo dà ragione di questa nostra cauta interpretazione: nel primo momento Cooper-York non è riluttante, ma soltanto e dolcemente timido: parla, sì, della “camera” ma con pudore e inserendola in un contesto in cui ci sta anche la cucina, con tanto di pompa per l'acqua, per la buona moglie e futura madre. Tuttavia quel colloquio si conclude col volto dell'attore: lei ha detto “È quasi un sogno! Tra due o tre anni una casa qui dove siamo noi ora!”. È un primissimo piano di lei cui segue un primissimo piano di Cooper che, senza parlare, guarda la sua partner con dolcezza; ma alla fine di questa sequenza ecco che l'attore intensifica la sua recitazione: accenna solamente a mordersi il labbro inferiore, sempre con una certa timidezza, mentre gli occhi passano dalla dolcezza, che però permane, a un certo non detto che allude con molta evidenza per chi sa leggere lo stile di un attore, a qualcosa che, per mantenerci fedeli al linguaggio formale della recitazione di Cooper, potremmo definire ‘biricchino’. Con tutto ciò che di ambiguamente lunare questo termine, solo apparentemente ‘leggero’, comporta.

Al secondo passaggio le cose stanno in modo diverso: York ha ormai preso coscienza della sua forza. La recitazione di Cooper è tutta fatta di sfumature e di non detto: la sua timidezza, dato il fatto che non sa di trovare la casa già bell'e pronta, sembra accentuarsi: ma si sta parlando di matrimonio e c'è un momento in cui pare chiaro che l'attore rilutti proprio a questo quando si ingenera un equivoco tanto che egli crede che la fidanzata non intenda aspettare ancora una volta “due o tre anni”. Ma lei, al solito solare quanto lui è lunare, appunto, e pragmatica quanto lui appare come un “trasognato giocatore”, gli dice che non è necessario; e qui l'attore ha un secondo di spaesamento: certo, non capisce cosa lei gli sta dicendo: è questa la solita lettura di primo livello. Ma forse –continuiamo con l'avverbio dubitativo per eccellenza- non è solo sconcertato ma anche deluso: aveva sperato in altro? Aveva sperato di chiudere quella storia per aprirsi a una libera espansione della propria sessualità ora che è cosciente della propria forza? Questa possibile in-

terpretazione dell'intensità della recitazione di Cooper ha una conferma subito dopo quando lei lo prende per mano –l'iniziativa è sua come sempre–, gli fa chiudere gli occhi e poi gli impone di aprirli per vedere la casa tutta nuova e lucente: l'attore, ancora in primissimo piano, non ha un vero e proprio moto né di gioia né di stupore, ma di sconcerto: aveva sperato altro da quell'appartarsi solitario con la propria partner, e non qualcosa di semplice e, per così dire, 'normale', ma la realizzazione di un altro progetto che non fosse legato alla casa, e cioè alla regolamentazione e all'arginamento della loro futura vita sessuale. La casa, infatti, simboleggia l'"argine" per eccellenza di fronte alle libere pulsioni del sesso; il ponticello restaurato, che permette di superare il flusso dell'acqua senza 'danni', è a sua volta ancora simbolo di quest'argine, appunto.

Cooper, certo, non è assolutamente un attore rivoluzionario ed è, lo abbiamo sottolineato, un divo quindi una maschera: ma all'interno di questa maschera lavora; e non ci interessa qui sapere quanto consciamente. Ciò che ci trasmette nelle scene del ponte e del parlare della casa non è ciò che un pubblico provveduto si aspetterebbe; ma lo sappiamo il pubblico del cinematografo è, in questi anni, ancor più sprovveduto di quello del teatro che, certo, per parte sua gran che sprovveduto culturalmente non è. Non che quindi il bellissimo Gary sia, né qui né altrove, un paladino dell'amore libero; ma certo un attore che sa portare la sua *parole* all'interno di una *langue* non certo di pregio dimostrando che non sempre la concezione del film voluta dalla sceneggiatura e dalla regia e la recitazione coincidono, ma che possono trovarsi anche su piani diversi e che una piccola fiammella d'arte si può accendere proprio là dove di arte non è certo il caso di parlare.

Certo la ritrosia di Cooper è sublime. È dunque corretta, e doverosa, a questo punto una nuova possibile obiezione nello specifico a proposito di un tema già sfiorato poco sopra e che può essere impostata in questo modo: è possibile, all'interno di una frequentazione del sublime, che si realizzi qualcosa di positivo nella nostra epoca? Forse è scontato, ma risulta necessario ai fini del nostro ragionamento osservare, a questo punto, che il sublime può presentarsi in diverse forme da quelle più alte a quelle più basse e volgari. Sappiamo da Baudelaire che il poeta perde l'aureola all'incirca a metà del secolo XIX: chi la raccoglie è un "poetaastro" che, adornandose-

ne, farà ridere il poeta. Siamo nel 1869 e il problema sembrerebbe liquidato per sempre dalla penna sulfurea e rivoluzionaria di Baudelaire. Ora non è questa certamente la sede per trattare esaustivamente, e approfonditamente, un problema di tanta importanza, ma non c'è dubbio che aura, sublime e grazia siano strettamente connessi. Così come non c'è dubbio che le questioni e le tensioni poste e prodotte dalla modernità non possano essere risolte una volta per tutte. Al contrario tendono a riproporsi, in modo diverso, da epoca a epoca dell'era moderna e non si possono mai dare per 'superate', termine quest'ultimo assai imbarazzante, per sempre. Ecco che Pound, che la sapeva lunga sull'argomento, nel 1920, come abbiamo già ricordato, dice di sé di aver sostenuto "il 'sublime' nel vecchio senso" riconoscendosi "fuor di chiave col [proprio] tempo"; e si potrebbe andare avanti.

Ma abbiamo accennato all'alto e al basso, e cioè a ciò che avviene nella cultura, e nel nostro caso nell'arte, ai livelli maggiori e ciò che invece passa nella vulgata. L'osservazione preliminare che le arti dello spettacolo recepiscono sempre in ritardo ciò che avviene altrove, nella poesia e nella filosofia, è scontata e non perché le arti dello spettacolo siano di per sé "basse" ma perché il loro rivolgersi a un pubblico in presenza, e l'investimento commerciale, non può non portare a un abbassamento del livello culturale e, quando c'è, artistico per ragioni *direttamente* economiche. Certo però che poi le arti dello spettacolo possono appartenere al livello alto o a quello basso a loro volta. Il problema del sublime dunque, che, per esempio, nel cinema potrebbe essere già stato liquidato da Stroheim per i vecchi tempi e da Godard per quelli a noi più vicini –ma sono solo due esempi: altri se ne potrebbe fare, ovviamente– si ripresenta invece tuttora nella sua declinazione bassa in tanta cinematografia americana e non solo: può trattarsi di un sublime senza grazia (o con grazia "maschile" che è la stessa cosa) –l'eroismo di Rambo, per non fare che un esempio che si attaglia a tutti i cosiddetti film d'azione– o con una grazia tanto falsa quanto ridicola e che tale non appare solamente a chi è uso a frequentare il *Kitsch* come se fosse un'autentica espressione d'arte.

Ma non tutti gli attori –fermiamoci ora su questi– sono uguali. Certamente un fenomeno europeo è quello costituito negli anni dell'immediato secondo dopoguerra da Gérard Philipe, anche lui già ricordato più sopra. Bellissimo, egli seppe utilizzare la sua grazia

spingendola a fini sociali: i suoi personaggi, comunque e sempre, e quale sia il regista del film in cui recita, sono mossi da un imperativo morale: nel suo ultimo film, non del tutto riuscito, egli con la sua passione politica trascina anche Buñuel in un'avventura che risulterà un parziale fallimento. L'ambiguità di Philipe, dispensatore di grazia e uomo dotato di forte tempra morale, è retta da una grande cultura così di uomo come d'attore: attore di teatro, da sempre fece il cinema certamente con grande convinzione ma senza abbandonare il palcoscenico dove, probabilmente, dette il meglio di sé anche come regista; la morte prematura non ci permette di sapere cosa sarebbe stato di lui come regista cinematografico visto che il suo unico film in questa veste, *Les aventures de Till l'Espiegle* (1956), non risulta abbastanza significativo se non sul piano della conferma di una sua inesausta passione civile. Egli dunque seppe 'lavorare' il suo essere "grazioso", nel senso appunto di "dispensatore di grazia", dall'interno anche se questa osservazione non può assolverlo del tutto dalla responsabilità di essere, insieme a tanti e a tante e fin dalle radici nobili dell'estetismo wildiano, complice del sorgere e dell'affermarsi dell'orripilante società estetica.

Insieme a Gary Cooper, ovviamente, che, tra l'altro, non possedeva la sua cultura, né come uomo né come attore, ed era un divo hollywoodiano a differenza di Philipe che divo certamente era, ma di quel particolare divismo che è dell'attore francese del suo tempo, dell'attore "sociale" che al Théâtre National Populaire, di cui era la star, recitava spesso parti minori. Insomma, e in conclusione, e tornando a Cooper: non vogliamo sostenere che quest'ultimo sia stato né un grande attore né, tantomeno, un grande artista, ma che, pur tenendo conto di tutte le cautele e di tutti i distinguo che abbiamo messo in campo, una sua, per quanto flebile, luce d'arte abbia saputo portare in un mondo e in opere tutte volutamente arrese all'industria culturale. Il che, come ben si vede, non è piccola cosa.

"Appunti", dunque e in conclusione, ma appunti sul metodo dello studio per affrontare l'attore. Questo metodo è necessario come è necessario che oggi si inizi a porre la questione: i saggi critici, utilissimi quando lo sono, non bastano più. Una critica impressionistica, in quanto scaturita da impressioni individuali, è poi quella che si pratica di solito così nello studio dell'attore teatrale come di quello cinematografico. L'antropologia applicata all'attore è soltanto un a-

spetto del postmoderno di cui Romano Luperini dichiara di intravedere chiari segnali della “fine”: e ha certamente ragione se si guarda agli strati alti dell’arte, della cultura e della critica. Ma il sentire diffuso che si infila nelle coscienze dei meno provveduti è altra cosa. Tra i guasti del postmoderno c’è la convinzione che la verità non esiste e non è conoscibile in alcun modo. La rinuncia a affrontare il problema dell’arte è collegato a questo: è dunque possibile, per chi frequenta quella filosofia, che è anche uno stile di vita e una posizione politica, “descrivere” mentre è impossibile “interpretare” alla ricerca della verità, della verità artistica dell’opera. Di qui il rifugiarsi nell’antropologia o nello storicismo di ascendenza positivista. Se è vero quello che sostiene Luperini allora è venuto il momento di rioccuparsi dell’arte e di mettere da parte approcci consolatori, ma anche decisamente conformistici e arresi al mercato. E poiché la storia la si scrive sempre per parlare del presente è ora che ritiriamo fuori la bacchetta del raddomante alla ricerca di ciò che è nascosto ma che potrebbe darsi, almeno in parte, già esserci. Allora veramente quando le sorgenti di acqua pura e fresca ricominceranno a scorrere forse la stagione torbida del postmoderno sarà veramente finita; e con lei un’epoca storica che è anche, e soprattutto, un momento politico tale da poter essere definito, con un eufemismo, ‘imbarazzante’.

Bibliografia.

La bibliografia che segue non intende in alcun modo essere esaustiva, ma indicare semplicemente gli articoli e i libri che sono stati più direttamente utilizzati per alcune affermazioni contenute nel nostro scritto. Per questo motivo gli autori non sono ordinati alfabeticamente, ma nell’ordine in cui il loro pensiero è presente in queste pagine.

T.W. Adorno, *Teoria estetica*, [1970], Torino, Einaudi, 1977.

W. Benjamin, *L’autore come produttore*, [1934], in *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, pp.199-217.

V. De Sica, *La Porta del Cielo. Memorie 1901-1952*, Cava de’ Tirreni, Avagliano, 2004.

- E. Pound, *Storicamente Joyce*, [1930], in *Joyce. Lettere e saggi*, Milano, SE, 1989.
- L. Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, [1728], Sala Bolognese, Arnaldo Forni, 1979.
- L. Anceschi, *Dei generi letterari*, [1956], in *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1962, pp.65-73.
- M. Corti, *Generi letterari e codificazioni*, in *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Garzanti, 1976, pp.149-181.
- M. Pierini, *Attori e metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Arezzo, Editrice Zona, 2006.
- O. Wilde, *L'autobiografia di Adelaide Ristori*, [1888], in *Saggi*, a cura di M. d'Amico, Milano, Mondadori, 1981, pp.54-58.
- F. Pitassio, *Attore/Divo*, Milano, Il Castoro, 2003.
- E. Morin, *I divi*, [1957], Milano, Garzanti, 1977.
- J. Nacache, *L'acteur de cinéma*, Lassay-les-Châteaux, 2003.
- L. Moullet, *Politique des acteurs. Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stewart*, Paris, Editions de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, 1993.
- J. Mukařovský, *Il significato dell'estetica*, [1966], Torino, Einaudi, 1973.
- T.W. Adorno, *Il bagno col bambino dentro*, in *Minima moralia*, [1951], Torino, Einaudi, 1979, p.41.
- P.P. Pasolini, *La rabbia (1962-1963)*, in *Per il cinema*, vol.I, Milano, Mondadori, 2001.
- S.E. Morison – H.S. Commager, *Storia degli Stati Uniti d'America*, [1960], vol.II, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- C. Bene, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982.
- K. Theweleit, *Fantasie virili. Donne Flussi Corpi Storia. La paura dell'eros nell'immaginario fascista*, [1977] Milano. Il Saggiatore, 1997.
- G. Gozzano, *La signorina Felicita ovvero la felicità*, [1909], in *Poesia italiana del Novecento*, a c. di E. Sanguineti, vol.I, Torino, Einaudi, 1969.
- R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- C. Baudelaire, *Perdita d'aureola*, [1869], in *Lo Spleen di Parigi*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1996, pp.461-462.
- E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, [1920], Milano, Il Saggiatore, 1982.
- Gérard Philipe. Souvenir set témoignages recueillis par Anne Philipe*, Montrouge, Gallimard, 1960.

L. Buñuel, *Dei miei sospiri estremi*, [1982], Milano, Rizzoli, 1983.
R. Luperini, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.

g.l.

*Queste note hanno avuto come *editors* Armando Petrini e Mariapaola Pierini che qui ringrazio per il lavoro svolto e per le importanti suggestioni di cui sono loro debitore. Non sta a me giudicare il valore di questo scritto; ma, quale che sia detto valore, senza il loro intervento sarebbe stato diverso e certamente inferiore.

“Fiamma del diavolo che non consuma”.
Marta Abba attrice “frigida”
di Gigi Livio.

La Duse verso il novecento potrebbe essere il titolo di uno studio che, riecheggiandone un altro pasoliniano, dovrebbe proporsi di dar conto della necessità di partire da lì e cioè da chi, nella propria grandezza artistica, rappresenta il punto di partenza, se non di tutto, di molto, certo, di ciò che venne dopo, nel bene come nel male: non si può indagare, e pensare di comprendere, la storia dell’attore italiano del novecento ignorando il momento dell’origine delle sue problematiche artistiche¹ magistralmente incarnate proprio da quella che venne definita l’attrice divina.

¹ Releghiamo qui, in nota, un problema metodologico che meriterebbe ben più ampia trattazione. Ma, dunque, solamente per impostare il discorso e per dare ragione del nostro procedere: qualsiasi fenomeno artistico (ma anche storico, sociale, eccetera) per essere analizzato pretende che si vada all’origine del fenomeno stesso. Questa verità, talmente evidente che l’evidenziarla sfiora la banalità, è però tanto più vera per ciò che riguarda l’arte dell’attore dal momento che questa, come è noto, procede per trasmissione di modelli recitativi che permangono nel tempo non necessariamente sotto forma di citazione ma proprio come fonte primaria di un certo modo di procedere. Non stiamo affatto parlando degli stanchi imitatori, di coloro che, non dotati del talento e dell’intelligenza necessari, si rifanno a un modello senza capacità di innovare o, comunque, di trasformarlo filtrandolo attraverso la propria personalità. “La tradizione è una bellezza che noi conserviamo, e non una serie di catene che ci leghino” scrive Pound nel 1913; e se noi a “bellezza” –termine che rimanda all’estetismo poundiano di quel periodo storico in cui l’estetismo si fondeva con la moralità– aggiungiamo “valore” capiamo meglio ciò che il poeta vuole dire: l’imitatore è chi vive la tradizione come “una serie di catene” che lo legano mentre il vero artista è chi intende la tradizione come un valore, quando si tratta di autentico valore di tradizione e non di qualcosa che i vincitori della storia ci tramandano come tale (e anche in questo, nel saper individuare la vera tradizione e il suo valore correlato, sta la grandezza di un artista). L’attore deve sapersi districare in un labirinto non facile visto che il successo di pubblico è spesso considerato come decisivo per la fama di un attore; ma il successo di pubblico non è certo l’unico elemento che chi vuole rifarsi nel modo giusto alla tradizione deve prendere in considerazione dal momento che molti altri fattori entrano in gioco per stabilire l’altezza di un atto arti-

Nel primo periodo della sua carriera, quello della giovinezza, la Duse –tra le tante ricche e molteplici tematiche che la sua arte offre allo studioso– affrontò, forse non del tutto cosciente ma per forza di talento e di intuizione, i primi sintomi, già molto virulenti, della disfatta dell'attore. Di contro ai suoi due colleghi, quasi coetanei, che formarono con lei quella che fu definita, non senza superficialità e per gusto di simmetria trinitaria, la triade mattatorica, che reagivano a quei sintomi accentuando l'enfasi, ella, anche sulla scorta di qualcosa cui avevano già accennato Emanuel e la Pezzana, iniziò a lavorare di sottrazione quando sottrarre voleva dire innovare, quando per sottrazione non si intendeva semplicemente alleggerire un certo tipo di recitazione al fine di renderla più naturale, ma procedere in quella direzione per stimolare l'immaginazione dello spettatore e favorire la sua presa di coscienza critica e quindi, di fatto, percorrere una strada che non è azzardato definire d'avanguardia prima delle avanguardie. Attraverso la sottrazione l'attrice mirabile, e non ancora divina, mandava in sottofondo l'enfasi che così conteneva e imbrigliava: di qui, quasi a contrasto, i famosi scoppi improvvisi, le occhiate di un certo tipo –così bene testimoniate da certe fotografie che traggono in inganno chi crede di leggersi proprio l'enfasi mattatorica–, le posture del corpo, i gesti ampi e larghi: è il controcanto del grande attore morente che non vuole tenere gli spasimi della sua agonia per sé solo, ma che li vuole esibire con strazio perché lo spettatore, in parte complice con chi ne vuole la morte, soffra con lui.

È un'operazione che prevede, come conseguenza ineluttabile, l'elisione del tragico e del sublime (e del sublime tragico). Ecco come un critico del tempo, Giovanni Pozza, con insolito acume, co-

stico: e non si tratta soltanto di aver 'buona critica', visto che quasi sempre i critici sono a rimorchio dei gusti del pubblico, ma di tenere nel giusto conto i giudizi dei colleghi e cioè di chi veramente è in grado di capire se un attore sa lavorare e ha lavorato in una certa direzione e degli intendenti, come li definiva Leopardi, in genere. È allora, e solo allora, e cioè quando vengono riconosciute la forza, il valore e la bellezza di questa tradizione che scatta nell'attore la volontà e la capacità di innovare e cioè di registrare il suo modo di porsi in palcoscenico e la sua azione nei confronti del contesto: ed è qui che si vede fino a che punto egli sappia questo contesto assecondare o contrastare con la sua arte; ed è qui e solo qui che lo storico-critico può inserirsi con la sua esegesi per capire e, capendo, spiegare.

glie il cuore del problema in una recensione del 1884 (la Duse ha 26 anni!) alla *Fedora* di Sardou:

Quegli effetti che avevano fatto la fortuna della parte, erano spariti; la sincerità della nuova rappresentazione li aveva ripudiati. Quel famoso *Uccidili!* che era stato fino a ieri il punto più culminante della scena del terzo atto, *il sublime tragico*, chi l'ha udito ieri sera?²

Dalla Duse, da questa prima Duse³, si dipartono due linee: la prima in ordine di tempo è quella che fa capo a Ruggeri. Ma, per comprendere meglio, bisogna anteporre una considerazione: la Duse non è moderata come rivelatrice di un modo nuovo di fare teatro dal momento che porta avanti un'operazione artistica di stampo estremistico e, fino a un certo punto, rivoluzionario. Nella giovinezza non si afferma senza contrasti dovuti alla sua furia innovatrice. Possiamo pensare agli spettatori dell'ultimo quarto dell'ottocento per nulla contenti di vedere "messe in piazza" le loro miserie sentimentali tirate su dal pozzo profondo dell'inconscio in cui pesca lo straordinario intuito dell'attrice. Il suo estremismo è tale anche quando cambia strada: da una forma di negazione di qualsiasi tipo di sublime che mostra senza pietà, anche se non del tutto, ciò che vi è di turpe nel teatro e nell'uomo del suo tempo, arriva a darsi tutta, quasi in opposizione a se stessa, al tentativo tragico dannunziano. Di nuovo il pubblico, che si stava abituando alla messa in mostra della propria vergogna, protesta, mentre intellettuali che si pretendono raffinati esaltano l'attrice e il suo vate fin sopra le stelle.

Questo estremismo preoccupa una personalità razionale e sentimentalmente media come quella di Ruggeri: ecco, dunque, lo sbocco neoclassico. Proprio come, in musica, Alfredo Casella, campione del neoclassicismo, rappresenta, se pure con la sfasatura di un decennio, il temperamento delle pulsioni rivoluzionarie dell'avanguardia musicale andando incontro a un'innovazione senza scosse e ricca di

² Gp [Giovanni Pozza], *La Duse nella Fedora*, in "L'Italia", 5-6 maggio 1884.

³ Il discorso sulle varie fasi della carriera artistica dusiana non riguardano ora il nostro discorso e ci ripromettiamo eventualmente di riprendere, se riprendere sarà possibile, il filo del nostro ragionamento in altro luogo. Un accenno a questa problematica, ma solo un accenno data la sede, è in G. Livio, *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a c. di R. Alonge e G. Davico Bonino, vol. II, Torino, Einaudi, 2000, pp.669-675.

piacevolezza per orecchi adusi alla melodia⁴, Ruggeri significa, in quegli anni, la stessa cosa: la calma serena dell'artista lieve e paziente che contempla gli spasimi dell'agonia di un mondo che sta andando a rotoli con distacco e superiorità, in modo armonico, appunto, attraverso l'estetizzazione della forma recitativa (il famoso "canto" ruggeriano)⁵.

Alla linea di poetica teatrale perseguita da Ruggeri si contrappone quella di Benassi⁶ che potremmo definire, in opposizione a quella del primo, scomposta, stridente, impertinente, ribalda, o frigida o troppo calda e dissonante. Benassi incontra la Duse che ha trent'anni, dopo esser stato con Novelli, e dopo aver avuto molte esperienze che rimarranno poi nel suo linguaggio della scena nei momenti di slancio, di euforia, di divino gigionismo che erano spe-

⁴ Ecco come Luigi Pestalozza interpreta l'operazione neoclassica di Casella: "[...] l'astratto europeismo di Casella [...] dimostra tanto meglio che cosa in concreto lo divideva dall'avanguardia europea, per quanto gli stimoli potessero venire da essa: al limite, la vana pretesa di rovesciare la avanguardia della crisi in crisi dell'avanguardia mediante il linguaggio che cristallizza il nuovo nel vecchio e nemmeno viceversa, per cui si può dire che non è la vecchia forma a essere usata dalla nuova armonia bensì questa da quella. Ossia a essere stilizzata è, poniamo, la nuova armonia, in virtù della vecchia forma che l'edulcora facendone il mezzo del linguaggio che non nega il presente perdendosi nel passato perché anzi afferma il passato ristabilendolo nel presente: ossia, ancora, qui sta lo stesso scambio di significati che ha luogo nel preteso neoclassicismo strawinskiano di Casella, in quanto la neoclassica destorificazione del linguaggio si svuota, alla fin fine, della sua carica di assurdo esistenziale, per diventare il linguaggio della destorificazione neoclassica appagata dalla sua assurda indifferenza esistenziale"; Luigi Pestalozza, *Introduzione* all'antologia della "Rassegna Musicale", Milano, Feltrinelli, 1966, p.LXXXIV.

⁵ Su Ruggeri: G. Livio, *Mito e realtà dell'attore primonovecentesco. Alcune ipotesi sull'arte recitativa di Ruggero Ruggeri*, in "Ariel", maggio-dicembre 2004, pp. 213-241.

⁶ È chiaro che, a questo punto, s'imporrebbe di parlare di Petrolini, probabilmente il più grande di tutti per la sua poetica d'attore e per la coscienza critica che ne aveva. Ma questo pretenderebbe un discorso assai approfondito a proposito dei legami, ma anche delle differenze, che ci sono tra la poetica petroliniana e quella di Benassi. Noi qui ora ci occupiamo di Marta Abba e del suo retroterra in cui non entra quasi per nulla, purtroppo per lei evidentemente, il grande Petrolini; che non ha seguaci nel novecento italiano almeno fino a che il teatro della contraddizione degli anni sessanta e oltre non lo recupera in modo critico e propulsivo proprio lavorando sulla tradizione nel senso descritto nella nota 1, recuperandolo al di là e al di sopra della ghettizzazione che i "colti" avevano fatto della sua arte straordinaria confinandola nel territorio, dal punto di vista del genere, del varietà e, dal punto di vista della scansione, del comico ancora considerati in quegli anni l'uno e l'altro come sudditari e comunque inferiori, dal punto di vista del valore artistico e culturale, ai lavori 'seri', drammatici o falsamente tragici che siano.

cificamente suoi. Egli ha un fraseggio recitativo che certamente prende qualcosa dalla capocomica, ma in modo particolare (tutto ciò che riguarda Benassi risulta particolare): infatti era entrato nella compagnia Duse nel 1921 e benché lavori con la divina nell'ultima parte della carriera artistica dell'attrice si ricollega alla prima fase della sua attività anche se dal '21 al '24 è abbastanza difficile vedere la prima Duse che, comunque, permane e ritorna; e Benassi, con la sua sensibilità straordinaria, va a pescare lì e non si lega, come attore, all'ultimo momento della grande attrice ma al primo, quello della giovinezza: ecco, dunque, che risulta allievo della Duse, dal punto di vista tecnico, nella bravura nel frenare l'impeto, che era suo tipico, decelerare improvvisamente dopo esplosioni di accelerazione, di alternare un fraseggio recitativo estremamente calmo, determinato, con accelerazioni improvvise; e, da quello più profondo, per la capacità nel portare avanti il grande tema della morte dell'attore e del teatro.

Queste due linee, ovviamente, prevedono delle posizioni intermedie, di cui diremo qui solamente in forma sintetica per segnalare la questione: l'esempio eccellente è quello costituito dalla poetica recitativa di Tòfano che potremmo definire, per brevità, quella del grottesco raggelato, e cioè di uno stile recitativo che ha tutte le caratteristiche del grottesco sublimato in una forma volutamente attenta al classicismo, come un vulcano ricomposto in un bel quadro idillico.

* * *

Per venire ora a Marta Abba sarà il caso di partire dal titolo di questo scritto, *Fiamma del diavolo che non consuma*, che è estrapolato da un articolo di Eugenio Bertuetti, un critico molto dimenticato anche se, probabilmente, è il più bravo di tutti perché è l'unico che riesce a capire ciò che gli altri, come Simoni o d'Amico, trattano in modo superficiale. Completiamo dunque la citazione:

l'arte di Marta Abba, nonostante abbia scelto per incarnarsi una creatura dorata e armoniosa e vivida, soffre di un male diabolico, che a guarirlo non so che ci vorrebbe. Salvo alcuni casi felici, le serate trionfali, in cui l'oro fulvo dei suoi capelli e la ricchezza costretta di tutta la persona dimampano nel parossismo oppure si placano e si stemperano in una specie di estasi, la sua recitazione ha le qualità del vetro: trasparenze gelide. Spicco

di particolari, architetture precise, sinuosità iridescenti e scivolose, culmini taglienti, spigolature crudeli, e dentro ci deve essere una fiamma –lo vedi, lo senti–, ma il calore non c'è. Fiamma del diavolo che non consuma, mentre il pubblico al teatro non chiede che di bruciare, d' incenerirsi.⁷

Questo bellissimo 'ritratto' è del 1935 quando ormai Marta Abba sta per abbandonare il teatro italiano e, dopo una breve parentesi americana, il teatro *tout-court*, e dà conto di tutta una temperie critica che vede, forse con parziale ragione, l'attrice come immobilizzata in uno stile di recitazione che avrebbe costituito la base del suo trionfo, il primo vero, in *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli. “*Nostra Dea* fu lo spettacolo più replicato della stagione romana del Teatro d'Arte (16 volte) e fu l'unico titolo –repertorio di Pirandello a parte– che rimase in cartellone durante l'intero triennio, a riprova del favore che vi riscuoteva generalmente la protagonista [...]”.⁸ Bontempelli definisce la Abba “attrice modernissima”⁹, e la sua commedia è presentata nel volantino di sala come “Commedia moderna”: c'è dunque un preciso rapporto tra l'attrice e il testo, come bene intuisce l'autore per ciò che riguarda il rapporto del suo personaggio con la pratica attorica della Abba.

Infatti quello di *Dea* è un personaggio astratto e algido, come, per altro è nelle corde dello scrittore. Marta Abba fu veramente l'attrice ideale per quel ruolo; ma –di qui le critiche che le vennero spesso rivolte dai cronisti– sembrerebbe essersi fissata in quella parte e aver poi piegato i vari personaggi recitati nella propria –breve– carriera a questa impostazione¹⁰. Come bene è evidenziato

⁷ E. Bertuetti, *Ritratti quasi veri. Marta Abba*, in “Il dramma”, 15 febbraio 1935, p.26.

⁸ A. d'Amico - A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma. 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p.98.

⁹ “Lei, ne son certo, sarà la interprete ideale per questa parte; questa parte, spero, sarà la più adatta per rivelare tutte insieme le sue qualità di attrice modernissima”; lettera di Bontempelli alla Abba in data 7 febbraio 1925 riportata in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, Milano, Mondadori, 1995, p.3.

¹⁰ Un esempio per tutti. Ecco Alberto Cecchi nel 1931: “Purtroppo Marta Abba di quella interpretazione [Dea, appunto] non s'è mai più dimenticata: ne ha sofferto e ne soffre come di un contagio che non è riuscita da allora a cacciarsi di dosso. In ciascuna delle creature che ha dipoi impersonato ella non ha saputo cercare istintivamente e ritrovare che i caratteri in una parola isterici di *Nostra Dea* [...]. Marta Abba è sempre lì radicata, immobile”; A. Cecchi, *Quartetto d'attrici*, in “Rassegna italiana letteraria e artistica”, settembre 1931, p.771.

dal brano citato di Bertuetti: “ trasparenze gelide”, “ spigolature crudeli”, “ fiamma del diavolo che non consuma”, appunto. Un’attrice, dunque, fredda, algida, distaccata.

Ma, a questo punto, risulta necessaria una breve digressione metodologica.

* * *

L’algidità della Abba ha certamente un riscontro nella sua vita, riscontro che è possibile oggi conoscere dalle lettere che Pirandello le scrisse per un decennio e che costituiscono un *corpus* importantissimo per indagare lo scambio artistico tra lo scrittore e l’attrice ma anche il loro rapporto di vita, la loro particolarissima e perversa storia d’amore. Insomma, la Abba era frigida; quelle lettere, con tutte le lamentazioni per questo algido distacco dell’innamoratissimo Maestro, ce lo dicono chiaramente.

Ma che importanza può avere per il critico sapere che la Abba era frigida? Per dare risposta a questo interrogativo è necessaria una premessa: il rapporto tra la vita, il carattere, il modo di essere dell’attore con la propria arte è diverso da quello degli altri artisti che fanno opera d’arte attraverso un qualcosa totalmente al di fuori di sé: il quadro e la scultura per l’artista figurativo, lo spartito per il musicista, il libro per il letterato. Prendiamo quest’ultimo caso. Il letterato mette in campo, in un romanzo per esempio, diversi personaggi. Ora se è chiaro che nessuno può ignorare se stesso, nemmeno volendolo, è altrettanto chiaro che uno scrittore può costruire una serie di personaggi che pur non prescindendo del tutto dal suo modo di essere possono rappresentare cose molto diverse nei confronti del suo essere profondo. La posizione positivista per cui sarebbe importante conoscere la vita di uno scrittore per giudicare le sue opere, quella impostazione di metodo che tendeva a risolvere l’opera nella vita è da molto tempo superata a favore dell’autonomia, se pure relativa, dell’opera. E cioè del fatto che il mondo spirituale di uno scrittore è tanto più importante quanto più lo scrittore riesce a staccarsi da se stesso e a immergersi nella società, nel proprio tempo e, per ciò che riguarda l’opera, nel suo contesto. Staccarsi da se stesso, però, fino a un certo punto o, meglio, fino al punto di oggettivizzare anche se stesso nell’io epico e cioè in quel personaggio che ogni scrittore della modernità, ciascuno in modo di-

verso ovviamente, inserisce nel proprio discorso narrativo o drammatico per portare le sue idee all'interno dei personaggi diversi da sé e da lui creati e far confluire questo personaggio con gli altri e le loro idee: tipico, in questo senso e per la letteratura drammatica, il Laudisi del *Così è (se vi pare)* di Pirandello.

Per l'attore le cose stanno in altro modo. Ecco Gian Maria Volonté a proposito dell'"entrare" nel personaggio:

Non entro e non esco. Mi metto lì con tanti materiali e tante cose. Calarsi o non calarsi sono luoghi comuni, non esiste secondo me una tecnica unica, precisa. Si può interpretare un personaggio in totale immersione, ma anche al contrario. Diderot sostiene che l'attore mentre comunica allo spettatore una grande emozione, esplorando i territori inquietanti della tragedia, magari pensa alla trattoria dove andrà a mangiare dopo lo spettacolo. Questo è un paradosso, io so bene quali percorsi faccio, però ho sempre un fondo di scetticismo nel parlarne [...] ¹¹.

Partendo allora dal presupposto che la teoria dello straniamento, da Diderot a Brecht, è una teoria paradossale, come la definisce Volonté, e certamente astratta che intende impostare un problema in opposizione a quello da Brecht definito il teatro aristotelico e cioè il teatro del naturalismo, bisogna rendersi conto che lo stesso Brecht nel momento in cui divenne regista al Berliner, dovette istituire un rapporto dialettico, lui lo scrittore dialettico per eccellenza, tra la sua teoria paradossale e astratta e la pratica del rapporto dell'attore col personaggio. Infatti il lavoro dell'attore col personaggio è condizionato dal fatto che l'attore non può prescindere da se stesso: pertanto lo straniamento, risulta assai più decisamente e, fino a un certo punto, facilmente praticabile in quelle arti che hanno come sbocco qualcosa che non è costituito dalla realtà materiale, corpo e mente, dell'artista. È quindi proprio perché l'attore deve fare opera d'arte della propria persona che viene decisamente condizionato da ciò che è. Al Pacino, in una recente intervista a proposito del *Mercante di Venezia*, dichiara di recitare soltanto i personaggi con cui sente un'affinità e dice che non potrebbe mai fare la

¹¹ Citato in F. Deriu, *Gian Maria Volonté. Il lavoro dell'attore*, Roma, Bulzoni, 1997, p. III.

parte del traditore Iago¹² mentre Shakespeare, diciamo noi, ha potuto tranquillamente, si fa per dire, inventare sia il ‘puro’ Otello che il perfido Iago; e Desdemona e tutto il resto, ovviamente. Ecco qui il condizionamento personale dell’attore. E questo sia detto a prescindere da un’osservazione che potrebbe essere banale o apparire tale sul *physique du rôle*. È chiaro che uno scrittore può immaginare personaggi che prescindano totalmente dal proprio fisico; l’attore non può farlo, se non entro certi limiti. Ma lasciando stare la questione del *physique du rôle*, che è banale in quanto troppo evidente, più importante e più determinante è ciò che è un attore per quanto riguarda il calarsi o non calarsi nel personaggio: da questo punto di vista per lo storico dell’attore teatrale e cinematografico è fondamentale conoscere i tratti salienti della biografia di un attore che possano far risalire ai tratti fondamentali del suo carattere.

Ma, a questo punto del discorso, ci si scontra con un’obiezione che può essere così formulata: non è questa un’impostazione del problema che fa capo a Stanislavskij e a Strasberg? E qui si tratta di mettere in campo ancora una volta una posizione dialettica. In effetti quando Stanislavskij dice che l’attore, per recitare un determinato personaggio, è necessario abbia provato nella vita ciò che quel personaggio deve esprimere sulla scena o Strasberg, lievemente inclinando il pensiero del maestro russo, sostiene che un attore deve saper provare sentimenti analoghi a quelli che poi porterà sulla scena teatrale o sul set cinematografico, intendono porre l’accento in modo particolare sul lato psicologico del personaggio. Questo è molto evidente, anche perché ci rimangono le prove testuali, almeno per ciò che riguarda Strasberg, e cioè i film degli attori che provenivano o avevano partecipato all’Actors Studio. Qui risulta chiaro il fatto che questo tipo di impostazione del problema –non riferito tanto a ciò che è un attore ma a ciò che deve trasporre nel personaggio di ciò che lui è– rivela un’impostazione dichiaratamente psicologista. Quello che interessa al Sistema e al Metodo è che in scena o sul set l’attore restituisca dal punto di vista psicologico il personaggio in modo che questo possa apparire perfettamente vero e assolutamente naturale e cioè, appunto, ‘naturalistico’ dal momento che lo psicologismo, lo si sa non da oggi, costituisce la base fondante del naturalismo. Non di questo qui si tratta. L’impostazio-

¹² “Il venerdì di Repubblica”, 28 gennaio 2005, p.63.

ne di metodo da noi proposta è qualcosa di diverso e consta nell'indagare l'attore non per gli sforzi che fa di trasportare la propria psicologia e le proprie sensazioni nella psicologia e nelle sensazioni del personaggio, il che vorrebbe dire 'calarsi nella parte', ma, invece, di riuscire a capire come mai attori particolari riescano a interpretare in modo peculiare un determinato momento della storia del teatro, e non solo del teatro, attraverso, o forse grazie, a una inclinazione propria, specifica e particolare della loro personalità e del loro modo di essere.

* * *

E, dunque, venendo all'oggetto del nostro discorso, la freddezza della Abba è senz'altro un sintomo della sua frigidità di donna. Ciò che ora sappiamo dalle lettere di Pirandello all'amata (e che, in parte, risultava già dalla scelta che questa aveva fatto delle sue al Maestro)¹³ ci permette di capire il nucleo profondo della sua poetica recitativa, veramente "modernissima" proprio in quanto fredda e distaccata. La frigidità, infatti, ha in sé qualcosa della morte – e torniamo così al discorso della disfatta dell'attore – nel momento in cui indica anche durezza, rigidità, e qualcosa di solitario, cupo e disadorno. Emilio Cecchi, in una sua pagina, parla di "frigidità funerea"¹⁴ e Helene Deutsch scrive che le personalità frigide "[...] sono nature fredde, incapaci di simpatia per gli altri, 'fuggendo nella realtà' dalle loro fantasie temute, ma ad una realtà morta, esanime"¹⁵: è, spostandosi dal piano psicologico e individuale a quello universale e sociale, qui descritto quel sentimento allegorico della fine e della desolazione tipico del moderno, di cui ci parlano, in modo solo apparentemente diverso, Benjamin e Beckett¹⁶.

¹³ M. Abba, *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, Milano, Mursia, 1994.

¹⁴ E. Cecchi, *I piaceri della pittura*, Venezia, Neri Pozza, 1960, p.176.

¹⁵ Citato in O. Fenichel, *Trattato di psicoanalisi*, Roma, Astrolabio, 1951, p.536.

¹⁶ "Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, nell'allegoria si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo. La storia in tutto quanto ha, fin dall'inizio, di inopportuno, di doloroso, di sbagliato, si configura in un volto – anzi: nel teschio di un morto"; W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, p.174. "HAMM: Ho conosciuto un pazzo che credeva che la fine del mondo ci fosse già stata. Dipingeva.

Anche Benassi è frigido: si fingeva omosessuale non essendo, non aveva rapporti sessuali¹⁷. Nelle lettere di Marta Abba al Maestro si parla anche di Benassi. Pirandello aveva scritto all'amata una lettera, quando Benassi e la Abba avevano formato compagnia, in cui il drammaturgo esprime sul primo un giudizio di grande interesse là dove scrive che “senza dubbio, ha temperamento, ma guastato dall'ineducazione e artificiosissimo”; e conclude dicendo che l'attore ha “forse, più temperamento del Ruggeri”¹⁸. È noto: Pirandello aveva un'altissima considerazione di Ruggeri e, dunque, queste osservazioni su Benassi risultano di grande interesse: artificiosissimo, certo, in quanto non naturalistico, ma ricco di temperamento, più di Ruggeri, anche se di un temperamento “artificioso”: è questa, probabilmente, la più bella lode che sia stata fatta della poetica d'attore di Benassi e del suo antinaturalismo bizzarro, folle e molto –a volte eccessivamente– fantasioso.

La lettera di Pirandello citata è una risposta a una della Abba di quattro giorni prima in cui l'attrice-capocomico si era lamentata di Benassi col Maestro: “Purtroppo soffro qualche volta dell'ottusità degli attori che... non capiscono. Anche il Benassi, che ha indubbiamente un temperamento, manca di sincerità, e se io gli dico una cosa, lui molto attento la segue, ma... ne fa un'altra”¹⁹. La Abba torna a parlare di Benassi in una lettera del 9 marzo e dopo aver detto che l'attore non si è presentato alle prove perché “accusava un raffreddore”, scrive: “Mi ci sono proprio arrabbiata, ma come al solito ho torto io. Mi accorgo che dò [sic] ancora un'eccessiva importanza al teatro, che fatto come siamo costretti a farlo, non la merita”²⁰. Non si tratta solamente dello sfogo di una capocomico irritata e preoccupata, c'è dell'altro. E ciò è a dire che la Abba, a suo

Gli volevo bene. Andavo a trovarlo, al manicomio. Lo prendevo per mano e lo tiravo davanti alla finestra. Ma guarda! Là. Tutto quel grano che spunta! E là. Guarda! Le vele dei pescherecci! Tutta questa bellezza! (*Pausa*). Lui liberava la mano e tornava nel suo angolo. Spaventato. Aveva visto solo ceneri”; S. Beckett, *Finale di partita*, in Id., *Teatro completo*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p.110.

¹⁷ G. Livio, *L'attore moderno: frantumazione e alienazione del soggetto. Benassi e Pirandello*, in AA.VV., *La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997, pp.186-187.

¹⁸ L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p.1279; la lettera è datata 14 gennaio 1936.

¹⁹ M. Abba, *Caro Maestro...*, cit., p.334; la lettera è datata 10 gennaio 1936.

²⁰ Ivi, p.340; lettera datata 9 marzo 1936.

modo (che è, già lo sappiamo, il modo dell'intuizione e non del ragionamento compiuto) si rende conto che Benassi, con il suo stile di recitazione, ma anche con il suo comportamento nella vita, è più avanti di lei nell'indagare la morte dell'attore nel mondo contemporaneo, nell'esprimere sul palcoscenico gli spasimi della sua agonia. E il suo comportamento bizzoso e bizzarro, in quanto persona che partecipa a un'intrapresa commerciale, il suo disprezzo non tanto per le convenzioni sociali, che vorrebbe dire poco, ma proprio per il teatro-commercio, per il teatro-industria in cui è coinvolto, mostrano proprio il suo ribellismo anarcoide nei confronti di quella struttura industriale che sta ormai causando la morte dell'attore. La Abba dà ancora "un'eccessiva importanza al teatro" che, nelle condizioni attuali, "non la merita"; Benassi questa importanza non la sente più, è ormai tutto immerso, sul palcoscenico, come alle prove, come nella vita, nel recitare questo 'non meritarla', al limite estremo della finzione che trascolora nella realtà.

* * *

Pirandello, dunque, lo sappiamo molto bene grazie all'epistolario, era innamorato di Marta Abba. Ma Pirandello è Pirandello e l'essere innamorato non obnubila il suo giudizio sul valore artistico dell'amata. La loro storia d'amore –una storia complessa, che è già stata variamente indagata, tra un uomo vecchio e una giovane, una vicenda segnata dalla perversione di lui che trova riscontro in una personalità assai particolare, dal punto di vista sessuale e sentimentale, come è quella di lei– dura dal '25 al '36, undici anni, segnati, per lo scrittore, da un'attività frenetica: il capocomicato, poi i viaggi continui, i progetti cinematografici, lo scontro con i responsabili governativi nel tentativo di costituire un teatro nazionale, eccetera. In questo lungo periodo di tempo Pirandello avrebbe tutti i modi di rendersi conto che la *sua* attrice d'elezione, quella per cui scrive alcuni testi di grande importanza, non è brava. Si tratta, dunque, di seguire un'altra strada esegetica: e, allora, la chiave per capire il loro strettissimo rapporto artistico è probabilmente molto semplice e sta tutta, al di là delle questioni d'amore, nel non naturalismo istintivo della Abba. Quasi del tutto istintivo, appunto, perché non filtrato da una profonda cultura; capita, infatti, agli attori di questo periodo (sia teatrali che cinematografici, sia detto tra parentesi) di

arrivare a determinati esiti più per istinto che per coscienza critica; e questo istinto, ben lo si vede, è dettato da disposizioni caratteriali forti di cui s'è già detto: la Abba è distaccata, non naturalistica, in quanto, come donna, è frigida. Ma, a differenza di Benassi, lei trova il suo mentore in Pirandello. Il problema è che anche lo scrittore non è però del tutto cosciente dei termini teorici e metodologici in cui si articola la questione dell'opposizione tra naturalismo e anti-naturalismo e tutta la vita oscilla tra i due poli anche se la sua grandezza è certamente data dalle opere in cui il secondo prevale. Nelle lettere dello scrittore all'attrice si può vedere come, al di là dell'amore o, meglio, strettamente congiunto all'amore, si svolga il compito pedagogico del 'Maestro' che si sforza in ogni modo di rendere cosciente l'amata del valore della sua arte 'istintiva': e questa funzione ha certamente riscontro nella concretezza della recitazione della Abba.

L'esordio, a 24 anni nel *Gabbiano* di Čechov in compagnia Talli, già mostra segni evidenti di una certa tendenza. Pes, scrive sull'"Arte Drammatica":

La Marta Abba è una bella promessa, giovedì à vinto una difficile prova: può fare molto, ma à ancora molti, molti difetti e principale quello di un eccessivo manierismo che la porta ad essere *poco sincera, poco naturale* e quindi *più che a dire a recitare solamente*²¹.

Abbiamo messo in corsivo ciò che ci interessava sottolineare: dunque la giovane attrice è già "poco sincera, poco naturale" e recita piuttosto che "dire". Pes, si sa, è piuttosto autorevole quando parla di attori cui, a differenza degli altri cronisti del tempo, dedica molta attenzione e un'attenzione sapiente; fin dall'esordio, dunque, si accorge che la Abba ha un particolare modo di recitare; che lui lo ascriva a difetto della giovane attrice è cosa che qui non ci interessa. Ci interessa, invece, rilevare il fatto che Marco Praga non è dello stesso parere:

C'è una tempra di attrice in questa giovane e, aggiungo, di primattrice. La sua bella figura scenica, la sua maschera, la sua voce ch'è di timbro dolcissimo e insieme delle più calde, l'intelligenza di cui ha dato prova in questa parte protagonista del dramma cecofiano, la sua sicurezza e la sua

²¹ Pes., *La Talli al Manzoni*, in "L'arte drammatica", 12 aprile 1924, p.2.

disinvoltura, la dimostrano nata per la scena, e subitamente matura per affrontare il gran ruolo. E però l'addito ai capocomici e ai direttori –se ce ne sono– in cerca di primattrici da formare, *vergini di lenocinii e di convenzionalismi scenici*, pure di tradizionalismi barocchi o sguaiati²².

Ancora una volta abbiamo sottolineato ciò che ci interessa maggiormente. È evidente che i due giudizi si scontrano tra loro, e in modo anche deciso. Ma forse la questione non risulta poi così intricata se si pone mente al fatto che Pes e Praga non hanno visto due attrici diverse ma la stessa con occhi diversi: attento il primo a cogliere gli stridori della sua recitazione e il secondo, al contrario, alle armonie che, in questo momento della sua carriera artistica, dovevano certamente coesistere se è vera la nostra ipotesi che si trattasse di un'attrice fortemente istintiva e non del tutto cosciente –anzi, probabilmente, nel '24, quasi per nulla cosciente– della propria poetica recitativa.

Le cose stanno, per ciò che riguarda questo argomento, in modo ben diverso nel 1931. C'è un'intervista, pubblicata sulla "Gazzetta del Popolo" di Torino, in cui la Abba afferma: "Chi ha detto che un'attrice debba 'fare esperienza' per creare il personaggio sulla scena? L'arte è frutto di intuizione. Ed a me è bastato sempre intuire. L'esperienza non è mai altro che la prova di un'intuizione."²³ Sono le posizioni critiche di Salò in *Trovarsi* che è del 1933. Si tratta di una poetica da Silvio d'Amico definita "ultraidealistica"; e questo dal punto di vista filosofico è certamente vero; ma poiché qui si tratta di una poetica attorica dovremo porre l'accento su altro. Riprendiamo, dunque, la citazione. Ecco, in apertura: "Chi ha detto che un'attrice debba 'fare esperienza' per creare il personaggio sulla scena?" Quelle virgolette –"fare esperienza"– sono piuttosto eloquenti. Siamo, infatti nel periodo in cui in Italia trionfa la Pavlova, ha un buon ascolto Sharoff, in cui vaghe teorie di uno stanislavskismo dimidiato e volgarizzato tendono a diffondersi; in cui il grande attore dell'ottocento è ancora vivo nelle sue estreme propaggini e, Zacconi, sempre in attività, viene lodato per il suo 'naturalismo'

²² *Emmepi* [M. Praga], *L'avventura terrestre. Il gabbiano. Straccinaria*, in "L'illustrazione italiana", 13 aprile 1924; ora in M. Praga, *Cronache teatrali 1924*, Milano, Treves, 1925, p.103.

²³ M. Abba, *Un'attrice allo specchio. Come sono nella vita e come vivo nell'arte*, in "Gazzetta del popolo", 16 gennaio 1931.

che lo aveva portato a frequentare gli ospedali psichiatrici per dar vita all'Osvaldo di *Spettri* sulla scena. Marta Abba dice che questo non serve a nulla, che l'esperienza, propria della vita, è inutile e, implicitamente, che l'arte dell'attore è sempre finzione.

A questo punto, si pone un problema e cioè se queste parole siano dell'attrice o di Pirandello. Ma è un falso problema dal momento che se un'artista del livello e del valore della Abba le ha fatte sue vuol dire che le ha capite e che intende trasporle nelle sue arte e proseguire su quella linea.

Nella stessa intervista, il concetto viene, in altro modo, ribadito e ancora meglio messo a fuoco:

Le belle attrici di altri tempi, aiutate e favorite da tutta una letteratura falsa e corrotta, hanno abituato il pubblico a vedere in noi null'altro che armonia fisica e svenevole grazia spirituale. Sono esse che hanno reso, oggi, ingrato e difficile il terribile mestiere dell'attrice. Esse che scambiano la ribalta con la vita e la finzione dei personaggi che interpretavano con la realtà della vita, hanno confuso ciò che è transitorio nel nostro soffrire artistico con ciò che è schietto sano e solido nella nostra intima esistenza. Stupefacenti per improntitudine con la quale recitavano nella vita e vivevano nella finzione, le belle attrici della leggenda letteraria hanno lasciato a noi un modello dell'attrice, falso, volgare e disgustoso²⁴.

Qui c'è molto Pirandello, compreso il moralismo suo tipico; ma c'è, certamente, anche molto della Abba. Lucio Ridenti, direttore del "Dramma" per più di quarant'anni, è uno di quei critici che si possono affiancare a Pes dell'"Arte drammatica" nella loro conoscenza ampia e ricca dei fatti del teatro. Ebbene Ridenti, riportando nel '33 questa intervista all'attrice, scrive: "Da queste parole ripetute al Maestro è nata l'ultima commedia pirandelliana: 'Trovarsi'"²⁵. È chiaro che questo dire di Ridenti non va preso per oro colato dal momento che il direttore del "Dramma" non poteva fruire, all'epoca, degli strumenti di indagine critica che abbiamo, oggi, noi (le lettere di Pirandello e della Abba, sopra tutto) e che la sua passione per gli attori –egli stesso, in gioventù, era stato attore– può avere influenzato il suo modo di vedere le cose. Ma, certamente, data proprio la conoscenza del teatro di Ridenti, si può pensare che que-

²⁴ M. Abba, *Un'attrice allo specchio*, cit.

²⁵ L. Ridenti, *Marta Abba "una e due"*, in "Il dramma", 1 febbraio 1933, p.35.

sto fosse un parere diffuso, qualcosa che “si diceva” nel mondo dell’arte.

A questo punto bisognerà soffermarsi un attimo nella narrazione esegetica per fare un’osservazione ancora una volta di impianto metodologico. Gli scrittori restano e gli attori passano, i primi scrivono sulla carta e sulle carte e i secondi sull’acqua. Questo –oltre ovviamente all’ideologia dello scrittore-artista (il “poeta” d’amichiano) e dell’attore esecutore (il “calzolaio” praghiano²⁶)– ha fatto sì che la storia del teatro si sia basata, e tuttora in gran parte si basa, sulla critica del testo nel totale oblio dell’importanza, a volte determinante, dell’azione degli attori nella composizione del vero testo, oggetto primario dello studio della storia del teatro, e cioè il *testo spettacolare*. Marta Abba, poi, era antipatica un po’ a tutti i critici del tempo sia per il suo modo di recitare, e lo stiamo vedendo e meglio approfondiremo il discorso nelle prossime righe, sia per quel diffuso moralismo tendente a attribuire alla donna giovane che fa delirare d’amore un uomo vecchio il ruolo di distruttrice di famiglie e di istigatrice alla perdizione. Lei stessa, poi, col suo abbandono precoce del teatro italiano, a soli 36 anni, contribuì a una *damnatio memoriae* viva tuttora anche perché l’attrice, tornata in Italia, cosciente di essere considerata una “donna leggera” o, meglio, la “donna leggera” che aveva rovinato gli ultimi dieci anni di vita del “suo” Maestro, reagì con una forma di automitizzazione tale da, insieme al suo carattere frigido, renderla sommamente antipatica a chi ebbe rapporti con lei e al mondo teatrale tutto. Ma, certamente, ella diede molto a Pirandello, al Pirandello scrittore per teatro, e forse più di quanto lui diede a lei: in lei il drammaturgo, non del tutto vecchio (aveva, nel ’25, 58 anni), trovò la sua attrice ideale; e non solo per ciò che stava per scrivere –quei drammi non rappresentano necessariamente il vertice della drammaturgia pirandelliana– ma anche per ciò che aveva già precedentemente scritto.

²⁶ “Io considero l’Autore di una razza assai più elevata dell’Attore. Anche se l’attore è Zacconi e se l’autore è XY. Per me, gli architetti valgono più dei calzolai. Ci fu un Ronchetti, milanese, calzolaio di Napoleone, che pare avesse un’abilità da sbalordire; gli hanno dedicato una piccola piazza. E ci sono degli architetti i quali tirano su delle case in stile floreale che, quando non rovinano, danno il mal di pancia. Non importa. Gli architetti sono di una razza più elevata dei calzolai. Chi *crea* è di razza superiore a chi *esegue*”; *Emmepi* [M. Praga], *La giovine scuola*, in “L’illustrazione italiana”, 7 marzo 1920, ora in M. Praga, *Cronache teatrali 1920*, Milano, Treves, 1921, p.83.

E, nel costante colloquio con lei, che costituiva la viva esperienza della prassi del palcoscenico, lo scrittore –abituato da sempre, quando lo aveva potuto, a legarsi a attori e capocomici, a seguire le prove, a modificare i suoi testi nel momento in cui li poteva vedere prender corpo alla luce incandescente della ribalta, eccetera– si nutre e nutre le proprie idee teatrali.

E, dunque, che abbia ragione Ridenti o no, non v'è dubbio che molto di *Trovarsi* derivi anche dalla Abba, che a lei, non solo come donna ma certamente come e in quanto attrice, Pirandello si sia ispirato per il suo dramma. Ed è dunque alla rappresentazione di quel testo che faremo ora riferimento per approfondire ulteriormente la poetica recitativa dell'attrice.

* * *

Quanto abbiamo detto fin qui ci fa capire perché certi critici accusino Marta Abba di non sapere parlare d'amore. Già nel '30 il solito Pes –la commedia rappresentata è *Penelope* di Maugham– scrive:

[...] à dei momenti di suprema sincerità ed altri addirittura di rozza dizione: questo avviene perché ancora cerca la sua strada o, per essere più esatti, *cerca di femminillizzare* [sic] *di più la sua indole*, il suo temperamento e vi riuscirà e chissà in un tempo non lontano arrivi Marta Abba anche a recitare delle produzioni romantiche: lo farà *quando avrà imparato a parlare d'amore*: ecco quanto veramente le manca: *ancora non sente e non esprime e non rende l'amore*²⁷.

Ancora una volta abbiamo messo in corsivo ciò che ci interessa sottolineare: l'attrice è qui accusata, per la sua recitazione algida e distaccata, di non sapere parlare d'amore; si tratta, per Pes, di “femminillizzare di più la sua indole” e cioè di essere meno mascolina, visto che le doti di freddezza e distacco, sempre secondo Pes, sono tipiche dei maschi. Risulta evidente una visione della femminilità in chiave di sottomissione e dedizione al sentimento, una visione che esclude per principio che la donna possa risultare razionale, fredda, distaccata; e, si badi bene, non si tratta solo di sesso, ma della donna come persona, come universo.

²⁷ Pes., *Cronaca dei teatri milanesi*, in “L'arte drammatica”, 6 dicembre 1930, p.1.

E qui succede che questo sentimento della femminilità si congiunga con una posizione invece artistica e formale che potremmo definire di rifiuto della femminilità così come era intesa, al tempo, non solo da Pes ma quasi da tutti grazie a quella particolare declinazione dello straniamento che è proprio della Abba. In lei straniamento e rifiuto della femminilità hanno la stessa origine nel suo essere, qui veramente come donna e come attrice, algida, razionale, distaccata. Ma, che sia solo istinto o studio profondo –e noi ormai sappiamo che le due cose coesistono–, la Abba è in anticipo sui tempi (Bontempelli e Pirandello se ne accorgono per primi) e non viene capita nella sua essenza profonda; lascerà il teatro prematuramente anche per questo motivo.

Simoni, dalla prestigiosa cattedra del “Corriere della sera”, dopo molte lodi sulla recitazione dell’attrice nel testo pirandelliano, muove una riserva: “Le rimprovererei solo, nella seconda parte del secondo atto, una dedizione troppo egualmente ritmata [...]”²⁸. La seconda parte del secondo atto è il punto del testo in cui l’amore confligge col pirandellismo: qui Simoni, a suo modo e implicitamente, vuol dire che la Abba non sa parlare d’amore e quando si trova a doversi immergere nel tema mette in opera una strategia di distanziamento critico che realizza poi, dal punto di vista tecnico, con una dizione freddamente ritmata e tendente alla monotonalità.

Anche d’Amico, cui non dispiace *Trovarsi* perché ci vede una fede se pure “attivistica e pragmatistica”, ha i suoi rilievi da muovere alla Abba; e, dopo misurate lodi tra cui la notazione che l’attrice “ha senza dubbio un temperamento tragico”, constata però, questa volta nel terzo atto, che “l’affanno prevalesses un po’ troppo in certe ritmate, e quasi viziate, cadenze della sua dizione”²⁹. Ecco nuovamente, ma la recensione d’amichiana è precedente a quella di Simoni, le cadenze ritmate, questa volta anche viziate; il distacco dell’attore critico non può piacere in nessun modo a chi prevede l’immedesimazione nel personaggio: e, cioè, in sostanza, a tutti i critici di questo periodo. Perché, è forse banale osservarlo anche se non necessariamente scontato, tutti questi critici sono, in un modo o nell’altro, giornalisti di regime: siamo a 11 anni dalla marcia su Ro-

²⁸ R. Simoni, *Trovarsi*, in “Corriere della sera”, 24 marzo 1933; ora in Id., *Trent’anni di cronaca drammatica*, Torino, ILTE, vol.IV, 1958, p.31.

²⁹ S. d’Amico, “*Trovarsi*” di Luigi Pirandello al Valle, in “La tribuna”, 15 gennaio 1933.

ma e a 4 dai Patti lateranensi: voci come quella di Gramsci o Gobbetti (ma non c'erano solo loro) non possono certo essere ascoltate in quel 1933 visto che il primo è in galera e il secondo morto da tempo e non per cause naturali; la differenza tra un critico e un altro di questo periodo è quindi soltanto data da una variazione di gusto e non da una diversità ideologica che comporta un giudizio fondamentalmente dissimile da critico a critico in quanto dettato da una differente visione del mondo. Non dobbiamo quindi stupirci se questi giudizi, tuttosommato coincidono, almeno su dati fondamentali quali, appunto, la particolare messa in opera dello straniamento da parte della Abba.

E qui bisognerà notare un'altra cosa: d'Amico infatti scrive, senza mezze misure, che la Abba ha "un temperamento tragico" come se, nel 1933 e, per ciò che riguarda l'Italia dopo la stagione del futurismo e del "teatro del grottesco" la tragedia, dannunzianamente verrebbe da dire, fosse ancora praticabile. Da questo punto di vista, non è possibile in nessun modo capire né Pirandello né la sua attrice d'elezione visto che sia l'uno, nella pratica della scrittura drammatica, che l'altra, nella pratica del linguaggio della scena, sanno bene proprio il contrario: e cosa sarebbero allora quel distanziamento, quelle cadenze ritmate e anche viziate se non lo strumento linguistico per prendere le distanze da qualsiasi coinvolgimento tragico e, contemporaneamente, da quello sentimentale per ciò che riguarda l'altro piano cui si oppone la recitazione della Abba (e la scrittura pirandelliana) e cioè il basso romanticismo decadente di tante "produzioni" loro contemporanee? L'unica giustificazione alla miopia, o cecità, di questi critici è data dal fatto che, se pure in modo diverso, come è chiaro, né Pirandello né la Abba arrivano a una lucidità di poetica paragonabile a quelle di Brecht e di Artaud e, più tardi, di Beckett: ma l'intuizione, e ben più di una intuizione, pur fra le contraddizioni, c'è tutta: il valore della Abba, non capita né allora né dopo, è proprio qui. E non è certo poco.

Anche Bertuetti, che intende più e meglio degli altri, è però invischiato nelle stesse panie ideologiche, di ideologia del teatro e del mondo insieme. Ma, per diversità di gusto, capisce meglio, appunto. E, infatti, le sue lodi sono più precise, meno formali, più 'tecniche'. Ecco dunque:

[...] eccola rianimarsi dopo il “morso” della vita, nel travaglio estenuante della ricerca, perdersi nel dubbio, abbandonarsi all’illusione, ripetersi, fino alla riaffermazione ultima, solenne, vittoriosa.

Ma a queste parole seguono queste altre:

E qui l’attrice ci parve più che altro presa dalla necessità di rendere limpido e schietto il viluppo tortuoso della dialettica pirandelliana, tutta occupata cioè a sottolineare, a chiarire, a semplificare, mentre l’èmpito incalzante delle argomentazioni e la piena dei sentimenti e la smania, l’angoscia, il terrore avrebbero potuto avere voce più travolgente e accenti più tragici.³⁰

Quel “sottolineare, chiarire, semplificare” ci riporta immediatamente alle cadenze ritmate: anche qui l’incomprensione della strategia linguistica di spiazzamento e di distanziamento nei confronti di un tragico ormai impossibile da praticare e di un sentimento già all’epoca totalmente inautentico non vengono capiti: e come potrebbe essere altrimenti da parte di critici che usano il termine “dialettica” sempre in senso negativo?³¹

* * *

Cinquant’anni dopo la prima, Marta Abba registra *Trovarsi* per la radio della Svizzera italiana. Ormai l’attrice ha superato l’ottantina e si potrebbe pensare che i tempi e il tempo l’avessero portata a recitare il testo pirandelliano in chissà quale modo. Ma, al contrario, l’ascolto di quella registrazione³² non fa che confermare quanto, grazie ai cronisti del tempo, abbiamo potuto ricostruire fino a qui. Il regista della trasmissione, Grisco Masciò, introducendo l’evento, dice espressamente che la Abba recita la sua parte proprio come Pirandello voleva fosse recitata e l’ascolto ci conforta sul va-

³⁰ E. Bertuetti, “*Trovarsi*”. *Tre atti di Luigi Pirandello*, in “Gazzetta del popolo”, 15 febbraio 1933.

³¹ Ecco d’Amico nel ’26 a proposito di *Due in una*: “[...] un terz’atto difficilissimo, che ancora una volta avrebbe potuto parer sofisticato, o anche soltanto dialettico [...]”; S. d’Amico, “*Due in una*” di L. Pirandello al Valle, in “La tribuna”, 30 marzo 1926.

³² Ringraziamo Sandro d’Amico per averci dato modo di ascoltare questo testo radiofonico fornendocene una copia.

lore di questa affermazione che, d'altronde, è certamente dovuta all'attrice³³.

E dunque, la Abba mette in atto, in questa edizione radiofonica, un fraseggio recitativo affrettato, tende alla monotonalità e smorza i toni: ne vengono fuori le famose cadenze ritmate grazie alle quali manifesta la sua freddezza attraverso cui rende palese all'ascoltatore il suo distacco. Ecco un esempio. A metà del primo atto, quando si sviluppa la discussione sulla realtà e sulla finzione, Donata ha una lunga battuta in cui nega che sulla scena ella porti la finzione la cui conclusione suona così: "Evadere! Trasfigurarsi! diventare altri!"³⁴. Si tratta di una battuta fortemente enfatica che, dopo un lucido ragionamento se pure espresso con toni di passione, esplose in un empito sentimentale violento; e, non certo a caso, Pirandello sottolinea l'enfasi con tre punti esclamativi. Ma la Abba riporta questa esplosione di sentimento al suo fraseggio freddo e distaccato e comprime così il tono amplificato e solenne di quella scrittura. Ora qui si pone immediatamente un problema: ma come si fa a dire che la Abba recita quella parte come voleva Pirandello se egli, così chiaramente attraverso i segni di interpunzione, sembra indicare una strada opposta? Probabilmente la spiegazione sta proprio nel fatto che Pirandello, nel momento in cui si fa 'regista', è in perfetto accordo con la sua attrice che, 'istintualmente' –e già abbiamo più volte specificato in quale senso intendere questa parola– con la sua freddezza e il suo distacco va verso l'implosione del tragico (va verso, appunto, nel senso che non giunge ancora fino in fondo al cuore del problema) mentre, in quanto scrittore, non riesce a rendere questa implosione sulle carte, e ricorre ai punti esclamativi. Per arrivare alla trascrizione letteraria dell'implosione –nella scrittura drammatica ovviamente perché di quella qui si tratta– bisognerà attendere Beckett e la sua straordinaria capacità, come scrittore, di registrare la sospensione e l'assenza del tragico nel mondo, nell'arte e nel teatro contemporanei.

Pirandello non è Beckett e la Abba non giunge a una perfetta e compiuta realizzazione di una recitazione fortemente connotata dal-

³³ È nota la cura gelosa con cui Marta Abba amministrò l'eredità, sia spirituale che materiale, del suo Maestro arrivando al punto di scegliere gli autori dei risvolti di copertina delle commedie pirandelliane di sua proprietà secondo il suo gradimento.

³⁴ L. Pirandello, *Trovarsi*, in *Maschere nude*, vol. IX, Milano, Mondadori, 1956, p.143.

le sue pulsioni istintuali; ma ciò nulla toglie al fatto che lo scambio di esperienze tra scrittore e attrice abbia portato a un linguaggio della scena non solo decisamente nuovo –e anche di qui le incomprendimenti di cui sono testimonianza le lettere– ma soprattutto diverso nel panorama abbastanza squallido, fatte salve le solite pochissime eccezioni, e provinciale del teatro italiano del tempo.

Molte accuse a Pirandello di iracondia e di pessimo carattere e tante alla Abba di simile tenore dovrebbero essere lette alla luce di quanto abbiamo appena scritto dal momento che le critiche a loro mosse nascevano proprio nell'*humus* purtroppo fertile del provincialismo misonoistico di quegli anni e, al di là del moralismo che colpiva la loro vita privata, servivano a escluderli dal teatro vero e dal teatro grande relegandoli a fenomeni adatti a pochi. Come se il teatro vero e il teatro grande non fossero invece costituiti proprio da loro e da quei pochi che, come loro, combattevano per un rivolgimento della scena italiana perseguendo le tematiche e il linguaggio facenti capo al nodo concettuale della disfatta e della morte dell'attore e di quella del teatro portando così sempre più avanti il discorso impostato della Duse, con tanta geniale sapienza, mezzo secolo prima.

Silvio d'Amico e Luigi Pirandello: frammenti di un incontro
(1918-1936)

di Donatella Orecchia.

Luigi Pirandello nasce a Girgenti nel 1867; Silvio d'Amico a Roma nel 1887.

Della stessa generazione di Benedetto Croce, di Gabriele D'Annunzio, di Svevo e De Roberto; un po' più vecchio di Martoglio e di Butti, coetaneo di Irma Grammatica e con qualche anno in più rispetto a Ruggero Ruggeri e Angelo Musco, Pirandello appartiene a quella generazione che, nata negli anni sessanta dell'Ottocento, non aveva conosciuto le battaglie, le conquiste e le speranze risorgimentali: "erano nati che già l'Italia era fatta, ed erano ragazzi quando le prime ventate scapigliate e poi di Positivismo e Realismo erano arrivate da noi [...]. E si erano formati tra le convulsioni della Nuova Italia: il brigantaggio, il passaggio dalla Destra storica alla Sinistra, il trasformismo, le lotte sociali, Crispi; e le crisi del nuovo decennio [gli anni novanta] li coglievano a trent'anni, alcuni ancora più giovani"¹. Anche Pirandello, come gli altri, aveva assistito proprio negli anni di formazione all'inizio del lento ma inesorabile declino della tradizione del positivismo e del naturalismo tardo ottocenteschi; alla fine della fiducia nel progresso scientifico e nelle certezze verificabili; allo sgretolarsi degli ideali e delle speranze che avevano accompagnato i padri durante gli anni del Risorgimento. Allo smarrimento che ne seguì. Vi assistette, come si sa, da un osservatorio molto particolare –fra Sicilia, Roma e Bonn– e, fin dagli anni fra gli ottanta e i novanta, con un forte senso d'estraneità rispetto ai tentativi di fornire nuove risposte, da un lato, da parte del decadentismo d'annunziano e, dall'altro, del neoidealismo crociano.

¹ G. Petronio, *Romanticismo e verismo. Due forme della modernità letteraria*, Milano, Mondadori, 2003, p. 381.

D'Amico, quasi coetaneo di Palazzeschi, di Petrolini, di Tofano, un po' più giovane di Tozzi, di Gozzano e di Prezzolini, un po' più vecchio di Gramsci, di Gobetti e di Bragaglia, appartiene a quella generazione che, maturata in epoca giolittiana, da principio resa compatta nell'opposizione insofferente verso la cultura positivista di fine secolo, nell'attrazione per il nuovo idealismo di Croce e di Gentile, per il pensiero di Sorel e di Bergson, sarà protagonista dei fermenti e delle rivolte degli anni dieci, ma si scompagnerà poi negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale, rivelando solo nell' "ora del pericolo" le diverse anime che l'avevano nutrita². Anche d'Amico, romano di nascita, per tradizione familiare e per formazione culturale, parteciperà a modo suo a quel fermento, da principio avvicinandosi alla corrente del modernismo cattolico³ che, se da un lato rappresentò un reale tentativo di rinnovamento interno alla Chiesa di inizio secolo, dall'altro andava in direzione opposta ai fermenti culturali e artistici degli anni a cui stiamo facendo riferimento per quel suo mostrarsi attenta e sensibile alle provocazioni provenienti dal mondo delle scienze. Ma già a partire dal 1916, recuperate fra l'altro posizioni religiose più ortodosse, d'Amico si incontrava con la più diffusa insofferenza nei confronti del positivismo tardo ottocentesco.

Dal momento del loro incontro ufficiale (nel 1918, cioè, al tempo dei primi interventi del giovane critico sull' "Idea nazionale") e per i vent'anni successivi, i percorsi di Pirandello e d'Amico si incroceranno, influenzando come pochi altri in quel periodo la scena teatrale italiana e testimonieranno, fra l'altro, quella vivace e feconda dialettica fra generazioni, sguardi e prospettive diverse che caratterizzò il nostro panorama culturale ancora per buona parte degli anni venti e che poi tenderà ad appiattirsi e normalizzarsi, come l'intero contesto culturale e politico, nel corso degli anni trenta.

Non sarà certo qui possibile rendere conto di tutta questa lunga storia. Ci limiteremo a focalizzarne alcuni punti particolarmente significativi cogliendo, per quanto possibile, continuità e discontinuità di un percorso.

² R. Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 43-44.

³ Per quanto riguarda la storia degli anni giovanili e universitari si veda l'articolo di Andrea Mancini, *Gli anni giovanili*, in "Ariel", settembre-dicembre 1987.

1. Il primo intervento di Silvio d'Amico su Pirandello, dal titolo *Teatro recente*, compare sull'“Idea Nazionale” nel maggio del 1918⁴, quando hanno ormai visto la luce alcuni dei capolavori drammatici dello scrittore del periodo ‘umoristico’ –*Se non così*, *All'uscita*, *Il piacere dell'onestà* e *Così è (se vi pare)*– e molte delle opere di quei drammaturghi che, come si sa, presto verranno raccolti sotto la denominazione di ‘grotteschi’ (fra le altre anche *Mariquette, che passione!* di Rosso di San Secondo a cui è riservata la seconda parte dell'articolo di d'Amico). A questo intervento segue, nell'ottobre dello stesso anno, un pezzo scritto in occasione della prima del *Piacere dell'onestà* (Compagnia Ruggeri), in novembre uno in occasione della recita di *Così è (se vi pare)* (Compagnia Talli) e in dicembre uno per *Il giuoco delle parti* (Compagnia Ruggeri).

Sono evidenti, nell'impostazione metodologica e nei conseguenti giudizi critici di questi primi interventi, due aspetti fondamentali della prospettiva a partire dalla quale il giovane d'Amico interpreta l'arte contemporanea che caratterizzeranno l'intero suo percorso intellettuale: da un lato, una fortissima tensione militante e, dall'altro, un modo molto preciso di guardare alla storia, in cui cattolicesimo e idealismo di matrice crociana s'intrecciano condizionandosi a vicenda. L'idea di una storia intesa come *svolgimento*, come progressiva rivelazione di uno spirito umano secondo una prospettiva che Gramsci a proposito di Croce definì teleologica⁵, si incontra coniugandosi con un cattolicesimo culturalmente conservatore. Da ciò deriva, fra l'altro, la consuetudine sua a liquidare, a priori e sotto la pressione della propria idea del progresso, quanto del passato non vi rientri, quanto talvolta, invece, di quel passato permane ancora concretamente vivo nel presente. Perché “il passato è cosa complessa, un complesso di vivo e di morto, in cui la scelta

⁴ S. d'Amico, *Teatro recente*, in “Idea nazionale”, 3 maggio 1918.

⁵ Si vedano a questo proposito le pagine di Antonio Gramsci sul carattere teologico-speculativo dello storicismo idealistico di Croce. Nonostante le dichiarazioni in merito del suo autore, infatti, la filosofia di Croce rimane “una filosofia ‘speculativa’ e in ciò non è solo una traccia di trascendenza e di teologia, ma è tutta la trascendenza e la teologia, appena liberate dalla più grossolana scorza di mitologia”: A. Gramsci, *La filosofia di Benedetto Croce*, in Id., *Il materialismo storico*, Torino, Editori Riuniti, 1979, pp. 237.

non può essere fatta arbitrariamente, a priori, da un individuo o da una corrente politica”⁶.

Dalla passione militante deriva il modo conflittuale con cui d’Amico si inserisce fin da principio all’interno del dibattito del tempo e la necessità di individuare ben presto e con precisione il nemico di quella battaglia; da quell’idea di storia dipende la consuetudine a dichiarare morto preventivamente il nemico che, eliminato così *virtualmente* –sebbene nella concretezza dei fatti talvolta ancora presente–, lascia libero il critico di invocare, talvolta un po’ astrattamente, l’aprirsi di nuove e diverse prospettive.

Ecco che, all’altezza del 1918, il nemico denunciato morto, dalla cui presenza si deve sgomberare il campo per uscire finalmente dalla crisi del sistema teatrale, è per d’Amico già assolutamente chiaro: da un lato, il grande attore e con lui l’intero sistema teatrale ottocentesco –di qui gli attacchi a Novelli e a Zacconi, in particolare, in quanto rappresentanti illustri di quella tradizione; illustri e vivi, e nel pieno della loro attività artistica almeno il secondo⁷–;

⁶ Sono ancora parole di Gramsci sempre su Benedetto Croce: “In realtà, se è vero che il progresso è dialettica di conservazione e innovazione e l’innovazione conserva il passato superandolo, è anche vero che il passato è cosa complessa, un complesso di vivo e di morto, in cui la scelta non può essere fatta arbitrariamente, a priori, da un individuo o da una corrente politica [...]. Ciò che del passato verrà conservato nel processo dialettico non può essere determinato a priori, ma risulterà dal processo stesso, avrà un carattere di necessità storica”: A. Gramsci, *La filosofia di Benedetto Croce*, in *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 263.

⁷ Si ricordi in particolare l’ampio articolo su Ermete Novelli del novembre 1914, *Novelli se ne va*, in “L’Idea Nazionale”, 30 novembre 1914. Gli articoli del critico su Ermete Zacconi sono moltissimi, a partire dal 1916 fino ad arrivare alla famosa polemica sul grande attore del 1930, scatenatasi sulle pagine della “Gazzetta del popolo” all’indomani della pubblicazione del *Tramonto del grande attore*. In quell’occasione, da questo punto di vista emblematica, Zacconi svolge il ruolo non solo di antagonista, ma di rappresentante emblematico di una storia (quella del teatro del grande attore ottocentesco) che d’Amico intende dichiarare conclusa definitivamente. Pertanto si trova a difendere non solo la propria poetica specifica d’attore, ma anche la legittimità stessa di un’arte d’attore, ossia la legittimità stessa della propria esistenza. La polemica inizia con un articolo di Zacconi (*Ermete Zacconi difende il “grande attore” contro coloro che lo vorrebbero morto e sepolto*, 14 dicembre 1930) a cui d’Amico ribatte quattro giorni dopo con un pezzo dal titolo *Polemica col grande attore (Silvio d’Amico risponde a Ermete Zacconi)*, 18 dicembre 1930; seguono ancora un articolo di Zacconi (*Non c’è grande teatro senza il grande attore*) del 23 dicembre e uno di d’Amico (*La polemica sul grande attore*, del 27 dicembre) che chiude la polemica.

dall'altro, la cultura del realismo positivista, grezzo, grigio, privo di ideali –che va dalla commedia borghese milanese (Marco Praga), a Ermete Zacconi–⁸.

È chiaro che, da questo punto di vista, Pirandello è per d'Amico un alleato su un duplice fronte: nella lotta contro realismo borghese ottocentesco e nella lotta contro lo strapotere del grande attore. Entrambi hanno assistito al tramonto della fiducia nella scienza come sapere assoluto propria del positivismo, che già nel 1905 Benedetto Croce aveva definito “stremato” e “ridotto presso a morte”⁹ e alla fine di un modo di guardare la realtà e l'arte che avevano caratterizzato buona parte del secolo precedente.

Entrambi in quel periodo guardano il teatro dal punto di vista del testo letterario e, per entrambi, la scena è una “necessità pratica”, che ineluttabilmente tradisce la concezione dell'autore. “L'interpretazione scenica è impresa disperata: / il suo fascino è nella sua impossibilità / e nella gioia che [...] può dare”¹⁰: così appunterà d'Amico anni più tardi, sottolineando l'impossibilità dell'interpretazione fedele e, contemporaneamente, il fascino e la gioia che da lì, proprio da lì, derivano. E Pirandello, che avrebbe potuto sottoscrivere, ha sempre sperimentato qualcosa di simile anche prima di iniziare la sua attività di direttore al Teatro d'Arte¹¹. Entrambi,

⁸ S. d'Amico, *Teatro vecchio e nuovo (A Marco Praga e a Lucio d'Ambra)*, in “L'idea nazionale”, 14 dicembre 1921; Id., *La commedia borghese. Risposta a Marco Praga*, in “L'idea nazionale”, 6 dicembre 1921. Si tratta di una polemica molto diffusa in Italia in quegli anni condivisa dalla maggior parte degli intellettuali della generazione di d'Amico. In campo teatrale, trova soprattutto in Piero Gobetti un altro agguerrito promotore, di cui si vedano a questo proposito le pagine durissime contro Ermete Zacconi.

⁹ B. Croce, *A proposito del positivismo italiano* [1905], in Id., *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1955 [1° ed. 1913], p. 46.

¹⁰ L'appunto appartiene a un documento manoscritto, in parte illeggibile, che dovrebbe essere stato la traccia preparata da d'Amico per un discorso orale: Fondo d'Amico del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Cartella “Conferenze”, faldone 3-4, *Teoria e pratica dell'attore*, cart. IV, n. 6.

¹¹ Sul rapporto contraddittorio di Pirandello con la scena, sia nelle sue riflessioni teoriche, sia nel contatto diretto con la vita teatrale (in particolare con gli attori) la bibliografia è molto ampia: ricordiamo almeno A. d'Amico, *Pirandello, l'attore, gli attori*, in AA.VV., *Alle origini della drammaturgia moderna: Ibsen, Strindberg, Pirandello*. Atti del convegno internazionale, Torino, 18-20 aprile 1985, Genova, Costa & Nolan, 1987; C. Vicentini, *Il modello della recitazione naturalistica nella drammaturgia di Pirandello*, in “Il castello di Elsinore”, n.1, 1988; U. Artioli, *Pirandello e la régie*, in AA. VV., *Pirandello e il teatro*, Palermo, Palumbo, 1985;

insomma, paiono come *tirati* da quella necessità pratica a cui guardano con moti contraddittori e oscillanti, con ostilità ma anche con curiosità, con diffidenza e con interesse. Entrambi, ed è forse ciò che più li avvicina, tanto impegnati a sostenere il tradimento della scena e dell'attore rispetto alla scrittura, quanto richiamati alla vita del palcoscenico.

Nonostante ciò, le perplessità di d'Amico su Pirandello sono molte e già in questo primo articolo individuate con precisione.

La questione fondamentale da cui partire per fare chiarezza è certamente il diverso modo di intendere e di esprimere la crisi storica di cui sono attenti testimoni: in estrema sintesi, il crollo dei parametri d'interpretazione del mondo sia della tradizione illuministico-positivista, sia di quella romantico-risorgimentale e le conseguenze che ciò comportò nell'Europa fra la fine dell'Ottocento e gli inizi del nuovo secolo.

Da anni Pirandello, fin dal suo *Arte e coscienza d'oggi* del 1893, aveva iniziato a riflettere sulla “degenerazione del presente” in cui, ormai “crollate le vecchie norme, non ancor sorte o bene stabilite le nuove”, nessun ideale più “arriva a concretarsi davanti a noi in un desiderio intenso veramente, o in un bisogno forte”, tanto che la vita appare nella sua vanità e la lotta nella sua inutilità¹², mentre la coscienza assume l'aspetto di “un sogno angoscioso, attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata”¹³. La *condizione cosciente*, propria del poeta umorista, è la condizione di chi vive in questo sogno angoscioso, risultato del crollo non solo della fede nella scienza come sapere assoluto, ma insieme della fiducia nell'evoluzione positiva della storia, dell'ideale di una conoscenza di leggi che regolino la realtà, nel potere del soggetto di dare senso unico e coerente al mondo, dell'arte di esprimere ancora una Verità. La condizione cioè di chi vive fino in fondo *nella* crisi, senza abbandonarsi alla rassegnazio-

AA. VV., *Pirandello tra scrittura e regia*, Numero monografico di “Quaderni di teatro” a cura di R. Tessari, novembre 1986; I. Pupo, *Trabocchetti all'Odescalchi: due articoli dimenticati di Pirandello capocomico*, in “Biblioteca teatrale”, ottobre-dicembre 1999.

¹² L. Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi* [1893], in Id., *Saggi, poesie e scritti vari*, Milano, Mondadori, 1977, p. 903.

¹³ *Op. cit.*, p. 906.

ne cinica o nichilista, né al relativismo assoluto; piuttosto denunciando lo stato paradossale dell'uomo e dell'artista, dell'impossibile verità nella permanenza, tuttavia, del 'problema della verità'; nella nostalgia rabbiosa per la verità perduta. Per i beni perduti, infatti, "quando non si prova nostalgia si prova odio e rancore", ricordava Giacomo Debenedetti proprio a proposito di Pirandello e della sua produzione narrativa. Qui, appunto, "la vendetta contro il naturalismo e il suo mondo" diviene furore che investe lo

stesso cerebralismo delle trovate, che è un modo dispotico, dittatoriale di disporre del materiale narrativo, proprio perché questo ha perduto la sua razionalità: la sua organica consequenzialità, la sua facoltà di presentarsi con naturalezza, come una 'tranche de vie', un brano di vita prelevato dalla vita, la quale avrà le sue pazzie e aberrazioni, ma tali che rientrano nella logica delle cose, come si dice, e nell'ordine delle cose. Le trovate di Pirandello invece rientrano in un'altra logica¹⁴.

D'Amico, invece, che ben conosce la crisi del suo tempo, non se ne sente minacciato, poiché continua a credere in una Verità, non positivistica certo, ma salda e sicura; nella razionalità e nell'organicità del mondo; nello svolgimento progressivo e teleologico della storia; nella Poesia e nell'Arte come espressione di Verità e, di conseguenza, nell'autore-poeta e nella sua funzione sociale di vicario di quella Verità. La crisi, sembra voler dire il critico, si supera, non si vive, anche perché per ragioni d'età d'Amico quella crisi alle sue origini non la visse direttamente, ma ne fu, insieme agli altri della sua generazione, come l'erede; crisi, dunque, come incidente di un percorso passato, non come condizione del presente; tutt'al più temporaneo disagio, non perdita. Insomma, crisi sì, ma con compostezza.

E, invece, l'umorismo di Pirandello *scompon*e con rabbia, affonda in terreni fangosi, fa agire fantocci 'sconciati', blocca i suoi burattini in un'unica smorfia a dilaniarsi fissati nelle loro maschere, in quei ruoli cioè che li inchiodano senza possibilità di libertà e redenzione, senza accessi ad un'autenticità di vita. L'umorismo cioè, in quanto poetica *della e nella* crisi non propone una risoluzione e facili uscite dalla crisi: piuttosto ne denuncia l'esistenza e, insieme, ne descrive i caratteri.

¹⁴ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, p. 262.

Ecco dunque come d'Amico riesce fin dai primi interventi a 'fotografare' i tratti principali dell'opera di Pirandello. E colpisce la sicurezza e la lucidità con cui coglie alcuni degli aspetti più significativi e caratteristici di quella scrittura drammatica fin da questi primissimi interventi, senza aderire tuttavia alla poetica che li ha determinati e senza potere poi, partendo da una prospettiva critica così distante, riconoscere fino in fondo il percorso di ricerca dell'artista.

L'“ironia negatrice”¹⁵, innanzitutto, che d'Amico riconosce essere il dato primo della poetica del drammaturgo, porterebbe lo scrittore ad accanirsi “spietato nel decomporre le apparenze della vita sociale per dissolverne le illusioni e ridere amaro sulla realtà grottesca” e a stravolgere i meccanismi scenici consueti. E pare questa una descrizione perfetta. Di qui, continua il critico, l'assenza di una trama e la liquidazione del personaggio tradizionalmente inteso; di qui l'esasperazione di casi patologici dove “la vita non germina spontanea ma è rattenuta e compressa scena per scena”, dove il dialogo si spezza in “accenti rotti e pause ansanti esprimendosi più con quello che lascia intravedere che con quello che dice”, dove i personaggi “non sono uomini ma marionette”. E resta qualcosa “di greve e di opaco”, si sente che ciò che trionfa non è il conflitto di coscienze o situazioni, ma “un contrasto di argomentazioni”, una “dialettica lucida e insaziabile”. Trionfa il ragionamento sui sentimenti, mentre “espedienti tutt'altro che nuovi [...] nonostante l'abilità dello scrittore, alla fine fanno sentire la loro falsità”: la falsità di personaggi che “non mostrano ma dimostrano”, di battute dette da uno ma che potrebbero essere indifferentemente dette da un altro, di vecchi artifici ripresi e svuotati dall'interno e ridotti a “meccanismi a molla”. Su tutto un' “ironia aspra” e “un pessimismo desolato”¹⁶ che non libera né rinfranca il pubblico, l'assenza totale d'umanità e una compiacenza irritata e quasi rabbiosa.

D'Amico che sa descrivere con tanta precisione e intuito, non comprende poi la ragione di quei personaggi che derivano dalla scomposizione della persona/personaggio romantico e borghese, dal frantumarsi dell'unità psicologica, dell'identità individuale e sociale e il cui dramma è aver perduto per sempre coerenza e orga-

¹⁵ S. d'Amico, *Teatro recente*, cit.

¹⁶ Tutte le citazioni precedenti sono tratte dall'articolo di d'Amico *Teatro recente* citato.

nicità e senso. Personaggi già fatti e finiti, che recano sempre fin dal loro comparire in scena, nel volto e nelle vesti, i segni del loro dramma da cui non potranno liberarsi mai; personaggi, che non sono protagonisti di una vicenda dallo sviluppo lineare che segue una logica naturalistica e psicologica, poiché la psicologia non è una motivazione al loro agire, bensì una punizione; ma che arrivano, come caduti dal foro del cielo di carta, senz'alcun antefatto¹⁷ a esprimere una condizione, astratta in quanto emblematica, all'interno di una parabola cerebrale e filosofica. Irrigiditi in maschere, per di più sconciati con furore; prosciugati nei tratti che, sempre essenziali, talvolta si piegano a un'evidente ed espressionistica deformazione.

Ne risulta per il critico un'opera "sprovvista di calore, di sentimento, di umanità" che non "può sedurre, non può piacere alle donne. Può soltanto disorientare il pubblico"¹⁸; un'opera in cui (è il caso in particolare del *Giuoco*) il procedimento è tanto rapido e sommario (fino a trascurare "gran parte di quelle giustificazioni che il pubblico, animale lento ad essere convinto, vuole ed esige"¹⁹), "perché il pubblico, eterno ricercatore di sentimento e di passione, possa interessarsi con ardore alla vicenda"²⁰; perché, detto in altri termini, lo spettatore si possa emotivamente immedesimare e cataratticamente consolare.

Da un lato, d'Amico inizia qui a proporre quanto articolerà con maggior agio in seguito, il carattere cioè non elitario del teatro e la necessità, per questo, che soddisfi almeno in parte le richieste più intime del pubblico (sentimenti e passione) evitando perciò di occuparsi di quanto ai più resta estraneo; dall'altro, porta avanti la propria poetica critica che, al contrario di quella pirandelliana, vorrebbe la psicologia a giustificazione della vicenda e dell'agire dei personaggi, come attestato di *umanità*, come luogo dell'autentico, come regola dei comportamenti. Perché l'umanità, anche se travagliata, inquieta, sbandata, episodicamente franta e priva di un'identità precisa, è sempre in ultima istanza per d'Amico l'espressione

¹⁷ A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1978 [1962], pp. 147-48.

¹⁸ s. d'a., "Così è (se vi pare)" *all'Argentina*, in "L'idea nazionale", 16 novembre 1918.

¹⁹ s. d'a., "Il giuoco delle parti" di Pirandello, *al Quirino*, in "L'idea nazionale", 8 dicembre 1918.

²⁰ *Ibidem*.

più intima e vera di un uomo che non ha perso il senso della totalità, dell'organicità di sé, del mondo in cui vive, del linguaggio che usa.

Quanto poi alle accuse di cerebralismo, si sa come fossero allora diffuse fra la critica: eppure d'Amico non si pone, né ora né successivamente, dalla parte di chi, facendo più o meno diretto riferimento alla poetica crociana e alla teoria della distinzione fra momento riflessivo e momento creativo, vedeva sia nella teoria dell'*Umorismo* sia nelle opere di Pirandello un'impropria associazione dei due elementi.

Piuttosto d'Amico, anche a questo proposito, sottolinea quanto la mania raziocinante di alcuni personaggi li raggeli, sottraendoli alla dimensione umana, e renda oscuro quanto sarebbe stato più semplice esprimere in poche e chiare parole. Ciò che a partire dalla prospettiva critica di d'Amico viene oscurato è proprio la funzione e il carattere di quella ragione in relazione alla poetica del personaggio umorista: una razionalità vuota e impotente, una delle "forme della scomposizione [...] che il personaggio deve vivere", "la più vana anzi la più ingannevole delle parti", che prende il sopravvento solo come strumento di tortura, che si rivela presto quale vana illusione di compattezza e di dominio, come elemento culmine della disgregazione della persona e, insieme, tentativo più disperato della sua finzione unitaria, "la più tipica e illusoria e borghese delle molecole in cui egli soffre la sua dispersa unità"²¹. Così accade per Baldovino, così per Leone Gala, per il Padre e così anche per Enrico IV.

Da questo punto di vista è emblematico che d'Amico trovi solo nel 1921 nelle parole del Padre dei *Sei personaggi* la chiave di lettura che ai suoi occhi fa tornare tutto, o quasi, e che rimarrà sostanzialmente invariata fino al necrologio: da questo momento in poi lo scrittore siciliano sarà per d'Amico "lo straziato poeta del soggettivismo e della relatività: ossia di questo nostro sciagurato tempo che ha perduto la fede in una realtà, in una verità oggettiva"²². All'interno di tale prospettiva, si giustificano parzialmente quei personaggi che assumono l'aspetto di fantocci, quella "desolazione d'umorista atroce", quel che di ingrato, di scheletrico e d'aspro è pre-

²¹ A. Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, cit., p. 143.

²² S. d'Amico, *Pirandelliana*, in "L'idea nazionale", 11 ottobre 1921.

sente nelle sue opere²³ a cui prima di allora il critico non aveva trovato spiegazione. La problematica oscillazione fra relativismo prospettico e relativismo assoluto, che caratterizza buona parte del percorso creativo di Pirandello, viene dunque risolta da d'Amico, ma si sa non solo da lui, tutta e solo nella seconda delle due opzioni. Il relativismo assoluto è fra l'altro più semplice da definire, più vicino alle posizioni del critico nella misura in cui rimuove il confronto serrato e complesso con la storia e, infine, più facilmente liquidabile una volta che ad esso venga opposto un assoluto di segno opposto (una fede) lasciando così libero il campo al riscatto e alla ricostruzione.

D'Amico sembra aver trovato la chiave: più che per aprire, per chiudere Pirandello entro un'interpretazione che possa porre la sua produzione artistica in una cornice chiara e definita (e definitiva), proprio in un momento in cui l'Italia si predispone a ricercare (culturalmente e politicamente) una via d'uscita dalla crisi²⁴. Non si può dimenticare che pochi mesi prima, all'inizio di maggio, Eleonora Duse, tornata dopo anni di assenza alle scene, aveva fatto urlare al miracolo l'intera critica italiana –con pochissime eccezioni–²⁵,

²³ *Ibidem*.

²⁴ “Uno stesso equivoco insidiò la conclusione delle due guerre mondiali. Le filosofie irrazionalistiche, decadenti e mistiche, sboccarono in ritorni alla tradizione; e le pur nobili nostalgie che punteggiarono in entrambi i casi l'esperienza filosofica espressero una situazione chiusa che non riusciva a trovare una via nuova [...]. La guerra, che era stata l'espressione crudele di una situazione di crisi, imponeva il problema di un ordine nuovo: di una sintesi che tenesse conto di tutti i termini in conflitto, li comprendesse e li risolvesse. Purtroppo in Italia si auspicò non di rado un assurdo ritorno a quelle posizioni medesime la cui inadeguatezza si era manifestata in modo così clamoroso, o si vagheggiarono infelici compromessi fra elementi inconciliabili”: E. Garin, *Cronache di filosofia italiana. 1900-1960*, Bari, Laterza, 1997 [1966], vol. II, p. 324. Si ricordi che sono gli anni in cui in campo letterario la “furia iconoclasta delle avanguardie ha ceduto il campo al classicismo illuminato (anche ironico e avventuroso) della ‘Ronda’ (1819-1923) e al calligrafismo della prosa d'arte”; in cui nei diversi campi artistici si inizia a proclamare la necessità di un ritorno all'ordine (dalla pittura metafisica di De Chirico, alla “bella pagina” tanto odiata da Palazzeschi; e, per fare due esempi specifici, un emblematico *Tempo di edificare* di Borghese e un'altrettanto significativa *Storia di Cristo* del neoconvertito Papini): vedi G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 2000, cap. XI: *Il vento si è calmato*.

²⁵ In occasione del ritorno della Duse d'Amico, per assistere alla prima della *Donna del mare* a Torino, rinunciò alla contemporanea prima dei *Sei personaggi* a Roma. Le sue cronache di quei primi spettacoli sono tutte caratterizzate da una medesima cifra che tende a collocare l'oggetto della riflessione fra la sfera estetica e quella

d'Amico compreso, che aveva presto individuato proprio nell'attrice il segno della rinascita. Allora, nei suoi numerosi interventi, il critico aveva dato a quelle recite un valore d'eccezionalità tale da superare i limiti consueti dell'arte teatrale: quasi un rito dai connotati religiosi di cui la Duse sarebbe stata l'officiante e la folla la comunità lì riunita nella condivisione di valori comuni. Insomma, pur nell'eccezionalità dell'evento, d'Amico aveva potuto allora trovare per la sua esigenza di rinascita e certezze, un punto d'appoggio concreto.

Pirandello in questo contesto di ricostruzione inizia ad essere l'emblema di un presente che scolora già nel passato: la *crisi* (quella filosofica e sociale ma elitaria) sta veramente per terminare dal punto di vista del critico. Non così la crisi del teatro, quella di un sistema sulla via del *tramonto* definitivo, che è altra cosa e della quale d'Amico si occuperà a lungo e con caparbia determinazione proprio in questi e nei successivi anni.

Non stupisce dunque che il “dramma dell'espressione mancata”²⁶ dei *Sei personaggi* (la crisi dell'arte) interessi poco d'Amico: in quel dramma Pirandello mette in questione la struttura stessa dell'opera e, con essa, la funzione organatrice e sintetizzatrice dell'autore –colui che avrebbe dovuto ma non ha potuto dare un senso (un valore universale) e una ragione a personaggi che avevano già una vita²⁷. E invece d'Amico in un inciso del suo intervento dimo-

dell'esperienza mistico-religiosa: S. d'Amico, *Il ritorno trionfale della Duse al teatro. Una rappresentazione che assume il carattere di rito nazionale*, in “L'idea nazionale”, 7 maggio 1921; Id., *Eleonora Duse e “La donna del mare”*. *La seconda rappresentazione segna un nuovo trionfo dell'artista prodigiosa*, in “L'idea nazionale”, 10 maggio 1921; *Eleonora Duse, donna del mare*, in “L'idea nazionale”, 14 novembre 1921. Il più esplicito e chiaro degli interventi, come si può evincere già dal titolo, è l'articolo scritto in seguito alla morte dell'artista dove il critico tenta una sintesi dell'intero percorso dell'attrice: S. d'Amico, *Duse religiosa*, in “Il Resto del Carlino”, 25 febbraio 1925. A questo proposito si veda il capitolo dedicato al ritorno della Duse in D. Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Dams-Università degli Studi di Torino, 2003.

²⁶ S. d'Amico, *Pirandelliana*, cit.

²⁷ Così nella premessa del 1925. E allora, si potrebbe obiettare che da questo punto di vista l'edizione del 1921 è più confusa. Ma, per non parlare degli antecedenti delle novelle, si ricordi che d'Amico ripete il medesimo giudizio quasi con le stesse parole, nell'articolo pubblicato su “Commedia” dal titolo *Ideologia di Pirandello* (20 novembre 1927), così come nelle pagine dedicate al drammaturgo del suo *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.

stra che o non ha capito o non vuole capire e attribuisce a Pirandello una nuova difesa della forza e centralità del poeta: il dramma dell'espressione diviene nella penna di d'Amico il dramma "dei sei personaggi che, balenati alla mente dell'autore ma rifiutati da lui si recano da un capocomico, perché voglia l'attore dar loro quella forma d'arte che il poeta ricusò ad essi (e che il *poeta solo* può conferire)": come se il poeta avesse alternative; come se lo scacco non fosse innanzitutto suo e dell'arte; come se si trattasse solo di un dramma *mancato* e non impossibile.

La prospettiva critica di d'Amico non contempla che il linguaggio stesso e la sua logica siano in crisi, che il senso dell'arte lo sia, che il potere di dire la verità lo sia. Non contempla che l'arte possa farsi denuncia proprio di questo stato di impotenza e di impossibilità e non tanto, come invece sosteneva Croce giusta la sua teoria dei distinti, perché le venga negato lo statuto di arte. Piuttosto perché la componente critico distruttiva e tragica propria dell'arte di Pirandello, che riassume in sé la componente riflessiva per denunciare le mistificazioni della ragione tradizionale responsabile dello stato di alienazione e di scissione dell'uomo contemporaneo, non può essere consolatoria. E dal punto di vista di d'Amico questo è il limite più grande: perché non è la difesa di un'arte disinteressata a muovere la sua critica a Pirandello, bensì la sua ansia di composizione organica della società e dell'individuo, la ricerca di una soluzione, l'intolleranza per la denuncia dell'impasse e del paradosso, per una ragione amaramente scettica e rabbiosamente impotente a offrire soluzioni.

2. Il 1925 è per molti aspetti un anno cardine della vita politica e culturale italiana, che prelude a un periodo fra i più cupi della nostra storia nazionale: il 3 gennaio Mussolini pronuncia davanti alle Camere il discorso con cui dà l'avvio ufficiale alla dittatura; seguono le prime leggi fasciste, fra cui quella sulla libertà di stampa, l'intensificazione dell'intervento e dei controlli del regime sulla vita culturale con la fondazione, fra l'altro, di alcuni importanti istituti di cultura²⁸. Il 1925 è inoltre l'anno del *Manifesto degli intellet-*

²⁸ Nel febbraio viene costituito l'Istituto Giovanni Treccani che si occuperà di pubblicare l'*Enciclopedia italiana* diretta da Giovanni Gentile, di cui, si ricordi, le voci di materia teatrale verranno in un primo tempo affidate proprio a d'Amico; nel giu-

tuali fascisti (redatto da Giovanni Gentile) a cui risponde *Il manifesto degli intellettuali antifascisti* (redatto da Benedetto Croce). Fra il '25 e il '26 vengono arrestati Terracini e Gramsci, vanno in esilio Salvemini e Gobetti; nel '27 morirà Amendola in seguito a un'aggressione fascista.

Il clima politico si fa difficile per chi mantiene un atteggiamento apertamente conflittuale, mentre un processo di normalizzazione e di razionalizzazione del sistema si espande gradualmente investendo tutti i settori della cultura (innanzitutto l'istruzione e il giornalismo, ma ben presto il cinema, la musica, il teatro, la radio...), conquistando via via sempre maggiori aree di consenso aperto o di silenzi complici.

Non si può e non si deve dimenticare questo complesso e contraddittorio contesto quando si tratta del teatro di questi anni, come se, nel caso specifico, il percorso di Pirandello e quello di Silvio d'Amico potessero essere indagati prescindendo da quel particolare clima culturale, artistico e teatrale.

Il 1925 è, si sa, l'anno d'apertura del Teatro d'Arte dove comincia per il drammaturgo l'attività di uomo di teatro a tutti gli effetti; l'inizio delle direzioni sceniche, del contatto diretto con gli attori e del mutamento di prospettiva nei loro confronti²⁹, del rapporto con la materialità del teatro (dalla scenografia, alle luci, alle musiche, agli aspetti economico-organizzativi e, non da ultimo, al pubblico). E poi è l'anno dell'incontro con Marta Abba.

Per d'Amico invece sono gli anni dell'impegno per il rinnovamento della scena italiana, degli incarichi ufficiali e, di lì a poco, dei viaggi in Europa alla ricerca di altre e diverse esperienze teatra-

gno dello stesso anno viene fondato l'Istituto nazionale fascista di cultura; nel 1926 l'Accademia d'Italia.

²⁹ Non è certo la sola Abba a far mutare giudizio a Pirandello sull'attore. Come testimonierà in un articolo del 1935 è proprio il frequentare direttamente il palcoscenico che lo costrinse a guardare il problema da un nuovo punto di vista; a vedere cioè che ci sono dei momenti più o meno frequenti nella recita in cui gli attori possono essere tanto immedesimati nel personaggio che pur recitando le parole del testo è "come se lo creassero essi spontaneamente e si ha la precisa impressione che potrebbero seguire, almeno per un certo tempo, a parlare spontaneamente senza "tradire" la parte": L. Pirandello, *La diminuzione dei nostri grandi attori dipende dalla supremazia del regista?*, in "Il dramma", 1 luglio 1935.

li³⁰, dell'incontro con la regia (con Copeau, con Reinhardt, con Pitoeff), con il teatro e gli attori di altre nazionalità (russa, norvegese, inglese, ceca oltre che francese e tedesca).

Intanto in Italia complessivamente i tempi sembrano chiedere con urgenza una soluzione al disfacimento del sistema teatrale prostrato ormai da tempo, da un lato, dalle logiche di monopolio e dall'altro –ma non è certo questione disgiunta dalla prima– dalla competizione serrata del cinematografo e di altre forme di intrattenimento. Negli ambienti teatrali si parla di *crisi* ciclicamente in questo periodo, di una crisi che si rivela strutturale e che porterà nel corso degli anni venti e trenta a un mutamento profondo della scena teatrale italiana. Analisi, interpretazioni, proposte di soluzione si moltiplicano sulle testate dei quotidiani e dei periodici, progetti di rinnovamento e di intervento statale si accumulano sulle scrivanie dei ministri che, per il momento, tenderanno a rimandare la questione ad altri tempi: ciascuno movendo dal proprio modo di intendere il linguaggio della scena, il rapporto con la tradizione, con i processi produttivi e le forze economiche, avanza la propria idea.

Così mentre Pirandello nel 1926, insieme a Paolo Giordani, proporrà a Mussolini la creazione di un Teatro Drammatico Nazionale, Silvio d'Amico nel 1931 presenterà il suo progetto per una riforma del teatro al Ministero delle Corporazioni, su richiesta dello stesso Bottai (progetto che vedrà la sua parziale realizzazione prima con la costituzione dell'Istituto nazionale del teatro drammatico e poi, soprattutto, con la creazione dell'Accademia d'Arte drammatica nel 1935)³¹. Ma questi non sono che gli atti ufficiali, perché poi

³⁰ In questo d'Amico ebbe certamente una funzione molto importante e sprovincializzante: contro la politica nazionalista e protezionistica del regime fascista, il critico a partire dalla metà degli anni venti sarà spessissimo all'estero rarefacendo pertanto i suoi interventi di cronaca locale, ma moltiplicando i resoconti e le testimonianze dei suoi viaggi e dei suoi incontri con le realtà teatrali più significative di quegli anni in Europa. Da questo punto di vista un'interessante raccolta di pezzi critici si ritrova sulle pagine della "Gazzetta del popolo" di Torino negli anni che vanno dal 1927 al 1935; pezzi quasi esclusivamente dedicati al teatro estero, a differenza delle cronache sulla "Tribuna" dove d'Amico continua, sebbene con minore frequenza rispetto al passato, a commentare per lo più quanto accade in Italia intrecciando agli articoli di cronaca riflessioni più generali e riservando uno spazio episodico agli interventi dall'estero.

³¹ Per tutte le questioni relative alle diverse proposte di riforma teatrale proposte in quegli anni si vedano E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro*

gran parte dell'attività di d'Amico, volta a estendere sempre più la propria visione delle questioni che riguardano la vita teatrale italiana, si articola e si dipana attraverso un'ininterrotta produzione scritta di interventi –in volume o su quotidiani e su periodici–, dove la tensione militante, di cui si diceva da principio, trova ora un alimento in parte differente. Progressivamente si viene infatti smorzando l'elemento conflittuale che aveva caratterizzato gli anni precedenti, ora sostituito da una sempre più accentuata volontà propositiva e riformatrice. Ed ecco come nel 1924 il critico aveva impostato il problema in una lettera personale a Cavacchioli:

Caro Cavacchioli,

per me il problema è nel sottrarre la direzione delle Compagnie agli attori. I grandi virtuosi, se ne nascono ancora, recitano per conto loro: noi andremo a sentirli per ammirarli, non gli autori che essi deformeranno. Ma gli attori secondari (e *intendo tutti quelli oggi viventi in Italia, salvo qualche vecchio, e qualche dialettale*) bisogna farli diventare quel che devono, strumento del poeta.

Dove trovare chi sappia dominare e foggare cotesto strumento? ecco il circolo vizioso. *Regisseurs* ce n'è in Russia, in Francia, in Germania, in America: in Italia manca perfino la parola. Bisogna inventarli. Se si comincia male, come è accaduto varie volte, si compromette la bontà della causa. Ma se non si comincia mai, si rinuncia a combattere per la causa.

Quanto al programma mi par logico che ogni direttore abbia il suo: se no perché fa il Direttore? Io sono per il grande teatro eclettico, con annesse scuole di recitazione e di scenografia, nel quale si reciti da Shakespeare e da Molière a Shaw e a Pirandello: e ciò perché, come disse altri, prima di far l'eccezione in Italia si deve ancora crear la Regola. Ma se per ragioni di proporzioni, o economiche, o altro, s'ha da cominciare con un teatro piccolo, cominciamo da uno piccolo. Sia eclettico, sia legato a una determinata scuola poetica (ce n'è?) [...]. Attori? trovare i più malleabili, i più disposti a essere dominati; questa qualità per me deve prevalere anche sulla loro cultura; gente che possa diventar veramente strumento nelle mani del capo; però che siano attori³².

nell'Italia fascista, Firenze, La nuova Italia editrice, 1989 e G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il mulino, 1994.

³²S. d'Amico, *Lettera a Enrico Cavacchioli*, 6 novembre 1924, conservata presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Silvio d'Amico, cartella "Corrispondenza".

Ecco dunque per d'Amico i nodi principali della situazione teatrale italiana alla vigilia della fondazione del Teatro d'Arte: sottrarre ai grandi virtuosi la direzione delle compagnie, affidarla a direttori (futuri registi), educare gli attori alla malleabilità, creare una nuova Regola che si ponga alla base del nuovo sistema teatrale nazionale e, come specificherà di lì a poco, trovare un maestro, l'*uomo nuovo* che sappia indicare la strada del rinnovamento nazionale³³.

Nell'ottobre 1924 d'Amico, sebbene nella lettera a Cavacchioli avesse sostenuto che in assenza di una Regola sarebbe stato necessario cominciare da un piccolo teatro e sebbene in un primo tempo avesse accettato di firmare l'atto costitutivo del "Teatro dei Dodici" diretto da Pirandello, futuro Teatro d'Arte³⁴, alla formalizzazione dell'atto fa marcia indietro e non firma. Ritorna in parte sulle sue posizioni di diffidenza nei confronti dei 'piccoli teatri'³⁵ e preferisce restare spettatore e critico di quell'iniziativa. Entrato direttamente nella vita pratica della scena, Pirandello ha ormai finito di rappresentare per d'Amico un vero e proprio alleato nella sua lotta contro la decadenza del teatro e in particolare degli attori italiani: il percorso del drammaturgo, ora capocomico e regista, non può proporsi come regola. È piuttosto l'eccezione che, se richiede di essere

³³ Moltissimi sono in questi anni gli interventi di d'Amico sul rinnovamento del teatro italiano, visto soprattutto come riforma dell'organizzazione del sistema teatrale, delle compagnie, degli attori e della loro direzione; e proprio in questo periodo il critico inizia a richiedere con sempre maggiore insistenza un uomo nuovo, un maestro, che coordini tale rinnovamento. Su questo argomento si veda almeno un suo articolo dal titolo emblematico, *Si attende un maestro*, in "La tribuna", 15 ottobre 1926, che seguì a un altro, anch'esso emblematico, *La decadenza dei nostri attori. Una lettera di Vincenzo Morello*, in "La tribuna", 1 ottobre 1926.

³⁴ Sul "Convegno" di Milano il 30 agosto 1924 era comparso un articolo in cui si rendeva noto l'atto costitutivo di un teatro detto "Teatro dei Dodici", con la firma, fra gli altri, anche di d'Amico.

³⁵ D'Amico era intervenuto poco tempo prima con un articolo polemico contro il fenomeno dei "piccoli teatri" italiani, espressione più di un velleitarismo dilettantesco, che non di una vera forza di rinnovamento della scena. Altrove –in Francia per esempio con il Théâtre Libre di Antoine– in paesi in cui "l'eccezione ha avuto ragione d'esistere perché c'era la regola, è chiaro che ciò è potuto avvenire o in quanto essi servivano a lanciare opere di così nuovi caratteri estetici che il pubblico dei grandi teatri non le avrebbe accettate, o in quanto servivano a introdurre nuovi metodi di recitazione": S. d'Amico, *I piccoli teatri*, in "L'idea nazionale", 9 gennaio 1925. Si veda a questo proposito anche uno dei molti articoli polemici nei confronti di Anton Giulio Bragaglia, *Teatro di Stato e Teatro Sperimentale. Marinetti e D'Errico agli 'Indipendenti'*, in "La tribuna", 1 febbraio 1927.

seguita con attenzione, mai potrà diventare una proposta alternativa alla regola morta, mai potrà essere l'esempio per una riforma complessiva e centralizzata del sistema teatrale.

Eppure il Teatro d'Arte di Pirandello, a differenza di molte altre iniziative di quegli anni, nasce per d'Amico sotto i migliori auspici: teatro d'élite, sì, ma con l'approvazione del governo, sostenuto da buona parte dell'intellettualità teatrale italiana, collegato alla Scuola di Santa Cecilia e diretto da uno dei drammaturghi più conosciuti e affermati in Italia. Un "teatro sui generis" lontano dai "soliti dilettanti volenterosi e incerti" e dai "loro inadeguati repertori"³⁶; un teatro che l'eccezione non rende autoreferenziale e chiuso all'interno di una cerchia di affezionati, ma che, forse, potrebbe essere d'esempio e di stimolo.

Per tre anni d'Amico, come la gran parte dei critici italiani, segue da vicino il lavoro di Pirandello, ne recensisce la programmazione, ne loda spesso la direzione e, necessariamente, si confronta con la giovane prim'attrice della compagnia, Marta Abba. Proprio negli articoli di cronaca a questo triennio e nei giudizi rivolti all'attrice e al suo 'maestro' –e ora anche capocomico– è possibile trovare le tracce di una nuova tappa del percorso dei due uomini di teatro e del loro rapporto.

Se per Pirandello, dunque, la Abba³⁷ è colei che lo porrà di

³⁶ S. d'Amico, *Il 'Teatro dell'Arte' di Pirandello*, in "L'idea nazionale", 4 aprile 1925.

³⁷ Sul rapporto Pirandello Marta Abba si ricordi il carteggio fra i due, testimoniato in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995 e in M. Abba, *Caro maestro... : lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di P. Frassica, Milano, Mursia, 1994. Inoltre su "Il dramma", n. 362-363, nov-dic 1966 (numero dedicato a Pirandello a trent'anni dalla morte), sono raccolti fra gli altri la *Prefazione a "I giganti della montagna"* e un altro intervento di Marta Abba, due saggi di G. Calendoli sul rapporto di Pirandello con Martoglio e Marta Abba e uno di E. D'Errico sulla Abba. Per ciò che riguarda gli studi contemporanei: A. Barbina, *Taccuino pirandelliano: Marta Abba*, in "Ariel: Quadrimestrale di drammaturgia dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Italiano Contemporaneo", Numero monografico dedicato a Pirandello nel 50° anniversario della morte, settembradicembre 1986; l'intero numero monografico di "Il castello di Elsinore", n. 33, 1998, i cui materiali derivano dal Convegno, promosso dal DAMS di Torino, dal titolo *La scrittura e l'assenza. Lettere di Pirandello a Marta Abba* - Torino, 6-7 maggio 1997; R. Alonge, *Appunti su Pirandello, Marta Abba e il cinema*, in A.A.VV., *La passione teatrale: tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento. Studi per Alessandro d'Amico*, Roma, Bulzoni, 1997 e R. Alonge, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Milano, Costa & Nolan, 1997.

fronte all'esempio di un attore-artista in senso pieno che, fra l'altro, sconta sulle assi del palcoscenico un travaglio simile a quello che lo scrittore da anni sta denunciando (l'impossibile unità e organicità dell'opera d'arte); per d'Amico sarà un'attrice brava e interessante, a patto di restare sotto la tutela del suo drammaturgo-direttore, entro cioè una cornice ben definita. Brava e interessante ma incapace di misura: l'insofferenza per l'ostentazione della finzione, dell'artificio e la prepotenza proprie dello stile di Marta Abba, che in seguito alla separazione dal 'maestro' verranno duramente attaccate dal critico, sono per il momento sottolineate solo con perplessità. D'Amico, ne apprezza la duttilità ma solo se ordinata all'interno di un quadro, dentro qualcosa che possa definirsi ancora misura umana; ne apprezza l'istinto, ma solo se educato da qualcuno: in sintesi, anche a proposito della Abba, d'Amico sembra dire sì, ma con moderazione. E la Abba, come Pirandello, non sceglie la moderazione.

Proprio nell'eccesso, nella recitazione ostentata e gelida, nel tratto quasi virile, nel parossismo recitativo, nel rifiuto prepotente e quasi sprezzante tanto a fondersi con il personaggio quanto a cedere allo spettatore³⁸, l'attrice svela il gioco della maschera della naturalezza indossata da altri. Insieme mette in scena il proprio "dramma dell'espressione" che, come nel caso delle altre arti, è anche per l'attore il dramma dell'impossibile organicità e compiutezza della sua opera, dello straziato sgretolarsi delle certezze e di un punto di vista unitario.

Tanto in personaggi già caratterizzati dal tratto antinaturalistico (da Dea alla signora Perrella, alla Figliastra) quanto in quelli da questo punto di vista più ambigui (Ellida della *Donna del mare*, per esempio), Marta Abba sottolinea la finzione e, avvicinandosi talvolta pericolosamente alla dimensione tragica, per eccesso la strania *crudelmente*, in ciò incontrando perfettamente il maestro³⁹ ma de-

³⁸ Nella recita della *Donna del mare*, per esempio, sfida quanto mai ardua data la memoria ancora viva dell'evento-Duse, Marta Abba manifesta "qualcosa di acerbo, di duro, di non completamente terso che rende la sua recitazione qualche volta disuguale e spesso la allontana un po' troppo dal pubblico", una "specie di prepotenza [...] che è sì personalissima, ma che è anche una ribellione a fondersi completamente col personaggio e ad avvicinarsi a chi l'ascolta": [E. Bertuetti], "*La donna del mare*" di Ibsen al Teatro Carignano, in "Gazzetta del popolo", 20 febbraio 1927.

³⁹ "La crudeltà di Pirandello è nel vietare ai personaggi la tragedia, via della tragedia, contro il fato o contro gli uomini, e in questo rifiuto è uno dei segni della sua

ludendo, inevitabilmente, il critico. Nella cronaca a *Diana e la Tuda*⁴⁰, per esempio, quel “furore di nudità” con cui pare che l’autore “abbia strappato di dosso alle sue creature non solo le vesti ma la pelle, le abbia scorticate e addirittura scarnificate”, ha qualcosa di eccessivo tanto che sembra che i personaggi stessi “si compiacciano di questa ostentazione”, mentre un’atmosfera “incandescente”, che è tuttavia “d’un fuoco di astri lontanissimi, che a noi non danno calore”, è un ostacolo per lo spettatore ingenuo “desideroso di comunione e d’abbandono”⁴¹. La tensione esasperata, che eccede la misura umana, tanto di Pirandello-regista quanto di Marta Abba determinano uno straniamento da ogni dimensione anche solo lontanamente naturalistica e denunciano l’impossibilità dei personaggi così come dell’opera d’arte – e dell’attrice che la recita – non solo di frequentare la tragedia, ma anche di consistere pienamente in una forma compiuta e organicamente definita.

E d’Amico, come non fu mai interessato al “dramma dell’espressione” della drammaturgia di Pirandello (neppure nella sua forma più chiara e quasi didascalica dei *Sei personaggi*), non può certo mostrarsi ora interessato a quello dell’attrice: la quale, fra l’altro, per quanto brava, attrice resta e pertanto non potrà mai raggiungere l’altezza dell’arte e della Poesia. Dunque, a rigor di logica, non ha nessun “dramma dell’espressione” da esprimere.

Gli elogi agli allestimenti, alla compattezza stilistica del complesso degli attori, al repertorio per lo più contemporaneo e italiano, si accompagnano per tutti i tre anni di attività del Teatro d’Arte a un basso continuo di perplessità più o meno manifeste, che vanno dall’esasperazione dei toni nelle recite, all’assenza di umanità dei personaggi e di poesia nelle rappresentazioni; perplessità tutte complessivamente collocate entro il contesto polemico poco fa ricordato.

A ciò si aggiunga che, a partire dal 1927, d’Amico intensifica i suoi viaggi all’estero, volti a conoscere direttamente alcune delle esperienze teatrali più significative di quegli anni, a rafforzare la propria posizione di critico in territorio nazionale e dare spessore e credibilità alle proposte di rinnovamento della scena che proprio

modernità”: G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 2000, p. 81.

⁴⁰ S. d’Amico, “*Diana e la Tuda*” di Pirandello all’Argentina, in “La tribuna”, 12 marzo 1927.

⁴¹ *Ibidem*.

allora va elaborando. Anche da questo punto di vista Pirandello, il suo teatro e la sua drammaturgia perdono quel posto centrale e privilegiato che per anni avevano mantenuto anche nella prospettiva critica di d'Amico.

3. Nel 1928, all'indomani della chiusura del Teatro d'Arte, nel numero di ottobre-novembre della rivista "Comoedia", Silvio d'Amico pubblica un articolo dal titolo *In margine alla crisi. Domande e risposte*⁴². Qui, dopo avere individuato la peculiarità del dramma di inizio Novecento nel suo antagonismo rispetto al "realismo, figlio del positivismo" che aveva dominato l'arte europea sulla fine dell'Ottocento e nel relativismo, nel soggettivismo, nel solipsismo dettati dallo "smarrimento spirituale" di quegli anni di crisi in cui "ogni fede è sembrata sciogliersi", d'Amico riconosce in Pirandello uno dei più significativi rappresentanti di quella temperie culturale d'inizio secolo. Dunque anch'egli promotore della filosofia propria di quel tempo di crisi che avrebbe negato qualunque cosa trascenda l'individuo, qualunque verità, certezza, fiducia nel futuro; anch'egli, come e più di altri, non solo espressione dello smarrimento ma responsabile di non aver assolto al compito dell'arte del teatro: "arte sociale, che si rivolge alle grandi masse" per dare certezze e consolazione.

E così termina, significativamente, l'articolo: "Il gran successo di domani sarà pel poeta che ripronuncerà una parola di fede".

L'esigenza di trovare una soluzione alla 'crisi' del teatro (ma in fondo per d'Amico, alla crisi tutta) spinge il critico a dichiarare ormai conclusa la storia precedente. Al negativo si viene ora a contrapporre come ineluttabile, senza soluzione di continuità e secondo una giustapposizione volontaristica, il positivo di una nuova nascita e di una rinnovata conciliazione: la certezza che quel futuro semplice veicola senza titubanze (il successo sarà, la fede ritornerà) pone il lettore immediatamente in una dimensione futura che ha superato con un doppio salto mortale il presente e le sue contraddizioni.

Si vengono così a delineare nella riflessione di d'Amico di questi anni più modalità, più contesti e dunque anche più accezioni del termine crisi.

⁴² In risposta a un questionario diffuso da "Paris et le Monde" sulla situazione teatro europeo contemporaneo.

Innanzitutto c'è la crisi di cui parlano Pirandello e i grotteschi che, sostiene il critico in un'intervista concessa in risposta a un articolo in cui Giovanni Papini aveva accusato gli italiani di non essere "atti a fare romanzo né teatro", ha un vizio comune a fenomeni simili in altri paesi europei:

essere espressione sincera, ma spesso ingrata, di un tormento spirituale assai profondo, ma effettivamente sentito, in tutti i paesi, soltanto da una piccola élite di intellettuali. Il Dramma contemporaneo ha avuto il torto di estraniarsi dall'anima delle folle; da quella comunione con esse onde il teatro ha sempre vissuto⁴³.

Come a dire: questa crisi è in realtà ormai (o forse lo è sempre stata e ovunque) il problema di un'élite e come tale, non può che interessare quell'élite, tanto in Italia quanto all'estero. Il teatro al contrario è un'arte che più delle altre deve rivolgersi a un ampio pubblico, una folla, da cui essere compresa. Dunque delle due l'una: o si fa teatro o si esprime la crisi.

C'è inoltre la crisi interna al sistema teatrale, che altro non è se non il definitivo tramonto del sistema ottocentesco contro il quale il critico combatte ormai da anni.

C'è infine una crisi più ampia, che coinvolge tutta la collettività e che, specificherà d'Amico nel 1931⁴⁴, è crisi religiosa, di condivisione e di "legame sociale". Di questo tipo di crisi il critico parla solo nel momento in cui i tempi sembrano dargli la chiave per una soluzione, non ancora presente, ma impellente e certa. Non a caso siamo negli anni trenta: certo infatti è allora il ritorno della fede e dei valori; certo è che il loro stesso esistere ricomporrà *l'ecclesia*, la comunità; certo infine è che in un nuovo clima etico, sociale e politico si richiederà una nuova forma d'arte:

Sicché quando il clima etico, sociale e politico, mutò nel modo che tutti sanno; quando si tornò a guardare ai valori della Vita come degnissima di essere vissuta, dono di Dio; quando fu trasmessa la nuova parola d'ordine 'tempo d'edificare'; la gente trovò che il cosiddetto nuovo teatro [i grotte-

⁴³ *Il teatro italiano esiste! Una risposta di Silvio d'Amico a Giovanni Papini*, in "Gran Bazar", 28 febbraio 1929, p. 6.

⁴⁴ S. d'Amico, *La crisi del teatro*, in "Pegaso. Rassegna di lettere e arti", gennaio 1931, poi confluito in *La crisi del teatro*, Roma, edizioni di "Critica fascista", 1931.

schi] non era più così nuovo, era anzi in ritardo. E non solo, badiamo, come contenuto, ma come forma⁴⁵

Noi crediamo alla verità del fatto, della carne [...]. Noi crediamo nella Legge [...]. Noi aneliamo a ricomporre la sintesi armoniosa fra Regola sociale, e aspirazione individuale: noi aspiriamo all'Ordine⁴⁶.

A tempi nuovi, arte e Ordine nuovi.

Fra le righe, ma non troppo: a tempi nuovi e *pubblico* nuovo, arte nuova. Perché sempre più si fa chiaro agli occhi di d'Amico che crisi religiosa e crisi di pubblico corrono parallele e che per risolvere l'una è necessario interrogarsi con serietà sulla seconda, tanto più che l'esperienza di altri diversi pubblici stranieri ha favorito nel critico una visione più ampia e complessa della questione, tale da poter supportare e irrobustire la sua ipotesi di rinascita religiosa del teatro⁴⁷.

Ed è proprio su questo aspetto che ancora una volta gli interessi di d'Amico e di Pirandello si incontrano e le prospettive critiche si

⁴⁵ S. d'Amico, *Tendenze nuove del dramma italiano*, in "Scenario", aprile, 1932, p. 34.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 35.

⁴⁷ Due esempi per tutti. Innanzitutto l'articolo dal titolo *Il pubblico di Goethe* del settembre del 1931 da Monaco di Baviera dove d'Amico sta assistendo alla rappresentazione di *Stella*, dramma di Goethe. Dopo un rapido commento allo spettacolo, il critico aggiunge: "E c'incantò la devozione del pubblico, il quale ascoltava i cinque atti col raccoglimento di una folla di fedeli in un tempio"; e poi nel medesimo articolo, a proposito delle recite dell'*Ifigenia in Tauride*: "Ma l'altro spettacolo, ripetiamolo, era in platea: dove un pubblico, immoto per i cinque atti del rito, alla fine si trattenne lunghissimamente ad acclamare i suoi artisti, con applausi di una convinzione, d'una insistenza e diremmo d'una tenerezza tali, da edificare il più scettico contemplatore [...]. È crediamo nel bisogno organico che questa razza prova di adunarsi, di sentirsi una, gomito a gomito". S. d'Amico, *Il pubblico di Goethe*, in "Gazzetta del popolo", 15 settembre 1931. Si ricordino poi i numerosi interventi su Dàncenko, verso il quale la simpatia e la stima di d'Amico fu sempre spiccatissima, non solo perché drammaturgo, ma perché regista, maestro d'attori, riformatore: "L'essenza della riforma concepita, e presto attuata, da Dàncenko e dal suo grande collaboratore [Stanislavskij ovviamente], fu anzitutto nel ritornare alle origini del miracolo scenico: ossia nel sostituire, al mestierante, il credente, e all'istrione, l'asceta": De Gustibus, *L'Osteria della posta. Saluti a Dàncenko*, in "La tribuna", 3 gennaio 1932. Si noti l'insistenza sui termini che pertengono al campo semantico della ritualità religiosa (rito, tempio, fedeli, credente, asceti) e che accostano, come è consueto in questi anni per d'Amico, il teatro all'evento rituale, l'attore all'officiante, il pubblico alla comunità dei fedeli.

differenziano. La questione relativa al pubblico, alla sua conformazione, cioè, alle variazioni che va subendo in quegli anni, alla sua massificazione, al rapporto che con esso stabilisce il regime nelle forme di spettacolarizzazione del proprio potere e alle parallele strategie implicite ed esplicite che chi si occupa a vario titolo della scena teatrale deve attuare nei suoi confronti, è ormai posta in primo piano da entrambi. E interrogarsi sul pubblico nel corso degli anni trenta significa affrontare il problema della concorrenza del cinema ma anche, non dimentichiamo, degli spettacoli sportivi, dell'industrializzazione della scena, del ruolo svolto dalla propaganda fascista, dell'appello di Mussolini per un teatro per 'ventimila spettatori', e così via.

Significa, fra l'altro, ricordare che, se nel corso di tutti gli anni venti il governo fascista aveva mantenuto un atteggiamento sostanzialmente cauto nei confronti della vita e dell'organizzazione dello spettacolo, il nuovo decennio e la raggiunta stabilità del regime alla guida del paese segnano una maggiore intenzione interventista⁴⁸.

All'interno di tale contesto le riflessioni d'Amico e Pirandello nel corso degli anni trenta occupano un posto di rilievo non solo per le personalità che le esprimono, ma anche perché si fanno emblematiche di due punti di vista su un comune problema, espressione ancora una volta di percorsi di ricerca che provengono da culture profondamente diverse e che indicano linee di sviluppo parimenti lontane l'uno dall'altra.

Da un lato, il punto di vista di d'Amico che da anni ormai, e ora sempre più, intende porre in primo piano un'idea di pubblico ampio, indifferenziato e astratto –una folla–, in ciò incontrandosi con il clima di quegli anni, con la tendenza diffusa cioè all'identificazione del singolo in una collettività compatta o nel capo carismatico

⁴⁸ Da un lato –qui come in ogni settore– la diffusione dell'ideologia corporativa (la costituzione della "Corporazione dello Spettacolo" è del 1930) mira a rimuovere la tensione conflittuale fra le categorie in nome di una superiore conciliazione, che è poi salvaguardia degli interessi economici delle componenti più forti (proprietari dei teatri e delle compagnie); dall'altro, il controllo della produzione (la nuova legge per la censura dei testi è del 1931) e la politica delle sovvenzioni (cui si aggiungono i premi e gli anticipi), la creazione dell' "Ispettorato generale del teatro" nel 1935 (diventato l'anno successivo "Direzione generale del teatro"), contribuiscono al processo di normalizzazione della scena in funzione di una razionalizzazione del suo sviluppo, ovviamente poco artistico e molto industriale.

co⁴⁹; dall'altro Pirandello, che ribadisce in particolare con la sua ultima opera incompiuta, *I giganti della montagna*, una posizione scettica e pessimistica sul futuro del teatro.

Da un lato c'è d'Amico che esprime in questi anni con forza e determinazione la necessità di creare un teatro in cui la folla possa sperimentare ancora quella condivisione di valori che il contatto vivo con la 'ritualità' spettacolare può permettere; un teatro che, come fu alle sue origini e come la Duse aveva testimoniato poteva ancora essere nel presente, possa essere nuovamente il luogo della condivisione del sacro, di "una fede comune" e di "una certezza" intorno alla quale il popolo si possa "riadunare religiosamente"⁵⁰. In sintesi, un teatro in cui si celebri il superamento della crisi, in qualunque delle tre accezioni sopra riportate il termine venga usato: crisi d'élite (ormai fuori tempo), crisi del sistema teatrale (ora finalmente affrontata anche dall'intervento ufficiale del governo), crisi religiosa (che la retorica diffusa del rinnovamento culturale e dei valori nuovi permette di indicare come superata già nel presente).

Dall'altro c'è Pirandello che, anche in conseguenza della sua esperienza pratica e da questo punto di vista fallimentare di direttore del Teatro d'Arte, si sofferma piuttosto sulla fragilità del teatro, sull'incomprensione di un pubblico sempre più ostile e sordo alle proposte della scena contemporanea e, a modo suo, sposta ma non elimina la questione della crisi.

Anche di questo parlano *I giganti della montagna*, ultima e incompiuta opera drammatica di Pirandello⁵¹.

⁴⁹ "Essa dà agli individui un illusorio senso di prossimità e unione: ma proprio questa illusione presuppone l'atomizzazione, alienazione e impotenza dei singoli. La debolezza dei singoli nella moderna società [...] predispone ciascuno anche alla debolezza soggettiva, alla capitolazione nella massa dei seguaci. L'identificazione, sia col collettivo, sia con la figura strapotente del capo, offre all'individuo un surrogato psicologico per quel che gli manca nella realtà": M. Horkheimer e Th. Adorno, *Lezioni di sociologia*, Torino, Einaudi, 1966, p. 96.

⁵⁰ S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, p. 255. E inoltre: "Che luce, che calore, che consolazione, se domani tornasse una fede comune, e riadunasse religiosamente il popolo, in una certezza! Soltanto allora [...] l'attore sarebbe sanato dalla sua stessa finzione, e tornerebbe a essere il sacerdote che fu da principio": *Op. cit.*, p. 255. Si veda anche S. d'Amico, *Duse religiosa*, in "Il Resto del Carlino", 25 febbraio 1925 dal quale l'ultimo capitolo (*L'attore e la grazia*) del *Tramonto* è tratto.

⁵¹ La commedia, come disse Pirandello in un'intervista del 1928, "risulta una satira del pubblico e della critica nei riguardi del teatro pirandelliano e anche, a considerar-

Qui Ilse, orgogliosamente *teatrante* “nel sangue, di nascita”⁵², l’attrice/artista dall’ “eroico martirio”⁵³, vaga con la sua compagnia decimata dalle fatiche, dai rifiuti del pubblico, dalla morsa in cui il mercato stringe la loro attività artistica⁵⁴, mentre Cotrone e gli scagognati “artisti falliti, rifiuti della società”, “esiliatasi dal mondo per crearsi una vita fuori dalle comuni regole”⁵⁵, “agli orli della vita”⁵⁶ compiono quotidianamente nella loro villa straordinarie magie per tenere lontana la gente: Ilse, fragilissima, dalla voce stupenda che può solo più recitare a frammenti sempre la medesima parte, e Cotrone, “un omone barbuto, dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni, la bocca fresca, splendente anch’essa di denti sani tra il biondo caldo dei baffi e della barba non curati”⁵⁷ sono le due alternative speculari a cui lo spettacolo teatrale sembra essere destinato. E se la Contessa e la sua compagnia, che invano vagano alla ricerca di un pubblico, sono l’emblema di un teatro che non trova all’altezza della metà degli anni trenta un suo spazio (o meglio detto, un suo pubblico), le magie di Cotrone, che al contrario sembrano aver risolto persino il problema impostato nei *Sei personaggi*, dando cioè immediata forma fantastica ai sogni interiori, non risolvono tuttavia ancora una volta né il problema del senso compiuto e organico del teatro –perché quei sogni ancora una volta sono “come ci riesce di farli, incoerenti” perché “[c]i vogliono i poeti per dar coerenza ai sogni”⁵⁸–; né quello complesso della materialità del teatro che tanto aveva travagliato il giovane Pirandello; né quello del rapporto del teatro, e dell’arte tutta, con il mondo, ov-

la più vastamente, una satira del nostro tempo per quello che ha di eccessivo nel culto della forza fisica che rischia di brutalizzare la vita ove non sia temperata dal culto dei valori spirituali”: L. B. [L. Bottazzi], *Visita a Pirandello*, in “Corriere della sera”, 13 ottobre 1928.

⁵² L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in Id., *Quando si è qualcuno, La favola del figlio cambiato, I giganti della montagna*, a cura di R. Alonge, Milano, Mondadori, 1993, p. 180.

⁵³ *Op. cit.*, p. 181.

⁵⁴ “Ilse- [...] Se non fossi nata attrice, capisci? Il mio schifo è questo, che dobbiate esser voi, proprio voi i primi a crederlo e farlo credere agli altri... ‘Vuoi una buona scrittura? – Vënditi’ ”: *Ibidem*.

⁵⁵ Si tratta di parole di Pirandello in P. Solari, *Tre nuove opere di Pirandello*, in “La gazzetta del popolo”, 1° giugno 1930.

⁵⁶ L. Pirandello, *I giganti della montagna*, cit., p. 199.

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 172.

⁵⁸ *Op. cit.* p. 226.

vero dell'impossibile autonomia totale dell'arte dalla società. E le questioni non vanno separate: le apparizioni fantastiche di Cotrone, immagini vive⁵⁹, che germinano spontanee per necessità dalla fantasia, sono utili a spaventare e tenere lontana la gente dalla villa e si fanno protagonisti di fantastici giochi, di una ritualità tutta realizzata nell'isolamento di una piccola comunità; ma sono immagini smaterializzate, prive di corpi, lontane in questo dalla concretezza del teatro, possibili solo in quello spazio separato dal mondo e, dunque, inutili alla finalità di Ilse di portare la *Favola* "in mezzo agli uomini"⁶⁰. Ed Ilse, teatrante "nel sangue", che vive nella e della concretezza del teatro, vuole invece portare quella recita per il mondo, al cospetto dei Giganti, di fronte a quel pubblico, cioè, che probabilmente non capirà e la rifiuterà ancora una volta.

L'ultimo dei 'Miti' pirandelliani, lungi dal fornire una soluzione catartica, una fuga mistica e consolatoria, esprime ancora una volta il paradosso del teatro in un preciso e concreto tempo storico: in forma diversa e focalizzandosi ora su un aspetto differente rispetto al passato, Pirandello denuncia qui l'aporia di quell'arte nel suo rapporto con il mondo industrializzato e massificato, costretta alla concorrenza con il cinema sonoro, fragile e impotente; denuncia il paradosso di un gesto artistico che sconta la sua vanità e inefficacia, non ontologica e assoluta, bensì concretamente storica.

4. In occasione della morte di Luigi Pirandello, l'11 dicembre 1936, Silvio d'Amico scrive sulla "Tribuna" un lungo necrologio dal titolo *L'ora di Pirandello*. In quella estrema sintesi finale, il critico riconferma la sua lettura del percorso artistico del drammaturgo senza aggiungere particolari nuovi dettagli: Pirandello resta un "documento significativo nella storia dello spirito europeo: anti-verista, antipositivista, antiborghese", testimonianza importante di un'epoca che fu segnata profondamente dalla crisi "di un credo e d'un mondo", alla quale, come d'Amico già da tempo aveva iniziato a sostenere, "un altro credo succederà e dopo la quale prima o poi un altro mondo si ordinerà"⁶¹.

⁵⁹ "– Cotrone [...] A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria": *op. cit.*, p. 230.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 212.

⁶¹ S. d'Amico, *L'ora di Pirandello*, in "La tribuna", 11 dicembre 1936.

L'ora di Pirandello è ormai finita, in tutti i sensi.

Oppure, è, dai tempi di Sofocle, sempre la stessa ora. Come sosterrà l'anno successivo, ma come già in parte aveva sostenuto nel corso di quei vent'anni, per chi non si ponga nella prospettiva della fiducia cattolica nella redenzione, la tragedia dell'uomo – «la tragedia del problema della conoscenza»⁶² – di cui parla Pirandello è la medesima di Edipo. Sottratta al contesto storico di riferimento, la *crisi* assume così connotati ontologici, identificandosi con la tragedia *eterna* dell'uomo.

Di qui la grandezza della tragedia sofocleà; prodigio che non solo anticipa di millenni certe conquiste, d'ordine, diciamo così, meccanico, del comune teatro, ma allo stesso tempo canta, in vicende e parole d'un'attualità eterna, la disperazione dell'uomo trastullo degli Dèi. Ossia di quel Destino atroce che, diceva Pirandello, lo condanna all'illusione, o, se gli consente di uscirne, alla catastrofe⁶³.

Ecco che con un ossimoro, l'*attualità eterna*, d'Amico rimuove dal discorso sull'arte il rapporto fra l'opera e il contesto storico concreto, riconfermando in tal modo l'idealismo di base della sua prospettiva critica.

Nulla di nuovo avrebbero pertanto espresso scrittori e drammaturghi all'inizio del Novecento, e nulla di nuovo avrebbe scritto Pirandello.

E, così, privata del proprio contesto reale di lotta e di scontro, disciolta in un eterno e astratto senza tempo, anche la forza dei più 'corrosivi' testi pirandelliani si scioglie nell'eterna disperazione, che solo il salto nella fede può risolvere in conciliazione e speranza.

⁶² S. d'Amico, *Edipo e Pirandello*, in "Scuola e cultura", febbraio 1937, p. 14.

⁶³ *Op. cit.*, p. 16.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione.
Carmelo Bene in “Pinocchio” di Carlo Collodi (1962 e 1966)
a cura di Donatella Orecchia e Maristella Zuzzi.

Le pagine che seguono si inseriscono all'interno del lavoro di ricerca che l'“Asino di B.” conduce da anni su una delle stagioni più importanti e ricche che il teatro italiano abbia avuto nel Novecento e, in particolare, proseguono la raccolta, avviata nel 2003, di materiali e documenti su alcuni importanti episodi di quella storia. Il numero 5 e il numero 6 della nostra rivista furono allora dedicati a uno spettacolo dell'inizio degli anni sessanta, fondamentale per comprendere lo sviluppo successivo del teatro di contraddizione: *Aspettando Godot* del Gruppo Quartucci (Genova, 1964), che aveva visto coinvolti, oltre a Carlo Quartucci, Claudio Remondi, Leo De Berardinis, Maria Grazia Grassini, Rino Sudano (e Mario Rodriguez nelle vesti del ragazzo).

Nello stesso periodo si imponeva all'attenzione del pubblico e della critica anche Carmelo Bene, in un percorso più solitario rispetto agli altri sopra citati ma con significative convergenze di poetica.

Mentre infatti il Teatro della Ripresa (così come si chiamava il gruppo Quartucci prima dell'episodio di Genova) metteva in scena nel 1962 *Me e Me*¹, Carmelo Bene apriva a Roma il teatro Laboratorio e lo inaugurava il 5 giugno con il *Pinocchio*. Da quella data e per tutto l'anno successivo, si succedevano nella sala di via Roma Libera 23 (nel cuore di Trastevere) le due versioni di *Spettacolo-Majakovskij*, *Capricci*, *Amleto*, *Addio porco*, *Federico Garcia Lorca*, *Cristo 63*; poi, dopo la chiusura del teatro Laboratorio, *Edoardo II*, i *Polacchi*, *Salomé*, il terzo *Amleto*, *Faust e Margherita* e, nel 1966, la nuova versione di *Pinocchio*. Insomma, complessivamente

¹ Per una ricostruzione di quei primi anni del gruppo Quartucci, si veda D. Orecchia, *Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del Teatro della Ripresa*, in “L'Asino di B.”, n. 10, maggio 2005.

te, un periodo di attività ricco e vivace che, in buona parte, resta tuttavia ancora oggi poco indagato dagli studi critici².

I materiali raccolti in questo e nel prossimo numero dell' "Asino di B." intendono contribuire a colmare quel vuoto, documentando appunto le prime due edizioni del *Pinocchio*.

Il questa prima sezione riportiamo una raccolta delle recensioni più importanti a quelle recite.

Un dato risulta subito evidente a una prima lettura: lo squilibrio numerico fra gli articoli relativi alla prima e quelli relativi alla seconda edizione, che testimonia fra l'altro quanto nell'arco di quattro anni Bene, quasi sconosciuto nel 1962, sia riuscito a imporre la propria presenza tanto da costringere buona parte della critica a confrontarsi con i suoi lavori.

A integrazione di questi documenti, seguiranno, nel prossimo numero, i colloqui con alcuni dei compagni di Carmelo Bene che parteciparono o all'una o all'altra edizione (Edoardo Torricella, Lydia Mancinelli, Luigi Mezzanotte) e con Giuliana Bene, testimone particolarissima di quei primi anni di attività dell'attore.

Si ricordi inoltre, a completare il quadro, che fra le due edizioni, nel 1964, Carmelo Bene riprese il *Pinocchio* per una sola sera al Festival di Spoleto e che, sempre nello stesso anno, pubblicò per i tipi della casa editrice Lerici una versione del *Pinocchio*³ che corrisponde sostanzialmente alla partitura recitata nel 1962: le varianti più sostanziali sono l'introduzione di un prologo, assente nella recita, e il taglio delle ultime pagine di Collodi relative alla trasformazione del burattino in bambino (il testo si conclude con la battuta di Pinocchio "Mascherine..." mentre la recita recuperava anche quell'ultima scena collodiana).

² Ricordiamo a proposito di quel periodo di attività di Bene e, in particolare, delle prime edizioni dell' *Amleto* lo studio di Armando Petrini, *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, Pisa, ed. ETS, 2004.

³ C. Bene, *Pinocchio, Manon, e Proposte per il teatro*, Lerici, Milano, 1964.

Pinocchio

da Carlo Collodi

regia di Carmelo Bene

scene di Carmelo Bene

costumi di Carmelo Bene

maschere di Salvator Vendittelli

con

Carmelo Bene (Pinocchio)

Edoardo Torricella (Geppetto, Pappagallo)

Rosa Bianca Scerrino (Fata turchina)

Gino Lavagetto (Lucignolo)

Alfiero Vincenti (Gatto)

Stefano Carletti, Nino Casali, Manlio Nevastri, Mario Tempesta.

Roma, Teatro Laboratorio, 5 giugno 1962

Luigi Pascetti, *Le "prime" del mese*, «Arcoscenico», giugno 1962, pag. 2.

Roma ha un nuovo teatro. È in piazza San Cosimato, vi si accede da un tipico cortile di stabile popolare, dispone di una cinquantina di posti: si chiama "Teatro Laboratorio". Già il nome e la capienza ne indicano il carattere sperimentale. Carmelo Bene che lo dirige è riuscito a realizzare un desiderio comune a molti giovani i quali –usciti da un'accademia oppure dopo qualche tempo di attività professionale– decidono di rivoltarsi contro il mestierantismo, contro i compromessi della carriera, e "fare da sé", cercandosi un buco qualsiasi dove recitare in famiglia. Per famiglia si intende un gruppo, augurabilmente sempre più vasto, di estimatori legati da un'affinità di gusto e di cultura, ai quali far conoscere qualcosa di anticonvenzionale. Dire "nuovo", a teatro, è sempre pericoloso perché può risultare nuovo Plauto, ad esempio, e vecchio Jonesco; comunque non sono certo queste perplessità a fermare gli attori che si sono raccolti intorno a Bene, avvezzi ad affrontare, con il combattivo slancio proprio della loro età, ogni sorta di ostacoli, nel campo estetico come in quello pratico.

La "novità" ch'essi impongono al loro pubblico sembra consistere in un irrazionalismo derisore, in una forma espressionistica da

adottare sia nell'elaborazione dei testi che nella recitazione: la quale è esasperata, convulsa, nevrotica, con ritmi e accenti che non corrispondono a una realtà esteriore, a una logica comune, ma anzi la deformano in obbedienza a una realtà essenziale, interiore. Essi mirano a scuotere il pubblico, ad aggredirlo, a tenerlo in un continuo stato di tensione. Con questi criteri –anzi con questi intenti, per la verità non chiaramente raggiunti– hanno rappresentato “Pinocchio” di Collodi, ridotto dallo stesso Carmelo Bene. Certo, in tempi di “rock”, la bella favola non poteva essere messa in scena con la sorridente serenità collodiana che ci avvinse quando eravamo bambini e deliziò i nostri padri e nonni: così il celebre burattino è diventato nell'interpretazione del Bene, nervoso e smanioso; è combattuto, soffre e si contorce nella sua irresistibile vocazione di scavezzacollo, atteggiandosi a eroe della disobbedienza. Papà Geppetto è un patetico vecchio la cui bontà è portata ai limiti estremi per sconfinare nella balordaggine: Edoardo Torricella lo ha impersonato con molto gusto caricaturando il trombonismo dei vecchi attori. La Fata Turchina è una specie di “Passionaria” dei motivi etici cui s'ispira la favola: e una Passionaria del teatro deve essere anche l'attrice Biancarosa Scerrino⁴, ben dotata di sensibilità e mezzi interpretativi. Una fata che mette paura, così come alcuni personaggi –citiamo Mario Tempesta e Stefano Carletti– così come Pinocchio fa stizza e Geppetto pena: ma gli insegnamenti di Collodi sono modernamente rispettati. Un “Pinocchio” per adulti, dunque, o per gli attuali ragazzi-adulti? Una bella e valente attrice, non del tempo del “rock”, seduta accanto a noi diceva che lo spettacolo la invogliava decisamente a rileggersi il libro. Ma un'altra spettatrice, assai più vicina all'età in cui si legge “Pinocchio”, era scandalizzata e parlava di tradimento. Che volete farci? Forse il fascino maggiore del teatro sta proprio nell'imprevedibilità delle reazioni degli spettatori⁵.

Vice, *Prime*, «Il Paese», 6 giugno 1962

Un gruppo di giovani attori, che nella scorsa stagione debuttò in

⁴ Il nome dell'attrice Scerrino è Rosa Bianca e non Biancarosa.

⁵ Riguardo l'impatto della rappresentazione sugli spettatori, Edoardo Torricella (attore della compagnia T61 intervistato in data 15 novembre 2005) ricorda che lo spettacolo era adatto ed accessibile a tutti, dai bambini agli anziani, dalle donne agli uomini.

una sala romana, si è ora trasferito in un minuscolo locale di Trastevere. La compagnia Il Laboratorio⁶ diretta da Carmelo Bene ha messo in scena ieri sera un singolare spettacolo tratto dal Pinocchio di Collodi, che di quell'interessante libro dell'infanzia ripercorre lo itinerario fondamentale, presentando gli stessi celebri personaggi e le stesse disavventure del burattino di legno. Ma la vicenda è trasfigurata da un gioco scenico che ha molti riferimenti con il teatro che si faceva a Parigi qualche anno fa.

L'esperienza è interessante e lo spettacolo è garbato e piacevole. Lo interpretano Carmelo Bene, che ha anche curato brillantemente la regia e la riduzione, Rosabianca Scerrino, Manlio Nevastri.

Vice, *Le Prime a Roma* «Momento Sera», 6/7 giugno 1962⁷.

Nel cuore di Trastevere, in piazza San Cosimato, è sorto il teatro Laboratorio ricavato da una vecchia cantina per volere di Carmelo Bene, il quale a capo della compagnia T61, una compagnia di giovani, ha messo in scena ieri sera Pinocchio di Collodi. L'idea di riprodurre il classico collodiano non è così peregrina come potrebbe sembrare: in Pinocchio vi sono innumerevoli significati che bisogna andare a scovare fra le righe. Pinocchio non è altro che l'uomo ingenuo ed onesto vittima di speculatori e di profittatori, ma benché in balia di questi sa sempre trarsi d'impaccio finendo per ritrovarsi. L'interpretazione di Carmelo Bene (Pinocchio) e dei suoi compagni di lavoro è lodevolissima, essi hanno offerto una recitazione pacata, misurata ed efficace modernizzando e quindi rendendo attuale un testo più volte dimenticato ma, come dicevamo, ricco di profondi significati. Oltre a Carmelo Bene, attore e regista dello spettacolo, bisogna ricordare Rosabianca Scerrino, Nino Casali, Manlio Nevastri, Mario Tempesta e Stefano Carletti, elementi apprezzabili di una affiatata compagnia che meriterebbe i dovuti riconoscimenti per il lodevole intento di fare del teatro nonostante le innumerevoli difficoltà. Si replica.

⁶ La compagnia si chiamava T61 che stava per Teatro 1961, anno di nascita della stessa. Il gruppo, fondato da Carmelo Bene, resterà unito fino al 1963.

⁷ La paternità di questo e del successivo articolo sembra sia da attribuire a Carmelo Bene il quale, risentito per l'assenza di critica e pubblico allo spettacolo, scrive di proprio pugno delle recensioni inviandole in varie sedi giornalistiche; alcune di esse verranno poi pubblicate. La notizia è tratta da una testimonianza di Edoardo Torricella.

TEATRO ALFIERI

PER SOLI DUE GIORNI

Martedì 17

e Mercoledì 18 Maggio, ore 21,15

L'UNIONE CULTURALE

presenta

CARMELO BENE

E LA SUA COMPAGNIA

IN

PINOCCHIO

PREZZI

PLATEA - Poltrona L. 3000 - Poltroncina L. 1200

GALLERIA - Poltrona L. 1200 - Numerate L. 800

Ingresso L. 500

Presentazione assistita e realizzata congiuntamente con la Regione Piemonte e la Provincia di Torino. Direzione Regionale Piemonte 1981/1982
e dalla Società Culturale "L'Unione Culturale" (Piemonte) 1981/1982, via Roma

TEL. 011/22411 - FAX 011/22411

1. Locandina del *Pinocchio*, Torino, Teatro Alfieri, 1966.

Pinocchio

da Carlo Collodi

regia di Carmelo Bene

scene di Carmelo Bene

costumi di Carmelo Bene

maschere di Salvator Vendittelli

direttore tecnico Elia Jazzi

lucci di S. e M. Feliciangeli

con

Carmelo Bene (Pinocchio)

Edoardo Florio (Geppetto, Grillo parlante, Pappagallo)

Lydia Mancinelli (Fata turchina, Volpe)

Luigi Mezzanotte (Lucignolo)

Piero Vida (Gatto)

Valeria Nardone, Manlio Nevastri, Alfiero Vincenti.

Pisa, Teatro Verdi, 19 febbraio 1966

Paolo Emilio Poesio, *Debutta oggi a Pisa il «Pinocchio» di Carmelo Bene, «La Nazione», 19 febbraio 1966.*

Si annuncia al Verdi, domani sabato, una serata teatrale piuttosto diversa da quelle che normalmente sono preannunciate dai cartelloni della stagione di prosa. È infatti di scena il *Pinocchio* di Carmelo Bene, interpretato dallo stesso Bene e dagli attori che seguono questo *enfant terrible* intorno al quale fra crude stroncature, compiaciute approvazioni, titubanti prese di posizione, ha finito con il crearsi un «caso». In effetti, se Carmelo Bene fa «scandalo» nel teatro italiano, la colpa non è tanto sua quanto del teatro italiano. Il discorso che questo giovane autore-attore-regista ha deciso di fare da quando si sottrasse alle –per lui– restrittive regole dello studio accademico e si mise alla testa di un gruppo di giovani ribelli, è in fondo un discorso che ha dei precedenti. Si riallaccia, in certo modo, a quel famoso aneddoto che riguarda il geniale teorico del «teatro della crudeltà», Antonin Artaud, il quale, trovandosi come al solito in cattive acque finanziarie, fu chiamato da Charles Dullin a interpretare in non so più quale dramma il personaggio di Carlo Magno. Ma quando Dullin si

avvide che Artaud intendeva rappresentare l'imperatore camminando a quattro gambe attraverso il palcoscenico, gli spiegò di non essere affatto d'accordo. Artaud guardò il regista e scuotendo la testa commentò amaramente: «Bisognava dirmelo che qui si vuol fare del teatro naturalista». Ora Bene è convinto che il teatro si debba fare, non dico camminando a quattro gambe, ma massacrando miti e favole, dando all'esuberanza e al vitalismo una carica violenta, tanto da non riuscire poi qualche volta a dominarla (sono noti i clamori levatisi all'epoca di un *Cristo '63* che diventò un «caso» nel «caso»⁸). La sua teoria è che in teatro sia necessario proporre in assoluta libertà (cito parole che lo stesso Bene ha scritte o almeno approvate) non la soluzione, ma l'impostazione della propria ricerca. Teoria che presuppone molte cose, a partire dalla possibilità di darne una dimostrazione pratica che sia anche accessibile al pubblico. Comunque, non si tratta qui di esprimere in anticipo un giudizio su ciò che Carmelo Bene vuole proporre questa sera al pubblico: si tratta di accennare ai caratteri generali di un teatro che, l'ho detto in principio e lo ripeto, ha la particolare qualità di suscitare reazioni diverse da quelle che in genere solleva uno spettacolo di prosa. Quanto al *Pinocchio*: il testo è, in pratica, desunto fedelmente dalle parole del Collodi, ma sarebbe da ingenui credere che questa fedeltà sia soltanto e unicamente una rispettosa aderenza alla ormai celebre vicenda del burattino. In *Pinocchio*, Bene vede il simbolo dell'italiano medio, o perfino il simbolo dell'uomo medio che da essere di legno si trasforma in essere di carne marcescibile, o addirittura già marcia. Né mancano allusive indicazioni, come certi personaggi che sono interpretati da un solo attore non per i motivi che di consueto dettano simili «doppi», ma per sottolineare delle «identità» alle quali il Bene mira con scopo polemico. In genere, Bene e i suoi attori recitano a Roma: ed è anche questo un motivo per il quale le maggiori prese di posizione pro e contro sono partite da circoli intellettuali e da una parte di pubblico tipicamente romani. Adesso, al contatto con l'«off Roma», la proposta di Bene è affidata al giudizio di spettatori del tutto diversi.

⁸ *Cristo '63* è lo spettacolo a causa del quale nel gennaio de1963 fu chiuso il teatro Laboratorio, sembra per un episodio di minzione sul pubblico.



2. *Pinocchio*, Torino, Teatro Alfieri, 1966.

M. R. B. [Maria Rosa Berardi], *Al Centrale. "Pinocchio" ridotto da Carmelo Bene*, «Arcoscenico», marzo 1966, p. 2.

Carmelo Bene –autore e attore– è da troppo tempo una “promessa”. Dotato di un certo talento e di una sua inventiva scenica resta legato ad un goliardismo di velleitario sentore anticonformista e s’irretisce sempre più nei lacci di quella retorica dell’antiretorica che si esprime in ormai scontate forme. Il suo Pinocchio (una riduzione teatrale del testo collodiano) vuole essere una parodistica distruzione del mitico Burattino e dei suoi simbolici motivi; una demolizione della bonaria pedagogia che ne illumina le tragicomiche avventure. Ne vien fuori qualche gustoso “passo” scenico e qualche pungente spunto polemico; ma l’insieme si risolve in pesantezza e noia.

Non basta al teatro di prosa l’azione pantomimica: occorre “la parola” interpretata o resa dall’arte di autentici attori e non smozzicata da sprovveduti filodrammatici. Sensibile aderenza e serio rispetto ai necessari valori interpretativi auguriamo a C. Bene e ai suoi compagni ove desiderino di uscire da quello sperimentalismo dilettantesco che li caratterizza e mortifica ogni loro eventuale possibilità. Con l’agile funambolico C. Bene (Pinocchio) sono da ricordare Lydia Mancinelli (la Fatina), P. Vida, M. Nevastri e L. Mezzanotte. Degne di lode le espressive maschere di S. Vanditelli⁹.

Franco Pisa, *Per me Pinocchio è un rivoluzionario*, «Momento Sera», 14/15 marzo 1966.

Alle pareti della stanza sono attaccati variopinti manifesti con il suo nome. Sul tavolino tondo al quale era seduto prima che entrassimo, oltre ad una lampada, l’unica della stanza, c’è una bottiglietta di J & B con tre bicchieri, e una Olivetti portatile. Carmelo Bene ha un aspetto poco diverso da come lo si può immaginare vedendo le cose che fa in teatro. Pantaloni americani bleu, maglia nera, capelli scomposti, gli occhi vivi. È gentile più di quanto invece ci si poteva aspettare.

⁹ Le maschere sono ideate da Salvator Venditelli (non Vanditelli), già create per l’edizione del 1962.

Per esempio alla libreria Sugar ancora lo aspettano per la presentazione del suo libro (ha scritto anche un libro) «Nostra signora dei Turchi» (Sugar 1966): non c'è andato perché aveva una *tournée* da fare in Toscana. Con quanti avevano parlato di lui, la esclamazione era stata la stessa «... è matto».

Attore, direttore, e autore, dei suoi spettacoli, da quattro anni (ne ha oggi ventotto) Carmelo Bene cerca di imporre il suo teatro, o meglio sé stesso, la sua concezione dello spettacolo, la sua vitalità sul palcoscenico non immaginabile da chi non lo ha visto. Come prima domanda gli chiediamo se è d'accordo con l'opinione espressa da Ennio Flaiano a proposito del suo ultimo collage intitolato «Faust» dove il protagonista diventava uno studente fuori corso annoiato e spadroneggiatore, il diavolo un Uomo Mascherato in tuta rossa con l'animo di un insoddisfatto ragioniere, e la vicenda per niente goethiana, una scorribanda di musiche, luci, gesti, e significati disparati.

Flaiano dunque ravvisa nella apparente confusione un ben preciso intento morale, «un disegno di moralità leggendaria portata fino alle estreme conseguenze, alle conseguenze di tutti i giorni nella confusione di una vita che si rivela avara di significato e ricca di interpretazioni e che si finisce per vivere com'è, nelle sue assurde lusinghe di massa» dove «l'amore diviene erotismo, la cultura nozionismo, la noia e la disperazione incombenti».

Carmelo Bene si dichiara completamente d'accordo con il critico citato, e aggiunge: «Quello che può apparire come disordine ad uno spettatore poco attento, e dipende quindi tutto dallo spettatore, è in realtà quasi un disegno geometrico».

«La caratteristica che più mi ha colpito –riprende– nel suo teatro è la continua libertà che nel miscuglio del collage lui riesce a mantenere aperta all'immaginazione. Si può parlare di sfogo dell'inconscio?».

«Sì, senz'altro, all'interno del disegno, ci sono degli spazi irrisolti molto ampi. Lo spettatore in questo modo mi può corrispondere. Io credo in un certo tipo di rapporto fra palcoscenico e spettatori. Il pubblico non deve essere passivo. Deve venire da me con abbandono, e non soltanto perché ha pagato il biglietto e pensa “adesso vediamo questo che cosa fa”».

Tentiamo d'inserirci nel monologo, ma egli non ce ne dà il tempo.

«Lo spettatore deve essere come un paziente che gode a farsi squartare –prosegue, imperterrito– . Non mi piace il teatro come lo fanno oggi in Italia, a parte Gassman. Sono cose fredde, senza partecipazione. Credo nell’attore bello, nella sua *presenza* sul palcoscenico. Perché in teatro si può fare di tutto, ma non si può togliere allo spettatore il senso del “magico”, questo rapporto che si crea fra lo stregone e il suo pubblico».

«Lei ha una predilezione per *Pinocchio* da diversi anni –riusciamo a domandargli finalmente– e riprenderà questo testo nella sua versione, al teatro Centrale, dal 17 in poi¹⁰. Sarà una versione fedele?».

«Sì, cercherò, anzi, di dare la massima autenticità collodiana allo spettacolo. La cosa per me più importante è rispettare Collodi. Ci sto sopra da quattro anni ormai, e credo di conoscerlo meglio di chiunque altro. Naturalmente, non sarà *Pinocchio* come è stato finora travisato per uso esclusivamente “tranquillo”. Cercherò di mettere in luce il significato più riposto, pur rimanendo assolutamente nello spirito di Collodi. *Pinocchio* è il testo più rivoluzionario che sia stato scritto letterariamente e teatralmente, la sua grande modernità è nell’essere proprio una favola. Collodi si seppelliva nella sua favola, per evitare di accettare, e nello stesso tempo accettando lo squallido panorama dell’Italiotta di De Amicis. La maschera di Pinocchio poi, è l’unica che abbiamo veramente italiana, Arlecchino per esempio non è italiano, è superato, rimasto com’è un veneziano del Settecento con la cipria e i nei. Goldoni rappresentato con le ragnatele addosso come fanno, è morto. Orribili sono ugualmente i gusti di quelli che mettono in scena un “Amleto” recitato in impermeabili o in abiti moderni ».

L’argomento è chiaro che lo appassiona. Dopo aver bevuto rapidamente un *J & B*, riattacca. «Tornando a Pinocchio, e nessuno se ne era accorto, nemmeno Pasolini, nel testo c’è una rivoluzionaria avventura del linguaggio, creata dalla perdita della sintassi. In certi punti sembra di sentire Joyce in anteprima. Collodi è tutto nascosto; è come ci fosse stato un risucchio verso l’interno. Cercherò di dipanare la matassa».

«Lei usa molto le musiche di Verdi. Perché?».

¹⁰ Al teatro Centrale di Roma lo spettacolo sarà in scena dal 17 marzo al 2 maggio 1966, con una interruzione dal 29 marzo al 5 aprile per chiusura del teatro.

«Perché è un genio e nel suo melodramma gli italiani si sono riconosciuti. Dico di più: Verdi è il più grande romanziere italiano».

«Lei sembra divertirsi molto mentre recita».

«È vero. Non potrei farlo altrimenti».

«Una domanda divertente: «Quando fece pipì dal palcoscenico su un noto critico letterario intendeva manifestare in tal modo la sua noncuranza per le belle lettere?»».

«Macché, non è vero niente. Non ho mai fatto una cosa del genere. E sono in causa per questo con otto quotidiani»¹¹.

L. C., *È un «italiano-medio» per Carmelo Bene il «Pinocchio» di Collodi, «Il Messaggero», 17 marzo 1966.*

Ed ora tocca a Pinocchio. Dopo tanti testi sezionati, voltati e rivoltati, «dissacrati» –come si dice– Carmelo Bene, enfant terrible del nostro teatro, si accinge a portare sulla scena del Centrale il capolavoro di Collodi. Per la verità un «suo» Pinocchio, Carmelo Bene lo ha già presentato qualche anno fa al pubblico del Laboratorio «ma –egli ci ha detto– questo è un'altra cosa, almeno tecnicamente». Anche se l'angolazione critica è rimasta la medesima, il Pinocchio edizione '66 ha subito, secondo quanto afferma il suo traspositore scenico, modifiche importanti. Assisteremo, dunque, ad un'altra operazione demistificatrice e disgregatrice di un «sacro testo»? Bene promette che no. «Stavolta no –ha detto– credo di aver rispettato pienamente lo spirito dell'opera». In che senso? «Pinocchio è un testo che va riscattato dalla favola, così come dalla lettura. Collodi, scrivendolo, si rifugiò nella favola; io penso che bisogna renderlo meno allegorico e farlo assurgere a gesto emblematico. Pinocchio è la maschera dell'italiano medio, è l'ultima grande maschera italiana. Non per nulla l'autore gli fa abbracciare a un certo punto Arlecchino e il burattino si dichiara disposto a morire per lui soltanto per lui». Molto bene. Pinocchio italiano medio. Non tutti i lettori medi saranno disposti ad accettare una tale similitudine. Ma, a parte il fatto che non tutti siamo disposti a sentirci medi e

¹¹La vicenda della minzione sul pubblico è poco chiara perché, nell'intervista di G. Dotto (C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 2005, p. 132), Bene attribuisce il fatto ad Alberto Greco, un pittore che prendeva parte allo spettacolo *Cristo '63*. La stampa del periodo invece vede l'autore responsabile dell'atto.

tanto meno Pinocchi, c'è qualcosa di vero nella interpretazione di Bene. «Pinocchio non l'ho dissacrato –dice ancora il teatrante– ma ne ho addirittura esaltato i caratteri, che io vedo in netta antitesi con quelli dei personaggi deamicisiani. Quel De Amicis che sembrò, ai tempi stessi di Collodi, rappresentare una certa realtà della Italia umbertina e che, a mio modo di vedere, fu invece davvero esiziale. Almeno due terzi dei seicentomila morti sulle trincee alpine della prima guerra mondiale avevano nello zaino il “Cuore” del De Amicis. Sono sicuro che se avessero avuto Collodi forse ne sarebbero tornati almeno la metà». Ma come sarà portato in scena il testo? «Io ho preso i dialoghi e ne ho rispettato sia il testo integrale sia la successione. Non ho modificato nulla, anche perché sono convinto che la lingua di Pinocchio è un esempio tipico di lingua italiana, quella cioè che si dovrebbe assumere a modello per eliminare la frattura che esiste tra lingua scritta e lingua parlata. Badi bene –aggiunge il regista-attore– che non parlo di linguaggio. Il “linguaggio teatrale” è un'altra cosa e meriterebbe un discorso a parte».

Lo ringraziamo della puntualizzazione e, giacché ci siamo, gli chiediamo di chiarirci le sue idee in proposito. «Beh –ci dice Carmelo Bene– tanto per cominciare io sono contro gli spettacoli data-ti. L'ho scritto anche a Strehler: le “Baruffe” bisognerebbe tradurle in italiano. Quel dialetto chioggiotto! È insensibile! Si traduce Shakespeare, perché non si dovrebbe tradurre anche Goldoni?

Vede –precisa ancora– io sono un appassionato del problema del linguaggio teatrale. Con “Pinocchio”, fra l'altro, mi riprometto anche di chiarire la mia posizione sulla questione della differenza tra il problema della lingua e quello del linguaggio».

«Pinocchio», dunque, nelle intenzioni di Bene, si presenta come un avvenimento di importanza determinante sia per il teatro, sia per il destino dei rapporti tra la nostra lingua e il teatro stesso. Atendiamo con ansia l'evento¹².

¹² Lo spettacolo fu innovativo non solo per il teatro dell'epoca ma anche per lo stesso Bene, il quale si distaccò dai suoi soliti canoni rappresentativi. Il rispetto del testo sembra non appartenere al rivoluzionario stile beniano ma possiamo interpretare questa sua aderenza all'originale l'unica vera scelta per rivoluzionare il testo: un modo per renderlo stridulo e fastidioso proprio come, intesa da Bene, è la natura di Pinocchio.



3. *Pinocchio*, Torino, Teatro Alfieri, 1966 (fotografia di Claudio Abate).



4. *Pinocchio*, Torino, Teatro Alfieri, 1966 (fotografia di Gianfranco Mantenga).

Al. Er /Or, Il «Pinocchio» di Carmelo Bene, «Paese Sera», 18 marzo 1966.

È certo che un'impertinente sconsecrazione appare più lecita (e tutto sommato più facile) se perpetrata ai danni del bravo Collodi, che non quando con essa si osa minacciare, per esempio, i giganti come Shakespeare o Goethe: sarà per questo che il «Pinocchio» di Carmelo Bene, ripreso ieri sera al Centrale a 4 anni di distanza dal primo debutto romano, ci ha lasciato un'impressione migliore di quella che dal 1962 ad oggi ci hanno procurato i cari Amleto, Mannon o Faust riveduti e corretti con eccessiva e spesso istrionasca disinvoltura dell'attore-regista.

Intendiamoci, non che lo spettacolo di ieri sia del tutto privo di aspetti guitteschi (in particolare per quanto riguarda la recitazione), ma dobbiamo ammettere che la formula clownesca della quale Bene si serve per fare il verso ai «buoni sentimenti» e ad una letteratura borsa e macchiaiola, si addice abbastanza alle vicende del celebre burattino di legno, e raggiunge qua e là anche un genuino umorismo. La figura di Pinocchio è intesa insomma come un simbolo dell'italiano medio, ipocrita per debolezza, imbottito di ideali edificanti e a buon mercato, benpensante e conformista: non a caso il palcoscenico è ornato di tricolori e le avventure del nostro eroe, di Geppetto, di Mangiafuoco, del Grillo, della Volpe e di tutti gli altri personaggi della favola si intrecciano con episodi deamicisiani (dal Sanguè Romagnolo alla Piccola Vedetta Lombarda). Alla base dello spettacolo c'è un'idea che può anche essere una trovata e che anzi si rivela tale in certi momenti felici, in certe invenzioni mimiche. Quel che non persuade affatto, è invece, come si è già detto la recitazione generale: sembra che per Bene non abbia alcuna importanza. Accanto a lui, gli interpreti erano la Mancinelli, il Mezzanotte, il Vida, il Florio, il Nardone. Efficaci le scene e le maschere di baraccone. Il pubblico era pochino, e ha applaudito anche a scena aperta. Si replica.

G. Pros. [G. Proserpi], Carmelo Bene all'assalto del mito di Pinocchio «Il Tempo», 18 marzo 1966.

Ogni volta che andiamo a vedere Carmelo Bene in una delle sue, come dire, convulsioni satiriche ecco una parte di noi alle prese con l'altra. La propaganda afferma che «*il suo modo di fare teatro, forse l'unico possibile oggi, è quello di proporre in assoluta libertà non la soluzione ma l'impostazione della propria ricerca*». Come se la corretta impostazione di una ricerca non contenesse già implicita una soluzione. Perciò invece di giocare con le parole, ciò che è tipico della moderna industria culturale, cerchiamo di vedere ciò che funziona e ciò che lascia dubbio sì del teatro di Carmelo Bene e in particolare del suo Pinocchio, rappresentato iersera al Teatro Centrale.

Ciò che funziona si vede subito: la pertinenza della parte del burattino, naso lungo, gesti legnosi, spesso inutili, una specie di anchilososi alle giunture a Carmelo Bene, e soprattutto qualcosa di canagliesco e dissimulatorio, quasi una lotta con una certa tendenza al conformismo. Di fronte a Pinocchio Carmelo Bene, i falsi valori del mondo, espressi con una recitazione apertamente e pesantemente retorica. Falsi il gatto e la volpe, falso il grillo parlante, falso Mangiafuoco, tutti personaggi considerati più o meno campioni della didattica collodiana, della favola istruttiva su cui si è formata più di una generazione. Si arriva al capovolgimento della «fata dai capelli turchini», vista in chiave di aggressiva sensualità. Tuttavia se è relativamente facile distruggere un mito, non è altrettanto facile sostituirlo con qualcosa di organicamente funzionale. Tanto vero che una volta scoperta la chiave di questo Pinocchio, ciò che avviene quasi subito, il resto del racconto procede a stento, illuminato qua e là da trovate teatrali di una certa qualità, come l'inizio del Teatro dei Burattini, in cui si sovrappongono con frastuono ricordi di letture scolastiche, e soprattutto l'incontro con Lucignolo, il loro viaggio al Paese dei Balocchi e la loro trasformazione in ciuchi. Si capisce che il Pinocchio di C. Bene, una volta diventato un normale ragazzo, è triste e avvilito.

Dalle avventure eroicomiche del burattino è nato l'ipocrita bambino per bene, il futuro campione del *juste milieu*, del buon senso, del conformismo, del nazionalismo. Tutto ciò non è perfettamente chiaro, ma lo si arguisce con sufficiente approssimazione. Il fatto è

che «il gusto della sporcificazione» come è stato argutamente definito il teatro di C. Bene, è ancora troppo sporco e s'intende stilisticamente troppo disordinato per dare un'idea poetica del disordine, troppo sudato, troppo urlato. Gli schizzi di saliva, quando non si tratta di sputi veri e propri, attraversano la luce dei riflettori. Carmelo ha senza dubbio il senso del gesto gratuito, della disgregazione mimica, dell'allusione distruttiva. Non ha ancora il senso del limite, mescola il vero e il teatrale in un anarchismo che spesso si trasforma in cagnara. Parleremmo volentieri degli attori, se disponessimo di un foglietto battuto a macchina. Dei loro nomi detti da un altoparlante e da noi non trascritti per mancanza di una matita ricordiamo solo Lydia Mancinelli. Pubblico non numeroso ma interessato. Perplesso una coppia di genitori che, ignara, trattandosi di Pinocchio, aveva portato una bambina.

Applausi a tutta la compagnia.

Vincenzo Talarico, *Pinocchio '66 con finale imbandierato, «Momento Sera», 18/19 marzo 1966.*

Tra i miti che Carmelo Bene si è assunto il compito di volgarizzare, quello di Pinocchio è forse il più congeniale alla sua ispirazione. Per vie che dopotutto, non sono affatto così misteriose come potrebbe sembrare, può darsi sia scritto questo estroso personaggio delle nostre scene finisca con l'imporre i suoi testi e la sua recitazione anche a quel pubblico e a quei critici che ora lo snobbano o addirittura lo disprezzano e cercano sistematicamente di ricacciarlo nel girone del più detestabile diletterismo se non addirittura del goliardismo. Non sarebbe il primo caso di ribelle addomesticato, di rivoluzionario passato, armi e bagagli alla recitazione. La predilezione per Pinocchio rivela, e come, in Carmelo Bene una vocazione sentimentale da cui gli insofferenti e i benpensanti dovrebbero sperare bene per l'avvenire. Non a caso critici illustri hanno proclamato, dall'alto delle loro cattedre, che il celebrato libro di Carlo Lorenzini detto Collodi è «umano e tocca le vie del cuore». E, sulla scia dei più autorevoli esegeti del famoso burattino, non è mancato nemmeno chi dietro di esso vedeva «l'Italietta di Umberto Primo». Il finale dello spettacolo collodiano, riproposto ieri sera dopo le rappresentazioni di Spoleto, al teatro Centrale, è insistentemente

caratterizzato da uno sventolio di bandiere tricolori in un clima che giustificerebbe pienamente, se non la Marcia Reale, l' Inno di Mameli. L'ironia, la beffa, la parodia sono tutte cose che vanno benissimo e sulle quali siamo tutti d'accordo: ma si sa come talvolta la parodia, oltre che «riconoscimento di grandezza», significhi anche ammirazione e amore per il bersaglio preso di mira.

Ora, in «Pinocchio» di Collodi confluiscono vari elementi e umori, tra i quali la retorica e il sentimentalismo, appurato, dell'«Italietta» nella quale campeggia il buon Edmondo! Cioè a dire quel De Amicis, sul quale in una recente intervista, Carmelo Bene ha riversato torrenti di contumelie. L'antitesi Pinocchio-Coretti, Pinocchio-Garrone, a mio avviso, è valida fino a un certo punto. Con ogni probabilità, se l'eroe di Lorenzini, anziché un burattino fosse una persona vera, le cose cambierebbero anche per lui, avviandosi su un sentiero meno intricato e avventuroso. A ogni modo, C. Bene, a parte queste considerazioni, ha tratto dal libro collodiano uno spettacolo, forse più chiassoso e più prolisso degli altri, ma senza dubbio, non privo di mordente e ricco di scene spassose, specie dove, in veste di attore, il bizzarro e acuto teatrante sa spremere dal personaggio-burattino l'«infantilismo» del quale la storia di Pinocchio è straripante.

Le trovate, le contaminazioni satiriche, i risvolti burleschi, le uscite epigrammatiche non mancano nella chiassosa e pittoresca parafrasi di Bene, e i personaggi collodiani, uomini, burattini e bestie, sono abbozzati con sufficiente carica e mordente, anche se – poi – il tutto non sempre risulta fuso e disciplinato. Accanto a C. Bene (Pinocchio), si sono prodigati, con entusiasmo commovente, la brava Mancinelli (la Fata Turchina), Luigi Mezzanotte, Piero Vida, Edoardo Florio, Valeria Nardone. Molti applausi e numerose chiamate. Da questa sera le repliche.

Vice, *Le Prime romane*, «Il Messaggero», 19 marzo 1966.

A uno straniero che non capisca una parola della nostra lingua e non abbia letto Collodi lo spettacolo visto come un balletto sembrerebbe bellissimo, a parte qualche lungaggine. Fantastico, vivace, giustamente ritmato il movimento scenico, di prim'ordine i costumi, le maschere e le scene, buona in genere la recitazione ed eccel-

lente quella di Bene nella parte del burattino. Ma per un italiano c'è altro da dire. Precisamente occorre distinguere il talento teatrale del giovane attore e regista dalle sue ambizioni culturali. Il talento indubbiamente c'è e lo si è visto ieri sera: in altri suoi spettacoli è apparso piuttosto come talentaccio, cioè come doti non coordinate dall'autocontrollo e dalla misura, come audacia e sicurezza di sé (che sono qualità) sconfinanti nella presunzione facilonna (che è grave peccato). Ma molte cose si possono perdonare ai giovani quando peccano per eccesso. Nel «Pinocchio», forse per la sua apparente levità e per la ricchezza delle situazioni, questi difetti non si vedono, e ciò dovrebbe dare a Bene utile indicazione sulla strada da seguire. Ma Bene ha creduto di poter fare dell'ironia su un capolavoro dell'ironia, e questo è impossibile. Collodi è un Swift che scrive cose amare con la leggerezza di penna e la distaccata saggezza di un vecchio toscano. Ce n'è per tutti: per la giustizia, per i medici, per gli uomini di affari (il gatto e la volpe sembrano usciti dall'affare Giuffrè). Pare invece che C. Bene abbia voluto leggerlo con gli occhi di un adolescente che, non ancora uscito dallo stato d'animo ribellistico, per mettere in canzonella i professori inventa storielle oscene sui rapporti intimi di Dante e Beatrice (nel caso, la fanciulla dai capelli turchini). Quel che ha messo di suo nel «Pinocchio» è la presa in giro non dei «buoni sentimenti» fra virgolette, ma dei sentimenti e dei doveri a cui non si sottrae nessuna persona sana e normale, quelle che Collodi approvava e per far questo ha scomodato anche lui il povero, tartassato De Amicis che proprio non c'entrava. Questo suo gusto si incontra con la moda dell'anti-conformismo epidemico: per intenderci, quello di chi protesta contro la società fiacca e ipocrita ma non muove un dito per farla migliore poiché, in fondo, tutto quel che chiede alla società è di poter fare il comodo proprio —che nessuno gli vieta— senza dover sottostare a «inibizioni» e disturbi di coscienza per i «tabù» infranti. Perciò Bene corre il rischio di essere incoraggiato per i suoi difetti e non per le qualità, che sono notevoli. Scanserebbe il pericolo se si dedicasse esclusivamente alla recitazione e alla regia rispettando i testi altrui. Resta da citare gli attori della cui prestazione abbiamo detto (Vida, la Mancinelli, Mezzanotte, Florio, Tardone), e da riferire che lo spettacolo è stato molto applaudito ma non sempre a proposito.

Sandro De Feo, *Si salva solo Pinocchio*, «L'Espresso», 27 marzo 1966, p. 31.

Lo so che dire di uno spettacolo di Carmelo Bene che è piacevole è come dire che è gradito all'orecchio lo sfregare della carta vetrata, ma le cose stanno effettivamente così: ch  questo "Pinocchio", che egli aveva gi  messo in scena a Spoleto e ora   passato sul palcoscenico del Centrale,   uno spettacolo davvero piacevole.

Questa volta   persino chiara, lampante l'idea generale del rifacimento o "smerdamento" o demistificazione che dir si voglia di un testo famoso. Voglio dire che, diversamente dalla "Manon" dove l'idea generale era, s , chiara ma troppo facile e corriva, o dal "Faust" dove non era chiaro nemmeno all'autore, nel suo Pinocchio sappiamo benissimo che cos'  che ha smosso il demone provocatorio di Bene. L'operazione che ogni volta egli tenta, e non sempre gli riesce, e anzi gli   riuscita appieno solo nella "Salom ", non   diversa da quella compiuta da tanta critica di oggi dopo le scoperte e i metodi sconvolgenti della nuova psicologia: di tirar fuori, liberare e mettere in mostra certi fondacci bui e maleodoranti che si trovano in ogni uomo ma soprattutto negli uomini grandi, e si trovano in tutti i libri ma soprattutto nei capolavori.   un esercizio che ha dato eccellenti risultati specie quando si   applicato ad alcuni capolavori della letteratura infantile, come quando si scopri il sadismo di base del "David Copperfield" o delle fiabe di Andersen.

Il fondaccio che Carmelo Bene libera da "Pinocchio"   l'ipocrisia di quelli che gli fanno la morale. Quando non sono ipocriti come la Fatina, si tratta di scocciatori solenni come il Grillo Parlante o di vecchi citrulli come Geppetto. Ma questa trasposizione di valori non sarebbe stata poi gran cosa, tanto pi  che non era una novit , gi  prima di Carmelo Bene qualcuno s'era divertito a fare la morale a quelli che fanno la morale a Pinocchio. La vera intuizione di questo spettacolo, o il vero merito del suo autore,   stato di avere resistito alla voglia, che certamente gli sar  venuta, di voltare non solo la morale di Pinocchio nella morale contraria, ma di voltarne i tratti, il paesaggio, l'aria cos  pulita e secca in un vento di fogna come gli accade spesso di fare.

Con Pinocchio sarebbe stato un grave errore. Ci  che conta in Pinocchio non   se abbiano ragione gli altri o abbia ragione lui a non starli a sentire, non   la storia generale dei suoi errori, della sua

educazione sentimentale e civile, e insomma, del suo progresso dallo stato naturale di burattino alla condizione umana di “ragazzino perbene”; ciò che conta di più è lo spirito, la vitalità e ironia dei vari capitoli presi ognuno per sé, e quel che vi è di casuale, di picaresco, di itinerante in queste avventure, e la chiarezza cristallina, la precisione inesorabile che Collodi ha messo nel raccontarle. Ora, Carmelo Bene, nell’imbrogliare le carte del racconto, nel mostrarci il Grillo Parlante come un triste pedante di commedia, la Fatina che si butta su Pinocchio tutta inuzzolita e pruriginosa, Geppetto assolutamente rincogliato quando Pinocchio lo incontra nel ventre della Balena, è riuscito tuttavia a conservare, grazie a invenzioni scenografiche che sono tra le più felici, spiritose ed evidenti della sua carriera di regista, la stessa precisione, nettezza e positività ai vari personaggi ed episodi.

Ci si diverte a vedere la Fatina, gambe all’aria, sbavare Pinocchio di baci non proprio materni, a vedere il saggio Grillo Parlante trasformato in un lugubre scocciatore, ai crudeli monologhi filati con la vocina sottile e carezzevole dell’omino di burro, ai ciuchini che hanno anch’essi l’aria di volere ammonire troppo con i loro mesti testoni ciondolanti; ma ci si diverte ancora e forse di più alla sguaiata Fatina com’è fatta figurativamente per sé stessa, al grosso lepidottero (o ortottero) che è per sé stesso il Grillo Parlante, ai mesti testoni ciondolanti dai ciuchini presi per sé stessi, alle grandi e calde teste pelose del gatto o della volpe per sé stesse, e a tutte le altre escogitazioni e raffigurazioni sceniche così ingegnose, cordiali, gioviali e anche dispettose talvolta, ma della dispettosità e della malizia d’un bel racconto infantile di legno secco e stagionato com’è l’originale collodiano più che della dispettosità provocatoria e sporcificante che di solito mette Carmelo Bene nelle sue storie.

Per non dire del finale con quella cascata di bandiere tricolori sulla morale così italiana del “ragazzo perbene” italianissimo. E per non dire del Pinocchio non solo vittimista ma vittima reale del sopruso moralista, che Carmelo Bene ha fatto così lamentoso, nevrotico, disperato e vindice all’estremo. Anche la Fatina di bellezza classica e ninfomane fatta dalla Mancinelli è da ricordare.

Luciano Codignola, *Carmelo Bene dall'opera a un Pinocchio felicissimo*, «Sipario», aprile 1966, pp. 29-30.

Il Pinocchio di Carmelo Bene è proprio il Pinocchio benemerito della nostra infanzia, con le care parole sapienti e maliziose di Collodi e le immagini bonariamente corrusche di Attilio Mussino, e in più quello che nessun Disney potrebbe darci, la partecipazione del bambino che ascolta quelle storie s'identifica col burattino e vive lui quelle vicende ovvie e impossibili, quelle tentazioni, quei divieti, quegli impulsi improvvisi, quegli scoppi di disperazione, quei finti veri pentimenti, quelle consolazioni immancabili e inutili. Di tale partecipazione Carmelo Bene rende tanto l'elemento più facile, il surrealismo delle mirabolanti quotidiane associazioni d'immagini, quanto l'elemento affettivo, la risposta del lettore infantile. Il mondo dell'infanzia, si sa, è governato da leggi dure e precise, le quali portano i bambini a comportarsi in un modo che, riferito ad adulti, apparirebbe barbaro, mostruoso, anzi sadico e pieno di narcisismo e di libidine. E gli adulti spesso lo considerano tale e si regolano di conseguenza, sforzandosi in ogni modo di piegare i bambini alla cosiddetta buona condotta (assonanza carceraria, giustissima). Il bambino si piega quando non può farne a meno. Ma che boccacce, che beffe, che lampi di speranza in un buon cataclisma che spazzi via sull'istante dalla faccia della terra tutti quei babbi e mamme, e le nonne le zie le serve le balie, i maestri e le maestre, e i bidelli gli istitutori i preti e le monache, che gli stanno intorno ad ammonire minacciare ricattare blandire corrompere: a educare. Il bambino sa benone cos'è che i grandi vogliono da lui, ridurlo a loro immagine e somiglianza. Dio, somigliare a quel cretino di mio padre, Gesù, imitare quella bugiarda di mia madre! Bisogna piegare il capo, ma me la pagheranno...

Questa è la chiave del Pinocchio di Carmelo Bene, poetica e malinconica, umoristica e bizzarra, un po' crudele e molto vera. Non si tratta, come s'è detto, di una dissacrazione del libro di Collodi, semmai di una lettura che aderisce e interpreta il testo, come dimostra l'azzeccatissimo accostamento, a contrario, col Cuore di De Amicis, bibbia di empietà, antologia di sadismi. Collodi ammiccava fra le righe, contestando le scempiaggini dei Geppetti e delle Fate Turchine. La sua prosa rimane quasi unica nella nostra lingua per i valori che sottintende e per l'umorismo (e poi si parla tanto

dell'umorismo dei Promessi Sposi...). Carmelo Bene, giustamente, sostituisce agli ammiccamenti di quei brani narrativi un certo modo di recitare i dialoghi, che ne rispetta puntualmente il testo. E Pinocchio risulta finalmente quello che è, un ragazzino che pronuncia i soliti voti di castità povertà ubbidienza, ma nello stesso tempo giura, a voce alta, con solennità, sul Vangelo, che disubbidirà. Disubbidirà disinteressatamente, eroicamente, fino all'ultimo respiro... se glielo lasceranno fare. Insomma il Pinocchio di Bene ci fa pensare a tante altre cose, compresi i soliti Rimbaud e Jarry. Ma poi, al diavolo i libri, ci fa pensare alla nostra infanzia, ai rospi che ci toccava d'ingoiare quand'eravamo bambini.

Detto ciò devo anche aggiungere che per conto mio questo Pinocchio è stato finora lo spettacolo più inventato, più estroso e festoso, più piacevole, insomma più riuscito, della stagione romana. Il pubblico purtroppo l'ha disertato e la critica non se n'è molto occupata. Strano. Gli anni scorsi, quando Bene si esibiva in gesti tracotanti e presentava spettacoli turbolenti fumosi e spesso sconclusionati, era sulla bocca di tutti. Ora che ha maturato uno stile che è veramente suo, pare che non interessi più. S'è tanto chiacchierato negli ultimi tempi, di messinscena semantica, ebbene l'unico o quasi, palcoscenico dove ne abbiamo visto un esempio è stato proprio quello di Pinocchio, fra quel sontuoso ciarpame tricolore. Uno spettacolo, fra l'altro che deve essere costato quattro soldi: ragioni di più per apprezzarne i risultati.

Con Pinocchio avevamo visto, in questa stessa stagione, l'altra faccia di Carmelo Bene, con Faust. C'è differenza, fra i due tipi di spettacolo. Uno spettatore sprovveduto che fosse entrato per caso nella sala dove si recitava Pinocchio, si sarebbe identificato probabilmente col burattino, e nel senso che s'è detto. Ma lo stesso uomo capitato a vedere il Faust senza saper nulla di Carmelo Bene e delle sue intenzioni, che immagine avrebbe riportato? Certamente l'immagine tradizionale del melodramma italico alla Donizetti e alla Verdi, o del grand opéra alla Mayerbeer (e non il volto nuovo e sofisticato dell'Opera di Roma, diventata ormai una succursale del salotto Bellonci). In queste occasioni tipo Faust, sulla scena di Carmelo Bene c'è tutto, dell'opera: i velluti, gli ori, le porpore, i fumi e le fiamme, le truccature e le parrucche, i duelli e i duetti, i si bemolle e i do di petto, le vergini e le prostitute, il comparsame i pugnali e le agonie. Tutto, in breve e senza musica.

E senza la parola. Anzi: con la stessa precisa assoluta decisiva assenza di parola. Il nostro uomo tornerebbe a casa con una sua ingenua immagine di Carmelo Bene, quella di un ritardatario che non si consola di non essere un Gigli o un Leoncavallo, e neanche un Angelo Questa o un Sergio Failoni; uno che accetterebbe anche di recitare come Zacconi o Gassman, scenderebbe al Ghiringhelli o al Paone... e invece nossignori, a Carmelo Bene non fu dato di cantare né di scrivere né di suonare e neppure di amministrare per la Scala (forse anche per la buona ragione che in realtà la Scala non c'è più). Il nostro Carmelo si dev'esser detto, a qualche livello più o meno lucido della sua coscienza: quand'è così, la Scala me la farà io: e in casa: e più vera di quella vera...

Quanto rimarrebbe male il nostro povero spettatore sprovveduto se gli si dicesse che non ha capito niente, che è vero proprio il contrario e che Carmelo Bene si propone la demistificazione dell'opera! E sia, potrebbe rispondere l'ingenuo: però se il melodramma non se lo sentisse ben vivo dentro, Carmelo Bene che bisogno avrebbe di negarlo a quel modo funesto? (E qui io confesso che non saprei bene che cosa replicare, anche perché intanto mi sarei perso dietro la traccia della parodia dell'opera, una traccia che porta lontano).

Lo spettacolo verrà replicato domani.

Nino Ferrero, *Stasera all'Alfieri «Pinocchio» di Bene, «L'Unità», 17 maggio 1966.*

Finalmente anche il pubblico torinese potrà discutere di Carmelo Bene. Questa sera, infatti, su iniziativa dell'Unione culturale, il sipario del teatro Alfieri si aprirà sull'affascinante mondo fiabesco, caro alla nostra infanzia, del celebre burattino di legno creato dalla fantasia di Carlo Lorenzini, alias Collodi, nel 1881 per le pagine del *Giornale per i bambini*. L'atteso debutto torinese del giovane attore, autore e regista teatrale, susciterà certamente curiosità e interessi che alimenteranno le discussioni pro e contro le provocazioni teatrali, di volta in volta proposte dall'indubbio talento di Carmelo Bene.

Con «Pinocchio», egli ha inteso, tra l'altro, proporre una sorta di dissacrazione, non certo del testo collodiano, al quale si è invece mantenuto estremamente fedele, ma dell'opinione distorta, ipocrita,

che nel corso degli anni il pubblico, o almeno larga parte dei lettori, ha accettato, più o meno passivamente, all'insegna di un facile moralismo ad uso e consumo di pseudo-educatori professionali.

«In origine Pinocchio –ci precisa l'autore della messa in scena– era nato come uno spettacolo epico, a dispetto di quanti non ci credevano, ed epico nel senso brechtiano della parola; poi da quella prima realizzazione sono trascorsi degli anni... Io sono andato avanti ed ora ho pensato di riproporlo al pubblico arricchito dalla mia esperienza con il teatro della crudeltà di Antonin Artaud. Così, pur mantenendomi fedele al testo già ricco di umori anticonformistici e di carica contestativa, ho accentuato criticamente alcuni aspetti fondamentali della vicenda, ma potremmo anche chiamarla tragedia; così ad esempio il gatto e la volpe sono le prime vittime che miete Pinocchio, in un ribaltamento critico dei rapporti tra il protagonista e gli altri personaggi; del resto, Pinocchio, un misto di carne e di legno è vessato soprattutto da se stesso; la sua è una storia di compromessi, sin dall'inizio, ed è questo che gli conferisce la validità di una grande maschera, ricca appunto di drammaticità e di teatralità».

Tutto ciò naturalmente, risulterà anche dalla particolare recitazione dei vari attori, dalle loro intonazioni, dai loro gesti spesso «epicamente» irriverenti, dai costumi. In quanto alle scenografie, vi saranno dei suggerimenti essenziali, come nell'episodio della balena, in cui, nella scena buia, nera, vi sarà soltanto una candela, che indicherà la presenza, nel ventre del mostro, di Geppetto.

Lidia Monacinelli¹³, una giovane attrice formata alla scuola di Bene, interpreterà i ruoli, solo apparentemente contrastanti, della volpe e della bambina dai capelli turchini, in una specie di identificazione critica dei due personaggi, risolta con l'impiego di una maschera tolta ed indossata a vista del pubblico. Concludendo, lo spettacolo di questa sera (verrà replicato soltanto domani) oltre a costituire un novità, almeno per Torino, si presenta come una interessante proposta teatrale quanto mai ricca di suggestioni e di stimoli per un più ampio e approfondito dibattito sulla situazione del teatro contemporaneo.

¹³ Il nome dell'attrice è Lydia Mancinelli.

s.i.a., *Pinocchio (solo per adulti). Carmelo Bene stasera all'Alfieri*, «Stampa sera», 17 maggio 1966.

Carmelo Bene (*Pinocchio*), Lydia Mancinelli (la fatina) nella riduzione del capolavoro di Collodi che va in scena stasera e domani all'Alfieri. Non è uno spettacolo per bambini, ma un audace saggio di teatro d'avanguardia in chiave satirica e grottesca.

***Vice, Torturato da un'ambigua Fatina il Pinocchio di Carmelo Bene*, «Gazzetta del Popolo», 18 maggio 1966.**

Di Carmelo Bene le cronache e le critiche hanno parlato spesso in questi anni, e in termini persino apocalittici. Lo scarso rispetto per la pubblica quiete e il gusto dello sberleffo alle spalle dei santi patroni della cultura e dell'arte, dei capolavori diventati proverbiali (appunto, tanto che non c'è più bisogno di leggerli), hanno sollevato grosse bordate d'entusiasmo e d'indignazione nei riguardi di questo singolare attore, regista e scrittore.

In realtà di Carmelo Bene ce ne vorrebbero almeno una mezza dozzina nel teatro italiano, a fargli da retroterra, da frangia un po' spericolata, ma, benché di strada se ne sia fatta abbastanza dal dopoguerra a oggi, la scena nazionale non ha ancora raggiunto quella solidità di strutture e quella sicurezza di sé che le permetterebbero di accettare con maggiore obiettività le cose fuori dei binari consueti, gli sperimentalismi e le avventure, le iniziative giovani, insomma, con tutto quel che comportano di irruenza e rabbia, di insofferenza, anarchia, desiderio di controllare se i valori codificati sono davvero tali e, magari, di confusione. Se queste iniziative fossero stimulate e guardate con più attenzione e interesse e anche con più distacco, il «caso» Bene si ridimensionerebbe, in sostanza, a quello di un cattivo umore, di una protesta verso le abitudini del pubblico, uniti ad un senso discretamente felice del gioco scenico, delle invenzioni spettacolari, anche se si va volentieri sopra o sotto le righe.

A parte l'idea di puntare i riflettori sugli spettatori, che è un espediente «aggressivo» piuttosto plateale e fastidioso, il *Pinocchio* con cui Bene, invitato dall'Unione Culturale, si è presentato ieri sera per la prima volta ai torinesi è, ad ogni modo, una rappresenta-

zione abbastanza tradizionale e composta, segna, forse, una svolta, dopo più turbolente esperienze come «La storia di Sawney Bean» e «Manon». Anche il capolavoro di Collodi non è poi maltrattato come si potrebbe supporre. La chiave con cui Carmelo ha aperto i significati riposti del libro già da un pezzo l'hanno scoperto istintivamente i bambini, ai quali non importa niente della morigerata Fatina e delle prediche di Geppetto: i bambini sono per il Gatto e la Volpe, per Lucignolo e tutte le avventure che i tre mettono in movimento, per la disobbedienza a oltranza è il paese dei balocchi. E Collodi, che conosceva i bambini e di ironia ne aveva da vendere, metteva dal canto suo in bocca a Geppetto e al Grillo parlante certe tiriterie paternalistiche e, d'una pedanteria da far rabbrivire.

Carmelo le riprende con fedeltà e Geppetto ci fa senza fatica la figura dell'imbecille, mentre inventa per la Fatina un rapporto voglioso verso il burattino: un po' lo tortura e un po' lo bacia, alla De Sade. Con qualche eccesso inutile l'idea non è male, come quella di sostituire allo spettacolo di marionette del Mangiafuoco una parodia di due racconti mensili del «Cuore». Infine è azzeccata l'esasperazione grottesca del finale con Pinocchio che si leva il naso, è diventato buono e calano bandiere tricolori mentre irrompe un fragoroso Can-Can.

Il regista Carmelo Bene ha sicurezza soprattutto quando non deve vedersela con le parole. Allora si sbizzarrisce in buffonerie insensate, dà allo spettacolo il piglio di una varia clownerie, un movimento un po' folle e convincente. Per sé stesso come attore è anche riuscito a trovare un tono di voce inusitato, un falsetto aguzzo e toscaneggiante che, se non eccede nella caricatura, è assai piacevole e esilarante. Gli altri, invece, da Lidia Mancinelli a Edoardo Florio, Manlio Nevastri, Luigi Mezzanotte, sono un po' troppo abbandonati a sé stessi e in libertà: posto che sanno muoversi, probabilmente sanno anche recitare. Il pubblico li ha graditi e applauditi tutti, a noi tocca segnalare ancora, dimenticando il mezzo tentativo di accecamento, l'uso assai intelligente e funzionale delle luci che dà vita a scene e costumi fatti di niente. Si replica solo stasera.

A. bl., *Uno spettacolo d'avanguardia: il rivoluzionario «Pinocchio» di Carmelo Bene all'Alfieri, «La Stampa», 18 maggio 1966.*

«Come sono contento di essere diventato un ragazzino per bene!» esclama Pinocchio nell'ultima pagina del capolavoro di Collodi. Sia o non sia la frase farina del sacco dell'autore, che non la riconosceva per sua, non è arbitrario coglierne l'intonazione lievemente ironica, che del resto trapela in altre parti del libro. Carmelo Bene, riducendolo per uno dei suoi spettacoli di lazzi e di invettive, ha avuto buon gioco nel dilatarne l'ironia e a sostenere che la trasformazione del bizzarro burattino in un assennato fanciullo equivale, tutto sommato ad una vittoria dell'ipocrisia e del conformismo. È evidente che il Pinocchio presentato ieri sera all'Alfieri per iniziativa dell'Unione Culturale non è per bambini come avevano supposto, ingannati dal manifesto, alcuni genitori. Era la prima volta che Carmelo Bene recitava a Torino con la sua compagnia e quei genitori non potevano sapere che questo giovane attore e regista pugliese manda in brodo di giuggiole i suoi ammiratori e in bestia i suoi detrattori con spettacoli nei quali si diverte a stritolare i testi più famosi di ogni letteratura (Amleto, Salomè, Manon, Faust), ribaltandone i significati e spulciandone freudianamente le più riposte intenzioni. Con Collodi si era già cimentato quattro anni fa. Questa nuova edizione strizza l'occhio –pazienza, è la moda– al teatro della Crudeltà, e costituisce, probabilmente, la più riuscita delle sue «profanazioni».

Con un filo di voce che sembra uscire proprio dal pezzo di legno di mastro Ciliegia, e con un accento toscano che fa vendetta di un secolo di manierismo teatrale, Pinocchio-Bene segue con scrupolo il testo del Collodi, ma lo avvolge una fitta trama di soliloqui, rimuginamenti, battute estemporanee, citazioni, sberleffi e imprecazioni che con il sostegno di una mimica irriverente e di musiche beffarde, compone il vero spettacolo e alimenta il divertimento dello spettatore. Su un palcoscenico ingombro di tendaggi e di oggetti¹⁴, con alcune bizzarrie registiche, come i riflettori puntati talvolta verso la platea, e non senza qualche volgarità (è proprio necessario che gli attori si sputino continuamente addosso?), questo Pinocchio è lo specchio dell'ingegno provocativo, tumultuoso e irrequieto di

¹⁴Il palcoscenico in realtà era quasi privo di scenografia.

Carmelo Bene che, se non altro, è tra i pochissimi (o il solo?) che si sforzi di fare un teatro di avanguardia. Accanto a cadute di gusto, felici menzioni e acute intuizioni: tra le prime, le vertiginose parodie del Cuore affidate ai burattini di Mangiafuoco, tra le seconde, la Fatina lasciva che tormenta Pinocchio e un Geppetto lagnoso nel ventre del pescecane. Come sempre agli spettacoli di Bene il pubblico era un po' diviso: c'era chi rimaneva perplesso, c'era chi se la godeva un mondo. Ma gli applausi e le risate hanno finito col prevalere accomunando con l'autore-attore i suoi versatili compagni ai quali erano toccate più parti: Lydia Mancinelli, Edoardo Florio, Manlio Nevastri, e Luigi Mezzanotte. Si replica soltanto questa sera.

Corrado Augias, *Con Pinocchio sullo schermo (e fuori)*, «Sipario», agosto/settembre 1966, pag. 92.

Anche se non s'è parlato, scelbaramente, di oltraggio, il senso del Pinocchio di Carmelo Bene i più lo hanno perso per andar dietro al consueto luogo comune della "dissacrazione". Quando era invece tutta un'altra cosa: un puro atto d'amore e d'onore verso il padre di Pinocchio. Quello vero naturalmente che è il Collodi e non Geppetto.

L'atto d'amore e d'onore veniva proprio dalla riscoperta di un Pinocchio pedagogico nel senso più pregnante: cioè di continuo tentato tra l'intima anarchia fanciullesca e l'incombente inibizione. Come nell'infanzia di ogni uomo –e di ogni italiano poi...– in Pinocchio l'inibizione è dietro ogni angolo. La genialità di Collodi è di averla riprodotta e trasferiti in immagini elementari, scarne, immediatamente riconoscibili: Sesso, Morte, Festa, ecc. E per ognuna di queste categorie, il suo simbolo perfino con le opportune sfumature e varianti: la Fatina e Palla di burro, Geppetto e Mangiafuoco. Il paese dei balocchi e soprattutto i Carabinieri (deliziose illustrazioni di Attilio Mussino con tutto quel nero dominante nei mantelloni e i pennacchi sulla lucerna). C'è ancora chi si chiede, dopo Pinocchio, perché la "benemerita" sia la preferita dagli italiani, forse l'unica polizia, tra le tante che abbiamo, "considerata" nell'intimo; il carabiniere è un padre e come piace a noi: severo, che sorride di rado, che chiude nello stanzino buio con facilità.

Vista da Bene la storia di Pinocchio era diventata semplicemente ciò che era nel libro originalmente. Senza bisogno di nessun Freud che spiegasse che il vero senso della *Bella Addormentata* è quello della iniziazione sessuale perché il Collodi ciò che ha voluto dire lo ha davvero affidato alla superficie, alla portata di tutti, da cogliere in prima lettura. Ma a una condizione: di saper fare a meno di tutti gli strati di zucchero e caramella che le parafrasi dei precettori, le letture collettive dalle monache, i film di Walt Disney, eccetera hanno incrostato sul testo.

Sfuggito a buona parte della critica e del pubblico il senso dello spettacolo è stato invece colto da Franco Cancellieri (*Il grido e Le amiche*, tanto per dire due film prodotti da lui) che lo ha segnalato a Nelo Risi. Ne è venuta fuori la sceneggiatura Risi-Bene di cui pubblichiamo di seguito alcune scene¹⁵.

Si è trattato naturalmente di trasferire un linguaggio e una tecnica, non soltanto di reinventare dei moduli, com'era ovvio, ma di cercare di conservare nonostante la diversità dei moduli uno stesso significato.

Il modo di raccontare la storia, il numero maggiore o minore delle invenzioni; erano problemi secondari del tutto. Nello spettacolo teatrale il rispetto, anzi la riscoperta del testo, venivano ad esempio dalla asintatticità fonetica di certe battute, dall'invenzione di una punteggiatura seconda. Nel film il medesimo atteggiamento sarà affidato al trasferimento temporale della vicenda ai giorni nostri. Al fatto cioè che per essere una storia analizzata dopo Collodi ("senno di poi", se si vuole), il tutto finirà per assumere inevitabilmente anche una dimensione quasi saggistica. Se si è d'accordo sul fatto che il meglio che può fare l'arte oggi è "rivedere", rendere inconsueto, mostrare per la prima volta ciò cui siamo avvezzi da sempre, stomachevolmente, questa di Nelo Risi e Carmelo Bene è quasi sicuramente la strada che andava tentata.

¹⁵Il progetto di tale versione cinematografica risale al 1966, con l'idea di Geppetto interpretato da Totò e la fatina da Brigitte Bardot. Purtroppo non fu mai realizzata.

Colloquio con Daniele Gaglianone

Quella che segue è la trascrizione di un colloquio avuto con Daniele Gaglianone a Torino l'8 febbraio 2006. Daniele Gaglianone è regista di diversi cortometraggi fra il 1989 e il 2000, anni durante i quali collabora anche con l'Archivio Nazionale Cinematografico della Resistenza di Torino. Del 2000 è il suo primo lungometraggio, *I nostri anni*, seguito nel 2004 da *Nemmeno il destino*. Una prima parziale trascrizione di questo colloquio è già stata pubblicata sull'"Ernesto" (n. 2, 2006). Ne diamo qui la versione integrale.

D. Potremmo iniziare, se credi, dai recenti tagli governativi al cinema.

R. Che dire... Stanno prendendo a calci un cadavere. Si possono dire ovviamente tantissime cose e tante se ne sono dette... Piuttosto che ripetere ciò che hanno notato altri, devo dire che quello che mi ha colpito di più è sapere che la somma che lo stato avrebbe incassato se avesse fatto pagare l'ICI alla Chiesa è di poco superiore al taglio del Fondo Unico per lo Spettacolo. Credo che altri commenti siano superflui. Nel senso che è vero che stiamo vivendo un momento di crisi economica generale e generalizzata, per cui non mi scandalizzo se qualcuno mi dice: bisogna stringere la cinta a tutti quanti... però spesso questo è un alibi per far passare delle scelte di politiche culturali, scelte che si rifanno a visioni del mondo molto precise. Io adesso ho delle difficoltà a portare avanti dei progetti perché qualcuno ha deciso che era meglio far risparmiare qualche soldo a Ratzinger.

D. Come capita anche all'Università: tagliano da tutte le parti per dare soldi alle Università private, che sono poi spesso cattoliche... per cui è la stessa cosa. Cioè, come dici tu, non si tratta del riconoscimento di una crisi, di cui si prende atto, no, i soldi ci sono: semplicemente anziché andare lì vanno là: è una questione di capitolino di spesa, che è una scelta ovviamente politica.

R. Certo, è così... la crisi è sotto gli occhi di tutti, però è altrettanto vero che è sotto gli occhi di tutti un problema di destinazione delle risorse. Detto questo, credo che più in generale ci sia un problema atavico, italiano, rispetto alla cultura. Perché l'Italia detiene, almeno per quanto riguarda la cultura occidentale, il 70-80% del patrimonio mondiale e alle persone non frega assolutamente niente della cultura. Un altro esempio che la dice lunga: fino a 15 anni fa il Ministero che si occupava della cultura si chiamava Ministero del Turismo e dello Spettacolo...

D. Però permettimi di mettermi dalla parte del diavolo. In questo momento a Torino siamo nel pieno delle Olimpiadi e abbiamo in piedi cinque spettacoli teatrali di Ronconi che costano alla comunità 7,5 milioni di euro, 15 miliardi di lire... questa spesa viene gabellata come una spesa per la cultura. Ma il problema non sarebbe –in questo senso mi metto dalla parte del diavolo– cercare di decidere prima –lo so che è una cosa difficilissima– che cos'è la cultura? Perché altra cosa è che arrivino a te i soldi per fare un film tipo *I nostri anni*, che noi abbiamo amato moltissimo, e una cosa che arrivino 15 miliardi a Ronconi. Dunque, allora, che cos'è la cultura? Non si tratta di affrontare adesso il merito della questione, ma di porsi il problema del criterio con cui erogare i fondi.

R. Io forse ho una visione un po' utopistica, ma come spesso accade le visioni utopistiche sono quelle più realistiche. Credo che la cultura debba intendersi come una possibilità che si dà alla comunità di esprimersi e di mettere in circolazione delle idee. E allora, rispetto all'esempio di Ronconi, i suoi spettacoli potranno anche essere bellissimi, però forse piuttosto che questo enorme altoparlante dal quale esce questa grandissima, magari bellissima voce, forse poteva valere la pena avere 100 voci più piccole, magari più interessanti, più capillari. Credo che cultura voglia dire questo: cercare

di confrontarsi; una comunità che si confronta, che mette in circolo delle idee. E poi, da tutto questo, dovrebbe emergere l'identità più profonda di una comunità. È chiaro che forse questa è una visione poco pragmatica...

D. Forse però ciò che dici non è così utopico. Negli anni settanta per esempio, per ciò che riguarda il teatro, il Ministero elargiva a pioggia i finanziamenti. Tanto è vero che anche gruppi che non avevano quasi nessun riscontro di pubblico, e che però rappresentavano degli autentici vertici dal punto di vista artistico, ricevevano soldi sufficienti per vivere e per mettere in piedi una stagione teatrale. E poi questo è a un certo punto venuto meno. Si è deciso di concentrare tutti i soldi non più su dei fenomeni d'arte ma su delle istituzioni, come i Teatri stabili. E tutto ciò ha coinciso con il passaggio da una politica democristiana, che prevedeva non un ancoraggio così forte a una logica del mercato, a una politica post-democristiana, che prevede invece molto fortemente questo ancoraggio.

R. Sì, però è anche vero che al di là di ciò che posso pensare del mercato, quando sento parlare del "libero mercato" mi viene in mente: io lo voglio domani mattina il libero mercato, il problema è che il 99% delle persone che si sciacquano la bocca con il libero mercato, se ci fosse il libero mercato starebbero a casa. Allora devo ancora capire qual è il mercato...

D. Intendevo dire ancoraggio al mercato inteso come unico valore possibile, ancoraggio ai valori stabiliti dal mercato. Ronconi non è un valore artistico, è un valore stabilito dal mercato, che poi il mercato teatrale sia un mercato di un certo tipo, cioè piccolo e con proprie caratteristiche, è un'altra cosa.

R. Certo, è chiaro... è però evidente che è mercato ciò che occupa fisicamente uno spazio. Se io su 90 canali televisivi ho la stessa cosa, è logico che in nome del mercato tu dici: è questo che vuole la gente. Se tu non dai la possibilità di scegliere è chiaro che poi alla fine... Ricordo che il primo film in assoluto mandato in onda dalla RAI quando è nata è stato *Rashomon* di Kurosawa, alle otto e mezza! Oggi forse lo danno alle due di notte, perché è in bianco e

nero. Si stabilisce che cos'è il pubblico e quindi di conseguenza si stabilisce il mercato.

D. C'è però anche, come dire, una intersezione dialettica. Da una parte è certamente vero che i gusti del pubblico vengono guidati, dall'altra parte però ci sono poi veramente i gusti del pubblico, che interagiscono dialetticamente con ciò che viene deciso dall'industria culturale.

R. Io faccio sempre questo esempio molto concreto. Se nel supermercato sotto casa mia io entro e voglio lo zucchero di canna e lo zucchero di canna non c'è, lo zucchero di canna non lo compro in quel supermercato. Mia madre, che è una casalinga, guardava in televisione *I fratelli Karamazov*. Siccome adesso un discorso del genere non passerebbe mai, in nome del pubblico, è una cosa terribile... è una cosa con cui io faccio i conti quotidianamente. Da Blockbuster *Nemmeno il destino* non c'è. Dicono: nessuno lo chiede... Ma chi vorrebbe vedere *Nemmeno il destino* non va da Blockbuster a cercarlo. È il discorso dello zucchero di canna. Dicono: li teniamo, ma poi non funzionano. Ma se tu me lo tieni una settimana... devi tenerlo un anno. Non è un problema di gestione, è un problema politico, di visione del mondo.

D. Visto che hai aperto il discorso su di te, parliamo un po' del tuo lavoro specifico e del rapporto del tuo lavoro con una cultura cinematografica generale che è sostanzialmente, per così dire, americanizzante. *I nostri anni* è girato in un certo modo, poi ha anche, eccome, un contenuto correlato a quella forma; questo modo di girare è in qualche modo non dico antitetico, ma alternativo al modo americano.

R. Sì, però farei una precisazione. A noi arriva una minima percentuale di ciò che viene prodotto negli Stati Uniti. Io ho occasione girando per i festival, di vedere delle cose prodotte dal cinema americano che non vengono distribuite negli altri paesi e sono di tutt'altro tenore. Rispetto però al cinema americano che arriva nelle sale, quello invasivo, sicuramente *I nostri anni* è veramente un caso molto atipico. Ma anche rispetto a tanto cinema italiano... Dove nasce stilisticamente questo modo di girare? Io sono molto legato al

periodo classico della storia del cinema, l'epoca del muto, di tutto il cinema prima della Seconda guerra mondiale e confesso spesso di rifarmi consapevolmente a certe soluzioni, a certe cose del cinema dell'avanguardia storica, del cinema sovietico o dell'espressionismo tedesco, soprattutto nei *Nostri anni*. Una volta una giornalista, dopo aver visto *I nostri anni*, mi disse: beh, sì insomma il tuo film in bianco e nero, questo montaggio molto veloce, un po' ispirato al linguaggio pubblicitario e ai videoclip... E io le ho detto: guarda, spesso i pubblicitari conoscono una cosa che si chiama storia del cinema, probabilmente Pudovkin oltre a ispirare me ha ispirato anche loro... *I nostri anni* è un film che è difficile da catalogare, è un film che proprio perché è così fuori dagli schemi riesce a essere ancora vivo. È un film senza tempo, nel senso che credo lo si possa vedere benissimo fra venti o trent'anni. Non essendo legato a nessuna moda ma rimanendo ancorato a un linguaggio, al linguaggio cinematografico e alla sua storia, proprio per questo, perché è legato a qualcosa di più profondo, è un film che non sarà mai datato. Nonostante l'argomento molto preciso, la resistenza e la memoria della resistenza, credo però che il modo di affrontare quel periodo storico sia fatto attraverso una prospettiva che consente, anche qui, di non essere ingabbiati in polemiche giornalistiche di un certo periodo piuttosto che di un altro.

D. A proposito di quello che stai dicendo, del legame con il tempo in cui viene realizzato *I nostri anni*: concordo sull'eccezionalità del film, nel senso che è un film particolarissimo, che rivela un'energia, una forza, un'intensità, che è etica, linguistica, artistica: tutto questo fa parte della sua eccezionalità. Allo stesso tempo però il film, che esce nel 2000, è parte di un fermento che proprio in quel momento (il 2001 è per esempio l'anno di Genova) inizia a percorrere anche la cultura, non solo la società, non solo la politica. Sei d'accordo con questa osservazione?

R. Resto ancorato a ciò che conosco di più e cioè al cinema. Credo che una generazione come la mia sia una delle più vitali in giro per il mondo. E anche più eterogenee, per fortuna; ci metto anche Muccino... Sicuramente il cinema di questa generazione rivela un desiderio di affrontare le cose in un modo diverso, è una generazione che cerca una sua strada, in modi anche molto interessanti.

Cerca anche di affrancarsi da un certo cinema italiano degli splendidi quarantenni... Credo che al di là del giudizio sul film di Muccino *L'ultimo bacio*, quel film è riuscito comunque a far emergere, anche per opposizione, il fatto che c'erano dei registi diversi che non avevano niente a che fare né con i matusa del cinema italiano, né con Moretti.

D. Ecco, ma tornando alla domanda, a noi sembra di osservare negli anni recenti un risveglio del pensiero critico, un risveglio dell'arte critica. Mentre nei vent'anni precedenti era una cosa disperante, non si trovava nulla, era tutto appiattito sul già visto, sul già detto e soprattutto sul postmoderno. Il tuo film non è affatto postmoderno, il tuo film è chiarissimamente moderno. Allora ti chiederei: ti sembra che negli ultimi anni ci sia una ripresa della tematica del moderno in opposizione al postmoderno?

R. Sì, credo di sì. Quando la bussola non c'è più, quando vivi in un mondo dove la bussola sembra impazzita, il nord l'hai perso, o ti adagi su questa prospettiva e teorizzi sul fatto che non c'è più il nord e che il nord è ovunque, oppure cerchi un'altra bussola. Io credo ci sia una fame, un desiderio di verità. Lo vedo anche in questo rinnovato interesse per il documentario: è molto indicativo. Hai la sensazione di vivere costantemente, per essere eleganti, in una velina perpetua. Per cui devi sempre più interpretare fra le righe che cosa il potere sta cercando di raccontarti. I telegiornali sono diventati inguardabili, le fonti di informazione sono sempre più fallibili. Perché c'è questa voglia di documentario? Non è solo una moda, è proprio un voler dire: allora andiamo noi a vedere cosa succede. Credo sia riconducibile a un'aria nuova che in questi ultimi anni, dagli ultimi anni novanta, man mano che gli spazi di movimento hai la sensazione che si restringano, giorno dopo giorno, cresce la voglia di prenderseli questi spazi. E per tornare al taglio del Fondo Unico per lo Spettacolo, a fronte di un panorama dal punto di vista creativo così dinamico c'è dall'altra parte un deserto.

D. Il deserto diventa a questo punto un tentativo di reggere una possibile forza d'urto, per quanto piccola.

R. Sì, guarda, io vorrei dirti che è così, perché sarebbe anche più bello, più nobile. E invece è sciatteria. Sciatteria totale. Sicuramente la sciatteria è più amica di alcune cose... non è certo imparziale. Però è sciatteria. Di fronte alla sciatteria c'è meno possibilità di combattere. Se il tuo avversario è la sciatteria è qualcosa di impalpabile... Comunque è anche una questione di generazione. Io vedo anche con i ragazzi con cui ho girato *Nemmeno il destino*, sono nati nel '79, '80, '81... Un ragazzo che adesso ha 25 anni non sa cos'è stata l'Unione Sovietica, non sa cosa sia stata la Democrazia Cristiana. Questo non è solo mancanza di memoria storica, è anche un'opportunità. Proprio perché sei figlio del crollo del muro, ma non solo del muro di Berlino, perché poi i muri sono crollati tutti, hai anche, come dire, l'opportunità di ricominciare da capo. Voglio dire, non mi scandalizzo di fronte a un diciottenne confuso, mi fa molta più paura un quarantenne confuso, un cinquantenne confuso. Un ventenne confuso... è anche fisiologico che sia così... Comunque c'è un'energia... c'è anche molto conformismo, ma quello c'è sempre stato, anche il conformismo dell'anticonformismo. Però avverti che rispetto ad esempio a quando avevo 20 anni io, negli anni ottanta, quando era terribile, c'era una cappa, asfittica, la situazione è molto diversa. Adesso non è così. La situazione è molto peggiorata da un certo punto di vista, però mentre prima ti mancava l'aria e non te ne accorgevi adesso ti manca l'aria e qualcuno se ne accorge. E allora se ti manca l'aria, dici: apri la finestra... non si apre? la spacco... io vedo che nelle nuove generazioni c'è molta ignoranza, nel senso letterale del termine, cioè non conoscenza, però comunque questa generazione fa i conti da subito con il precariato, per esempio... non so cosa potrà succedere... Da un lato dici: questi non sanno cosa si sono persi, non hanno idea di che cosa sono dei diritti, però vivono delle situazioni pazzesche... conosco delle persone che lavorano in fabbrica e vengono licenziate alla fine del mese per essere riassunte il giorno dopo... Prima o poi tutto questo viene fuori, esplode.

D. Senti, vorrei chiederti come nasce l'idea dei *Nostrì anni*.

R. Ve lo racconto dall'inizio, perché anche questo è indicativo. Nell'89-90, avevo ventiquattro anni, tramite amici vengo in contatto con l'Archivio Cinematografico della Resistenza. In quel mo-

mento c'era ancora Paolo Gobetti. Io allora mi ritenevo una persona informata e pensavo di sapere cosa fosse stata la Resistenza. Cioè pensavo di saper mettere questa cosa in una certa casella. Sono entrato in Archivio e mi sono reso conto di non sapere assolutamente nulla. E ho provato una sensazione strana, paradossale e anche un po' ridicola. Nonostante la Resistenza sia uno degli argomenti di cui forse si è più parlato, la sensazione è che in realtà non si sappia niente. Sono veramente entrato in contatto con un universo umano, politico, molto umano ecco, che non avrei mai avuto possibilità di conoscere. E la prospettiva inusuale che ha *I nostri anni* è quello della vecchiaia, prospettiva che veniva proprio dal fatto che io ho conosciuto la giovinezza di questi ex partigiani attraverso la loro vecchiaia. E quindi io ho raccontato innanzitutto dei vecchi, dei vecchi che sono stati giovani e... non so, mi sarei sentito a disagio a fare un film su dei giovani partigiani e basta. Lo dico sempre: *I nostri anni* è un film su dei vecchi che sono stati giovani, su dei giovani che sono invecchiati presto. Ecco, una delle tante scintille da cui è nato il film è questa: quando andavo con Paolo Gobetti a fare le interviste agli ex partigiani io facevo le riprese come operatore e a un certo punto spesso queste persone mi guardavano e dicevano: ma tu sei un bambino. E quando dicevo che avevo 28 anni, 27, dicevano: oddio... E allora capivo che io ero molto più grande di loro quando erano partigiani, perché loro mi raccontavano di una storia dei loro 17, 18, 20 anni... Quando avevi 22-23 anni facevi il comandante, perché eri un vecchio, eri visto dagli altri come uno che era più maturo... 23 anni! E allora questo cortocircuito temporale mi ha fatto capire una cosa che può sembrare banale, ma che non è scontata affatto: che la Resistenza è una storia di ragazzi... e però avevo di fronte a me dei vecchi. E allora questo cortocircuito è stato sicuramente la spinta per pensare un film in quel modo. Ecco, tornando ai giovani di adesso: i ragazzi con cui ho fatto *Nemmeno il destino*, che adesso hanno 24-25 anni, sono andati con il treno della memoria ad Auschwitz... Io sostengo che se sei un idiota puoi anche farti mettere dentro il forno crematorio, stare lì tre giorni, e non capisci niente... però loro sono tornati, e mi dicevano quello che la guida gli aveva raccontato ed erano rimasti colpitissimi: cose per me in qualche modo ovvie, ma loro le avevano scoperte, e le avevano scoperte senza nessuno schema preconcepito... Il fatto di essere "vergini" non è senza conseguenze: il risultato è che o dici "cosa

me ne frega”, oppure è una bastonata sulla testa... Una bastonata che ti prendi senza avere possibilità di difesa, perché se vai lì e conosci, e sai, e hai un bagaglio di cultura, questo ti serve come scudo: ma se lo scudo non lo hai, è dura...

D. Ma questi giovani sapevano, tornando dai campi di concentramento, che lì erano stati ammazzati cinque milioni di ebrei e cinque milioni di oppositori al regime, di comunisti: questo lo sapevano? perché tutti sanno degli ebrei ma mai nessuno ricorda degli oppositori, dei comunisti...

R. Questo non saprei, però il loro grado di consapevolezza è sicuramente cresciuto. È chiaro che di fronte a certi misfatti probabilmente adesso reagiranno in modo diverso. Ricordo una volta un ragazzo, dopo una proiezione con le scuole –proiezioni che sono sempre interessantissime perché molti studenti reagiscono in modo inaspettato– si è avvicinato e mi ha detto: mi è piaciuto ma non sono d'accordo con quello che dici. Io avevo detto che con tutto ciò che di aberrante c'è nella bomba atomica di Hiroshima, nei Gulag staliniani e il bombardamento di Dresda degli inglesi, io sono contento che la guerra l'abbiano vinta gli alleati, no? Perché comunque bisogna dire queste cose a dei ragazzi, perché non è scontato. E questo ragazzo diceva di non essere d'accordo, mettendo insieme tesi negazionistiche e indignazione anti-americana, dicendo ma gli americani in Sud America cosa hanno combinato? Diceva cioè delle cose che potevi ascrivere a un ragionamento di sinistra o estrema sinistra e altre cose che andavano oltre Forza Nuova, no? E quando ha detto che poi in fondo il nazismo e il comunismo sono la stessa cosa, allora io l'ho fermato e gli ho detto: voglio farti riflettere su una cosa, quello che c'è scritto sul *Mein Kampf* il nazismo l'ha fatto; nel *Capitale* di Marx non c'è la Siberia: nei Gulag ci sono innanzitutto dei comunisti, nei Lager i nazisti non ci sono. Ecco, di fronte alla sua confusione, anche –come dire– sgradevole, ho capito che bisogna guardare oltre. E il fatto che comunque lui fosse venuto lì, a parlare con me, a dire: io non sono d'accordo con te, è una cosa enorme. Rivela comunque una voglia, un desiderio di sapere che va coltivato. Credo che se gli avessi detto: ma cosa dici?... lui sarebbe uscito di là dicendo: guarda 'sta testa di cazzo... Non so, voglio sperare, mi piace credere, perché l'ho visto... gli occhi parlavano... Se-

condo me lui è tornato a casa con qualche interrogativo, qualche interrogativo che ha cercato di sciogliere. Ecco, siamo di fronte a questo, siamo di fronte a una generazione che, a proposito di bussola, non sa nemmeno che la bussola, un po' arrugginita, prima c'era... È strano, da una parte sono disperato, nel senso che siamo sull'orlo di una catastrofe imminente... magari fra cento anni, ma se non si comincia a cambiare direzione, lentamente, ma a farlo, si va verso il baratro. Dall'altra parte però c'è qualcosa, che a me anche stupisce... Voglio dire, rispetto a quando avevo io vent'anni, venticinque... Non mi ricordo neanche cosa facevo a quell'età. Invece adesso vedo che, in modo anche confuso, oltre a molto conformismo e a molta sciattezza, c'è anche molta energia, che prima non c'era, onestamente nella mia generazione non l'ho mai vista.

D. Proprio il fatto che il baratro sia lì, che lo si veda, rende ancora più arduo il compito di chi si interroga criticamente sulla realtà. Bisognerebbe per esempio avere l'idea che la prospettiva è quella di ricostruire la bussola, altrimenti appunto c'è il baratro.

R. La situazione in cui siamo è quella in cui tutto sembra saltato. Un gruppo rock italiano, gli Afterhours –li ho scoperti da poco– hanno scritto una canzone che si intitola *Quello che non c'è*. Una canzone molto bella, che ha un verso che secondo me è veramente di quelle cose da scrivere sui muri: “Curo le foglie, saranno forti, se riesco ad ignorare che gli alberi son morti”. Credo che questo sia quello che dobbiamo fare: curare le foglie, ignorando, ma ignorando con consapevolezza, che gli alberi sono morti. Credo che si possa fare solo questo.

L'asino di B., anno I, numero 1, novembre 1997

Elogio del rigore.

“L'anima dell'uomo sotto il socialismo”. La filosofia politica di Oscar Wilde

di *Mario Domenichelli*.

“Artifex versus pontifex”, ovvero: dell'autenticità e della sincerità. Appunti su di un seminario di Jerzy Grotowski

di *Armando Petrini*.

Ejzenštejn-Stanislavskij; Majakovskij-Lunacarskij; e Zdanov

di *Gigi Livio*.

Straniamento e nostalgia. Esperienza della noia e linguaggio della modernità

di *Donatella Orecchia*.

Colloquio con Rino Sudano.

L'asino di B., anno II, numero 2, settembre 1998

Perché una rivista?

Mimesis e murales. Appunti sullo stile da Città del Messico

di *Giovanni Bottirolì*.

Schegge benassiane. Esperimenti cinematografici: “Il caso Haller” (1933)

di *Gigi Livio*.

Il naturalismo a teatro: Emanuel e la rappresentazione dell’“Otello” (1886)

di *Armando Petrini*.

Sul grottesco in Rosso di San Secondo: Tatiana Pavlova e le prime rappresentazioni

di “Marionette, che passione!”

di *Donatella Orecchia*.

Una lettera inedita di Gustavo Modena.

Colloquio con Carlo Quartucci.

L'asino di B., anno III, numero 3, luglio 1999

Il postmoderno come restaurazione. Alcuni appunti sul naturalismo e sull'arte di contraddizione.

Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo Cecchi

di *Armando Petrini*.

“Ho posto fede in utopie lontane”: estetica, etica, economia e politica in Ezra Pound

di *Mario Domenichelli*.

Colloquio con Carla Benedetti.

L'asino di B., anno IV, numero 4, maggio 2000

“Caligola” di Carmelo Bene

di *Roberto Tessari*.

Eleonora Duse e Silvio d'Amico: dall'evento al ritratto

di *Donatella Orecchia*.

“A Streetcar Named Desire”. La singolare vicenda di Marlon Brando e del Metodo

di *Mariapaola Pierini*.

Colloquio con Claudio Remondi.

L'asino di B., anno V, numero 5, marzo 2001

L'assenza del testo.

Wilde e Beardsley: "Salomé"

di *Mario Domenichelli*.

Benassi e Amleto

di *Gigi Livio*.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrustudio, Genova 1964 – parte prima

a cura di *Donatella Orecchia* e *Armando Petri*.

L'asino di B., anno VI, numero 6, gennaio 2002

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

di *Donatella Orecchia*.

La sconfitta dell'attore. Note su "The Misfits"

di *Mariapaola Pierini*.

Materiali per una storia del teatro italiano di contraddizione. "Aspettando Godot", Teatrustudio, Genova 1964 – parte seconda

a cura di *Donatella Orecchia* e *Armando Petri*.

L'asino di B., anno VI, numero 7, novembre 2002

I poeti dovrebbero essere sacri. Perla Peragallo.

Gramsci, la lingua, la musica: oggi

di *Luigi Pestalozza*.

Carmelo Bene tra espressione e contemplazione: appunti su un teatro della presenza e della crisi

di *Yuri Brunello*.

Colloquio con Claudio Morganti.

L'asino di B., anno VII, numero 8, settembre 2003

Il bacio cinematografico.

Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano

di *Gigi Livio*.

Rino Sudano: appunti intorno a *Mors II* e altro

di *Donatella Orecchia*.

L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano

di *Armando Petri*.

Lo specchio del vuoto. L'ultima commedia di Oscar Wilde

di *Edoardo Giovanni Carlotti*.

Colloquio con Cosimo Cinieri e Irma Immacolata Palazzo.

L'asino di B., anno VIII, numero 9, luglio 2004

Ancora Brecht e sempre novecento. A partire da *Dogville*.

Il Convegno sul teatro di contraddizione: Carla Tatò.

Il Convegno sul teatro di contraddizione: Riccardo Caporossi.

Lo spettacolo della razza

di *Franco Perrelli*.

A proposito di antifascismo. Ancora sul *Sangue dei vinti*

di Giampaolo Pansa

di *Armando Petri*.

Il teatro di contraddizione. Appunti sul Convegno

di *Silvia Iracà*.

L'asino di B., anno IX, numero 10, maggio 2005

Coppi.

Samuel Beckett e quelli di Prima Porta. Gli anni del "Teatro della Ripresa"

di *Donatella Orecchia*.

L'attore italiano nel secolo XIX nei testi metateatrali

di *Diego Visone*.

La voce dell'attore

di *Nevio Gàmbula*.

È di nuovo lecito sognare ai funerali del *Sogno*?

di *Gigi Livio*.

Stampato a Torino