

Dalle *Coefore* alle Delfiadi. Gianfranco de Bosio e il Teatro dell'Università di Padova

Maria Rita Simone

Premessa

Dalle *Coefore* alle Delfiadi è un viaggio che potremmo definire “circolare” intorno alla storia del Teatro dell'Università di Padova diretto da Gianfranco de Bosio. Nell'analisi compiuta all'interno del presente articolo la circolarità è determinata da una “coincidenza” tra punto di partenza e punto di arrivo. Gli anni entro cui circoscrivere l'esperienza, dai suoi primissimi esordi fino alla conclusione, sono 1946 e 1953 riferiti rispettivamente agli spettacoli le *Coefore* e *Un uomo è un uomo*. Eppure la partecipazione del complesso padovano alle Delfiadi, Festival Internazionale dei Teatri Universitari, con l'*Agamennone* (1952) invita a fare una riflessione sugli aspetti cronologici dell'esperienza. Lo stesso spettacolo viene presentato due mesi dopo il debutto di *Un uomo è un uomo* (21 febbraio 1953) al Primo Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma (16 aprile 1953) e figura come proposta del Teatro Ruzante di Padova¹. Questa partecipazione potrebbe rappresentare il riflesso di un'esperienza ormai ufficialmente conclusa, e parallelamente stimolare anche alla rilettura della storia del Teatro padovano da Eschilo ad Eschilo, dalle *Coefore* all'*Agamennone*, individuando in tal senso un percorso circolare. Si è scelto di suddividere l'articolo in tre parti. La prima è un *excursus* attraverso le tappe salienti del Teatro dell'Università di Padova sotto la guida di de Bosio. La seconda prende in esame l'edizione veronese delle Delfiadi del 1952, sottolineando i rapporti con l'Istituto Delfico, le origini del progetto che ci riportano alla Grecia degli anni Trenta e al poeta Sikelianòs, le proposte dei diversi gruppi universitari

1. Il Teatro Ruzante viene inaugurato nell'autunno 1951 come nuova sede del Teatro dell'Università di Padova. Nel 1952-1953 esso rappresenta il definitivo passaggio dalla Compagnia stabile del Teatro dell'Università al Teatro stabile della città (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 415).

europei e americani fino ad arrivare all'*Agamennone* del complesso padovano. L'analisi di quest'ultima esperienza rappresenta la chiusura del cerchio.

1. 1946-1953: il Teatro dell'Università di Padova

Il fine del teatro universitario deve essere di diffondere e far penetrare la cultura teatrale nel senso più alto che possiamo dare a questi termini, fra tutti gli strati del pubblico, e riconquistarne l'interesse e l'amore. Per pubblico si intendano anche le classi meno abbienti economicamente o i cittadini geograficamente più decentrati, perciò gli operai, perciò i contadini².

Con queste parole, una nota informativa del Teatro dell'Università di Padova, datata marzo 1947, evidenzia le finalità della prima esperienza teatrale universitaria del dopoguerra italiano. Anima di questo progetto è Gianfranco de Bosio, all'epoca poco più che ventenne. Nato a Verona il 16 settembre 1924, frequenta il Liceo Scipione Maffei presso la città natale e si trasferisce a Padova per intraprendere gli studi universitari³; allievo di Concetto Marchesi, docente di Letteratura latina e Rettore dell'Università di Padova nel 1943, di Manara Valgimigli, professore di Letteratura greca, e di Diego Valeri, docente di Lingua e Letteratura francese, si laurea nel 1946 con una tesi sull'*Étourdi* di Molière elaborata sotto forma di regia scritta; scelta, questa, giudicata inammissibile da alcuni insegnanti tradizionalisti. Spiega lo stesso de Bosio:

L'idea che una regia facesse parte di una tesi di laurea fu accolta quasi come un'offesa accademica da parte di molti docenti, che la attaccarono duramente. Ma avevo professori come Valeri, Valgimigli e Marchesi dalla mia parte, e soprattutto lo stesso preside della facoltà, Aldo Ferrabino, illustre cattedratico di Storia antica, il quale a un bel momento si alzò e, richiamandosi alla sua autorità di presidente della commissione, dichiarò concluso il dibattito e giudicò la tesi ammissibile attribuendomi il massimo dei voti⁴.

L'interesse per la regia, nato in ambito universitario, si sviluppa all'interno di un lungo percorso artistico relativo alla prosa, al teatro d'opera, al cinema e alla televisione, che dura da oltre settant'anni. È proprio esaminando l'esperienza del Teatro universitario che è possibile comprendere buona parte del successivo percorso artistico di Gianfranco de Bosio; negli anni di lavoro a Padova egli pone le basi per una ricerca teatrale e una sperimentazione che tenterà di portare una ventata di novità all'interno del teatro italiano costretto, in epoca fascista, a sotto-

2. Breve nota informativa sul Teatro dell'Università di Padova, Padova, marzo 1947, p. 3; documento dattiloscritto presente presso l'Archivio privato di Gianfranco de Bosio.

3. Per maggiori informazioni relative alla biografia di Gianfranco de Bosio cfr. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, Neri Pozza Editore, Milano 2016.

4. Ivi, p. 60.

stare alla politica culturale imposta dal regime⁵. L'Università di Padova rappresenta per de Bosio il punto di partenza per una crescita culturale e artistica, ma anche il fulcro dell'impegno politico durante la Seconda guerra mondiale; prova ne è l'adesione da parte del regista veronese alla Resistenza e l'entrata nel Partito d'Azione guidato da Otello Pighin, la cui storia ispirerà il primo film di de Bosio, *Il Terrorista*⁶ (1963). Il sentimento antifascista è largamente diffuso nella stragrande maggioranza degli insegnanti dell'Università di Padova. Tra i professori con cui de Bosio è a stretto contatto ricordiamo, in particolare, Egidio Meneghetti, Direttore dell'Istituto di Farmacologia, capo del Partito d'Azione veneto, Ezio Franceschini, docente di Letteratura latina medievale, Manara Valgimigli, Diego Valeri e Concetto Marchesi. Il discorso di Marchesi in qualità di Rettore per l'inaugurazione dell'anno accademico dell'Università di Padova (9 novembre 1943) e il suo appello agli studenti del primo dicembre 1943, scritto prima della fuga in Svizzera e divulgato quattro giorni dopo, sono la sintesi di un lavoro politico e di propaganda antifascista che vede coinvolti professori e allievi, uniti, senza distinzioni di ruoli, per il raggiungimento della pace e della libertà⁷.

Studenti: mi allontanate da voi con la speranza di ritornare a voi maestro e compagno, dopo la fraternità di una lotta assieme combattuta. Per la fede che vi illumina, per lo sdegno che vi accende, non lasciate che l'oppressore disponga della vostra vita, fate risorgere i vostri battaglioni, liberate l'Italia dalla schiavitù e dall'ignominia, aggiungete al labaro della vostra Università la gloria di una nuova più grande decorazione in questa battaglia suprema per la giustizia e per la pace nel mondo⁸.

Finita la guerra, tra le macerie di un'Italia a brandelli aleggia lo spirito del rinnovamento. Ed è nell'ottica di questa spinta rigeneratrice che va riletta l'esperienza del Teatro dell'Università di Padova⁹. Essa si configura fin dai suoi esordi in aperta rottura con il passato:

5. Per maggiori approfondimenti cfr. M. Addis Saba, U. Alfassio Grimaldi, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1983; G. Manacorda, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Principato, Milano 1974; E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1989; J.T. Schnapp, *18 BL: Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Garzanti, Milano 1996; G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994.

6. Cfr. G. de Bosio, L. Squarzina, *Il Terrorista*, Neri Pozza, Vicenza 1963.

7. Per maggiori approfondimenti rimandiamo a E. Meneghetti, *Scritti clandestini*, Zanocco, Padova 1945; C. Marchesi, *Scritti politici*, a cura di M.T. Faranda, Editori Riuniti, Roma 1958; *L'Università di Padova per la Resistenza* (pubblicazione curata dall'Istituto per la storia della Resistenza nelle Tre Venezie), Marsilio, Venezia 1964; E. Franceschini, *Concetto Marchesi*, Antenore, Padova 1978; L. Sanna, *Concetto Marchesi intellettuale-politico*, Il Castello, Caltanissetta 1979; E. Pianezzola, *Concetto Marchesi. Gli anni della lotta*, Il Poligrafo, Padova 2015.

8. E. Franceschini, *Concetto Marchesi*, cit., p. 177.

9. Cfr. V. Minoia, *The origin of the Italian University Theatre in the Second postwar period*, in «Teatri delle Diversità», 77-80, maggio 2018, pp. 14-20; R. Gandolfi, *Per una storia dei Centri Teatrali Universitari nel Secondo Novecento*, in E. Pani (a cura di), *Quando l'Università portò Bari in Europa e l'Europa a Bari*, Edizioni di Pagina, Bari 2015, pp. 75-92.

Dopo le esperienze del teatro universitario compiute nel periodo fascista per iniziativa del GUF (che furono distinte da intenzioni cosiddette sperimentali, che invece il più delle volte si risolvevano nella ricerca del bello e del nuovo in ciò che è inusuale, cioè azzardato o stravagante; e questa povertà di sostanza era nello spirito della carenza di libertà) si volle reagire alla frattura che si era creata fra teatro universitario e vita teatrale, quella vita che non può non essere se non nel contatto con i larghi strati del pubblico. Tale frattura anzi rischiava di approfondirsi, dato il persistere di una aristocratica concezione del teatro universitario, concepito in opposizione al teatro operante, che si pensa ancora pienamente sottomesso al gusto della massa, che lo rende grettamente conformista e ne limita il campo culturale con esigenze economiche insuperabili. Per questo fin dal primo incontro con il Magnifico Rettore [Egidio Meneghetti] si prospettò di ricercare il repertorio nei testi fondamentali della cultura teatrale, che superficialità di criteri hanno resi lontani dalla conoscenza e dall'attenzione del grande pubblico¹⁰.

È lo stesso Meneghetti a proporre la costituzione di una Commissione del Teatro Universitario composta da Manara Valgimigli, Diego Valeri e da Bruno Brunelli Bonetti, studioso della letteratura e della cultura veneta e anche storico teatrale e critico musicale, allo scopo di sostenere, attraverso il lavoro di ricerca, la nascente esperienza. Il desiderio di una diffusione del teatro anche tra le classi meno abbienti si concretizza sin da subito grazie alla collaborazione con la Radio-Università nata nel 1945¹¹. Numerosi i testi drammatici trasmessi: *Laude drammatiche del Duecento e del Trecento*, *La Venexiana* (commedia anonima del Cinquecento), *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller, *La Celestina* di Fernando de Rojas, la scena delle streghe del *Macbeth* di William Shakespeare, *Sulla via maestra* di Anton Čechov, *Winterset* di Maxwell Anderson¹² e ancora *La patente* di Luigi Pirandello e *La pesca* di Eugene O'Neill¹³. Questo lavoro, se da una parte risulta funzionale a una divulgazione che potremmo definire di "massa" del teatro, dall'altro, come evidenziato nella nota informativa, permette al nuovo complesso di consolidarsi e di fare le prime esperienze¹⁴.

La radio è un espediente iniziale; occorre uno spazio che consenta agli attori di provare e che sia parallelamente funzionale alle rappresentazioni. A tal proposito viene messa a disposizione del Teatro dell'Università la trecentesca Sala dei Giganti collegata al Palazzo Liviano progettato dall'architetto Gio Ponti. Lo spazio necessita di qualche modifica per essere destinato al lavoro teatrale; viene così costru-

10. *Breve nota informativa*, cit., p. 1.

11. Nello stesso anno l'Università di Padova realizza un Centro d'Arte, un Centro Cinematografico, un giornale dal titolo «Lo spettatore universitario», pubblicato a partire dal 13 dicembre del 1945 (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 175).

12. Cfr. *Breve nota informativa*, cit., p. 1.

13. Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 176. Nella *Breve nota informativa* si fa riferimento solo ai nomi di Pirandello, O'Neill e Rosso di San Secondo (quest'ultimo non citato da Meldolesi). Si precisa che de Bosio relativamente ad O'Neill ricorda la messinscena di *Drammi marini* (notizia ricavata da una mia conversazione con de Bosio del 23 luglio 2018).

14. Cfr. *Breve nota informativa*, cit., p. 1.

ito un palcoscenico al centro della sala, delimitato sul fondo da un telo nero; i posti a sedere per il pubblico si trovano lungo i lati del palco, inoltre «le quinte sono abolite e così tutti i tentativi di illusione scenica ormai abusati. Si tende, con una tale disposizione, a porre il pubblico a diretto contatto con la poesia della parola drammatica»¹⁵.

Nel 1946 debutta a Padova lo spettacolo *le Coefore* di Eschilo¹⁶, nella traduzione di Manara Valgimigli, diretto da Gianfranco de Bosio, prima esperienza del Teatro dell'Università di Padova.

La scelta di Eschilo non avvenne per caso. Nella trilogia dell'*Oresteia* riconoscevo l'intera storia dell'umanità. Eschilo per lucidità e profondità di analisi e conoscenza dell'animo umano fu per me una lettura illuminante. Nella sua opera ritrovavo quanto avevo appreso nelle mie esperienze degli anni di guerra: la tragedia dell'uomo¹⁷.

Al medesimo tempo, come evidenziato dallo stesso de Bosio, poco convenzionale è il luogo del debutto: non un teatro, ma un'officina ferroviaria detta "della Stanga", con un pubblico composto in gran parte da operai e un carrello sui binari a rappresentare la tomba di Agamennone¹⁸. Il testo viene messo in scena integralmente, senza l'ausilio della musica; una scelta registica, questa, volta alla valorizzazione della parola¹⁹. Per realizzare lo spettacolo, antecedente di qualche mese rispetto alla discussione della tesi, della quale si è detto, de Bosio si avvale della collaborazione dello scenografo e costumista veneziano Mischa Scandella (che aveva già realizzato disegni a colori di scene e costumi a corredo della tesi). Sodalizio questo destinato a consolidarsi nel corso dell'esperienza teatrale padovana²⁰.

Il secondo spettacolo, *Il pellicano* di Strindberg (1947) nella traduzione di Alessandro Pellegrini, edito da Rosa&Ballo²¹, segna l'inizio dell'amicizia tra Gianfran-

15. Ivi, p. 2.

16. Secondo quanto indicato nella teatrografia presente in *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, lo spettacolo debutta il 25 novembre del 1946 presso la Sala dei Giganti del Liviano (cfr. A. Bentoglio (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, Bulzoni Editore, Roma 1995, pp. 248-249). In *La più bella regia, la mia vita*, de Bosio afferma che lo spettacolo ha debuttato in un'officina ferroviaria (cfr. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 59); il medesimo riferimento è presente nella *Breve nota informativa*, cit., p. 3. Meldolesi indica la data del 23 novembre 1946 e come luogo della rappresentazione la Sala dei Giganti (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 185).

17. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 59.

18. *Ibid.* Gli attori presenti nello spettacolo sono: Agostino Contarello, Gilberta Sottocchia, Fernanda Tinebra, Gianfranco Testolin, Luisa Bianchini, Gemma Tasinato, Carlo Mazzone, Giuliana Pinori, Guido Morbin, Mario China, Renata Sainati Lenci, Luigi Marcellan (cfr. A. Bentoglio, a cura di, *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., p. 249).

19. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 186.

20. Cfr. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 60. Per maggiori approfondimenti cfr. il Fondo Scandella presso l'Archivio digitale della Fondazione Giorgio Cini (<http://archivi.cini.it/>).

21. Cfr. A. Strindberg, *Il pellicano*, trad. it. di A. Pellegrini, Rosa&Ballo, Milano 1944. Gli interpreti della messinscena diretta da de Bosio sono: Luisa Bianchini, Guido Morbin, Tina Gullo, Agostino Contarello, Renata Sainati. Scene e costumi di Mischa Scandella (cfr. A. Bentoglio, a cura di, *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., p. 249).

co de Bosio e Paolo Grassi, all'epoca responsabile della collana sul teatro della casa editrice. Negli stessi anni in cui le *Coefore* e *Il pellicano* vanno in scena, importanti novità stanno per affermarsi nel panorama teatrale italiano. Nel 1947 viene pubblicato il libro *La regia teatrale* di Silvio d'Amico²²; nello stesso anno nasce il primo Teatro Stabile d'Italia, il Piccolo di Milano fondato da Giorgio Strehler, Paolo Grassi e Nina Vinchi²³, e inizia inoltre a delinearsi l'esperienza del Teatro di Massa del PCI guidata dal regista Marcello Sartarelli, caratterizzata da centinaia (in alcuni casi migliaia) di attori non professionisti impegnati a raccontare la lotta del popolo contro il fascismo e contro ogni forma di sopruso da parte dei potenti²⁴. Di esperienze sperimentali simili a quelle del Teatro dell'Università di Padova, definite "Teatrini", Grassi nel 1946 ne identifica altre nove dislocate in diverse città del nord Italia: Cremona, Venezia, Asti, Genova, Torino, Treviso, Firenze, Bologna. Nello stesso anno, sotto la guida di Grassi e Strehler, si consolida a Milano l'esperienza del circolo «Il Diogene», centro di lettura e di discussione di opere di teatro contemporaneo²⁵. Nonostante la vivacità del panorama teatrale italiano è in Francia che de Bosio si trasferisce per approfondire le proprie conoscenze. A Parigi per un anno (tra il 1947 e il 1948) frequenta l'EPJD (Éducation par le Jeu dramatique)²⁶ che si avvale del patrocinio di Jean-Louis Barrault e della direzione di Jean-Marie Conty. Questa scuola, che segue la storica ricerca artistica di Jacques Copeau, gli permette di entrare in contatto con Louis Jouvet, Charles Dullin, Jean Vilar, Roger Blin, Marie-Hélène Dasté Copeau, Jean Louis Barrault, Marcel Marceau e Jacques Lecoq. Concluso il soggiorno formativo parigino, de Bosio rientra in Italia per riprendere le redini del Teatro dell'Università di Padova e per mettere in pratica quanto appreso nel corso di un intenso anno di apprendistato, caratterizzato dal confronto con intellettuali e artisti di alto profilo. Nasce così, a partire dall'esperienza francese, la scuola del Teatro Universitario²⁷. Tra i docenti figura anche Lecoq, trasferitosi dalla Francia in Italia proprio su invito del giovane regista

22. S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Belardetti, Roma 1947.

23. Dopo il 1947, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, seguendo il modello proposto dal Piccolo di Milano, nascono i Teatri Stabili delle città di Genova, Torino, Bolzano, Trieste, Roma, Catania e il Teatro Stabile d'Abruzzo. Per maggiori approfondimenti cfr. R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Le Lettere, Firenze 1996.

24. Per maggiori approfondimenti relativamente all'esperienza del Teatro di Massa del PCI cfr. L. Leonesi, *Il romanzo del Teatro di massa*, Cappelli, Bologna 1989; L. Leonesi, *Così cominciò la Festa dell'Unità! Memorie di donne, uomini e cose dal 1945 al 1991*, Synergon, Milano 1992; C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987; G. Gundle, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Giunti, Firenze 1995; C. Vivaldi, *Manuale del teatro di massa*, Edizioni di cultura sociale, Roma 1951.

25. Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 167-173.

26. Per maggiori approfondimenti relativi all'EPJD, cfr. Y. Lorelle, *Dullin-Barrault, l'éducation dramatique en mouvement*, Edition de l'Amandier, Paris 2007; C. Page, *Aliénation ou émancipation? Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au XX^e siècle*, Artois presses Université, Arras 2010; J. Robinson, *L'Aventure de la danse moderne en France*, Bougè, Paris 1990.

27. Meldolesi, che considera i primissimi spettacoli universitari semplicemente come "occasioni", individua, a partire dal 1948, tre diverse fasi dell'esperienza teatrale padovana: «Il teatro di de Bosio, a Padova, agì nel 1948-1949 come scuola d'arte drammatica del Teatro dell'Università; dal 1949-1950 al

veronese²⁸. Egli si occupa dell'insegnamento della ginnastica teatrale e del mimo e parallelamente ha la possibilità di sperimentare a Padova, insieme a de Bosio, un lavoro finalizzato alla messinscena teatrale, differente da una applicazione tecnica della mimica a scopo prettamente formale ed estetico²⁹. La sua ricerca è ulteriormente impreziosita dalla possibilità di utilizzo delle maschere dello scultore padovano Amleto Sartori, che da una parte riscopre la sapienza artigiana degli antichi mascherai e dall'altra ne reinventa con grande originalità ed estro artistico l'uso in scena. Sartori realizza le maschere per gli spettacoli di de Bosio ed è docente anch'egli nella nascente scuola. Oltre agli insegnamenti del mimo Lecoq e dello scultore padovano, le altre discipline previste nel programma di studio per la formazione degli attori riguardano: dizione e impostazione della voce a cura di Agostino Bitelli, recitazione e studio del testo con de Bosio, improvvisazione condotta da Lieta Papafava, attrice conosciuta anche con il nome d'arte Lieta Carraresi, storia del costume con Maria Clara Goldschmiedt³⁰. Il primo spettacolo della neonata scuola del Teatro Universitario è *I pettegolezzi delle donne* di Carlo Goldoni (Padova, Teatro Verdi, 2 aprile 1949)³¹. Dopo l'esordio del 1946 con le *Coefore*, tragedia greca veicolo di valori universali, la ripresa dell'esperienza, con il ritorno del regista veronese da Parigi, vede la messinscena di un testo goldoniano. Questa è la prima di una serie di opere, in parte "minori", dell'autore veneziano, scelte da de Bosio nella sua lunga carriera artistica. Tra il 1949 e il 1952 egli mette in scena, oltre il già citato *I pettegolezzi delle donne*, anche la *Cameriera brillante* (Verona, Teatro Nuovo, 18 gennaio 1950) e *Le smanie della villeggiatura* (Padova, Teatro Ruzante, 4 gennaio 1952). La scelta di un lavoro incentrato sulla vivacità del dialetto presenta una funzionalità duplice. Come spiega Mariagabriella Cambiaghi:

La scelta di un testo quale *I pettegolezzi delle donne*, se da un lato risponde alla necessità della compagnia dilettantistica del Teatro dell'Università di Padova – essendo un testo corale, privo di una rilevante parte di protagonista –, d'altro lato è significativa in quanto denuncia l'interesse del giovane regista verso la produzione del Goldoni cosiddetto «minore», ricco di coloriture vernacolari e di frequente ambientazione popolare: l'intento di de Bosio si rivela subito quello di approfondire la resa teatrale del venezia-

1951-1952, come Compagnia stabile del Teatro dell'Università; e nel 1952-53 come Teatro stabile della città» (C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 415).

28. Per maggiori approfondimenti, cfr. S. Mazzoni, *Profilo di uno studioso inquieto*, in «Drammaturgia», XI, 2014, pp. 17-32.

29. Cfr. J. Lecoq, *Il corpo poetico: un insegnamento della creazione teatrale*, trad. it. di R. Mangano, Ubulibri, Milano 2000; P. Lecoq, *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement*, Actes Sud, Arles 2016; J. Lecoq, *Le théâtre du geste, mimes et acteurs*, Bordas, Paris 1987.

30. Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 422.

31. Scene di Mischa Scandella, costumi di Maria Clara Goldschmiedt, maschere di Amleto Sartori con Agostino Contarello, Carlo Croci, Giuliana Pinori, Giuseppe Zampiron, Nora Fabbri, Amélie Gullo, Giancarlo Gonfiantini, Fernanda Tinebra, Gilberta Sottocchia, Maria Luisa Sailer, Ennio Amadio, Antonio Lenzoni, Antonio La Ficara, Aldo Businaro, Gianni Pieri, Giocondo Cassini, Loris Donati, Mario Sattanino, Mario Benetton, Livia Dudan, Carlo Reali (cfr. A. Bentoglio, a cura di, *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., p. 249).

no, secondo una linea di tendenza destinata ad avere esiti fecondi nelle successive messinscena³².

Sempre nell'ottica della ricerca linguistica si sviluppa l'approccio con le opere di Angelo Beolco detto il Ruzante riscoperte e studiate nella lingua pavana originale. In una scheda informativa scritta da Dario Fo, a più di quarant'anni dall'esperienza teatrale universitaria padovana, si legge:

La prima cosa da sottolineare parlando di Ruzante è che i suoi testi sono stati letteralmente seppelliti per più di tre secoli. La sua riscoperta, relativamente recente, non deve farci dimenticare il passato. [...] È la vecchia questione della lingua, l'ostracismo dei letterati italiani per il dialetto. Eppure Ruzante è un grande autore, uno dei massimi del teatro italiano. È magistrale la sua sapienza e capacità di fondere il comico e il tragico nella stessa rappresentazione. Solo Shakespeare è riuscito così bene. Ruzante è stato il primo, e anche il più radicale, a far la satira dell'Arcadia, dei suoi falsi pastori e nobildonne bugiarde che parlavano d'amore petrarcheggiando. Deodorati e riccioluti in mezzo a pecore che non puzzano. Una sorta di palinsesto della pubblicità Fininvest *ante litteram*. Il suo non era solo un "pretesto comico facile". Era soprattutto un attacco, duro, all'Accademismo, alla Crusca, in favore della realtà. È per la natura di questa visione che è stato seppellito vivo per tre secoli. È toccato ad un francese riscoprirlo, il figlio di George Sand, Maurice, verso la metà del secolo scorso. E c'è voluto un altro francese Mortier, intorno agli anni '20 per tornare a renderci evidente la sua grandezza. Poi sono venuti gli intellettuali italiani³³.

Di Angelo Beolco detto il Ruzante (dal nome del protagonista delle opere), intellettuale alla Corte di Alvise Cornaro, a Padova, nella prima metà del XVI secolo, de Bosio si appassiona fin dagli anni del liceo³⁴ affascinato soprattutto dal mondo contadino raccontato nei suoi testi. Il soggiorno parigino del 1948 favorisce un ulteriore approfondimento; il regista veronese mette in scena con gli allievi e colleghi dell'EPJD, *Il Parlamento*, *Il primo Dialogo del Ruzante che torna dalla guerra* nella traduzione francese di Alfred Mortier³⁵. Bisognerà aspettare ancora due anni per una vera riscoperta del Ruzante in tutta la vivacità dell'originale lingua pavana da parte di de Bosio. Nel 1948, dopo il ritorno da Parigi, egli conosce, gra-

32. M. Cambiaghi, *Goldoni secondo de Bosio*, in A. Bentoglio (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 37-48, citazione a p. 38. Le opere di Goldoni messe in scena da de Bosio, oltre quelle già citate, sono, *La famiglia dell'antiquario* (1952), *La bancarotta ossia Pantalone mercante fallito* (1957), *Il bugiardo* (1961), *Le donne gelose* (1985), *Le donne de casa soa* (1986), *Le baruffe chiozzotte* (1988), *La bottega del caffè* (1989), *I due gemelli veneziani* (1991), *Le massere* (1993) (ivi, p. 37).

33. Dario Fo recita *Ruzante*, <http://www.archivio.francarama.it/scheda.aspx?IDScheda=4470&IDOpera=154>, (ultimo accesso 02 settembre 2018).

34. Nel 1942 de Bosio mette in scena la *Fiorina* di Angelo Beolco detto il Ruzante, tradotta da Emilio Lovarini. Lo spettacolo debutta a Verona, nel Cortile del Palazzo di Castelvecchio. È una produzione della Confederazione Fascista dei Professionisti e degli Artisti – Unione della Provincia di Verona – Associazione Fascista Donne Artiste e Laureate (cfr. pieghevole presente presso l'Archivio privato di de Bosio).

35. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 74.

zie a Valeri, Ludovico Alvisi Zorzi (1928-1983), all'epoca giovane studente, ben presto docente universitario, saggista, critico teatrale, studioso-drammaturgo, intellettuale responsabile del settore culturale e della biblioteca aziendale della Olivetti a Ivrea³⁶. Nasce da questo incontro un rapporto di amicizia e di collaborazione durato più di trent'anni. A unire Zorzi e de Bosio sarà un lungo lavoro di analisi dei testi ruzantiani in lingua originale³⁷ che culminerà nel 1967 con la pubblicazione dell'*Opera omnia* del Beolco accompagnata da una filologica traduzione in italiano³⁸.

Con il Teatro dell'Università di Padova il regista veronese mette in scena la *Moscheta*³⁹ che debutta al Teatro Sociale di Rovigo il 30 novembre del 1950; questo spettacolo segna l'inizio di un sodalizio duraturo tra il regista veronese e il Ruzante. Un legame, questo, che va ben oltre il Teatro Universitario; prova ne sono le produzioni degli anni Sessanta del Teatro Stabile di Torino (diretto dallo stesso de Bosio) e del Piccolo Teatro di Milano, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, così come le collaborazioni con il Gruppo della Rocca negli anni Ottanta⁴⁰. A tal proposito, lo spettacolo *Recita fantastica del famosissimo Angelo*

36. Per maggiori approfondimenti cfr. S. Mazzoni, *Profilo di uno studioso inquieto*, cit., pp. 9-137; C. Meldolesi, *Alla memoria di Ludovico Zorzi*, in *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, a cura di A. Benlogio, cit., pp. 15-22.

37. Per maggiori approfondimenti cfr. L. Zorzi, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990; G. de Bosio, *Un trentennio di lavoro sul Ruzante*, in *Ruzante sulle scene italiane del secondo dopoguerra*, catalogo della mostra a cura di G. Calendoli, Grafiche Piesse, Padova-Mogliano Veneto 1983; E. Garbero Zorzi, *Ludovico Zorzi e il teatro di Ruzante*, in «Padova e il suo territorio», XII, maggio-giugno 1997, pp. 24-28; S. Brunetti, *La passione di una vita: "il lavoro su Ruzante"*, in *Ruzante sulle scene del '900*, a cura di S. Brunetti e M. Maino. Progetto e coordinamento di C. Grazioli, Esedra, Padova 2006, pp. XXIII-XXVIII.

38. Ruzante, *Teatro*, testo, traduzione e note a cura di L. Zorzi, Einaudi, Torino 1967. Per maggiori approfondimenti rimandiamo a A. Beolco (Ruzante), *Opere*, a cura di L. Zorzi e G. de Bosio, Randi, Padova 1951; A. Beolco (Ruzante), *Anconitana*, testo, traduzione, note e glossari a cura di L. Zorzi, Randi, Padova 1953; A. Beolco (Ruzante), *Vaccaria*, testo, traduzione, note e glossari a cura di L. Zorzi, Randi, Padova 1954.

39. A. Beolco (Ruzante), *Moscheta*, a cura di L. Zorzi e G. de Bosio, Teatro dell'Università di Padova-Randi, Padova 1951.

40. Due anni dopo la conclusione dell'esperienza padovana debutta *Il Parlamento di Ruzante* (Trieste, Teatro Nuovo, 3 novembre 1955, produzione del Piccolo Teatro di Trieste); segue nuovamente la *Moscheta* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 27 giugno 1956, produzione Teatro di Venezia), ripresentata negli anni Sessanta, con nuove distribuzioni per quel che riguarda il cast, con il titolo *La Moscheta ovvero la commedia del parlar fino* presso il Teatro Odeon di Buenos Aires il 17 agosto 1960, poi al Teatro Gobetti il 25 ottobre 1960, a Parigi al Théâtre Sarah Bernhardt il 27 giugno 1961 e al Teatro Nuovo di Milano il 30 ottobre 1961, tutte produzioni del Teatro Stabile di Torino. Sempre *La Moscheta ovvero la commedia del parlar fino* viene presentata al Teatro Romea di Barcellona (29 settembre 1962) e, un mese dopo, inaugura il Teatro della Pergola di Firenze (25 ottobre 1962), poi ancora *Anconitana – Bilorà* (Grenoble, Théâtre Municipal, 29 marzo 1965, produzione Teatro Stabile di Torino) in tournée in Francia e in Belgio, a Torino e a Bologna, e con un nuovo cast a Genova presso il Teatro Duse con debutto il 5 gennaio 1966. Si ricorda inoltre la rappresentazione dell'*Anconitana* al Teatro Nazionale di Budapest (28 marzo 1966, produzione Teatro Stabile di Torino) in occasione della tournée nei paesi dell'Europa orientale. L'anno successivo il Teatro Stabile di Torino produce *I dialoghi del Ruzante* che debutta a Firenze al Teatro La Pergola il 23 ottobre 1965 e due anni dopo al Teatro Carignano di

Beolco detto il Ruzante alla corte dei Cardinali Marco e Francesco Cornaro (due tempi di Angelo Beolco a cura di Gianfranco de Bosio e Ludovico Zorzi) segna l'ultima collaborazione tra il regista veronese e il drammaturgo-studioso veneziano. Da menzionare inoltre all'interno di questo breve *excursus* sulle opere ruzantiane la più recente messinscena di *Bilora* in cinese rappresentata presso l'Istituto Italiano di Cultura di Pechino del 2002⁴¹ e della *Vaccaria* realizzata a Fiume con gli studenti del Piccolo di Milano e gli attori del Teatro Nazionale Croato⁴². Se teniamo conto anche dei programmi di insegnamento di de Bosio presso la Scuola del Piccolo Teatro, si può dire che il legame con il Ruzante dura da oltre sessant'anni. Proprio in una nota di presentazione della *Moscheta*, il regista veronese spiega l'attualità dei testi del Beolco:

La *Moscheta* ci introduce in un mondo di uomini elementari, per i quali vige la legge del più forte. Uomini terrestri ancora prigionieri della terra in cui vivono, ancora in balia degli elementi e degli istinti, sempre in balia degli altri oltre che di se stessi. Insomma nel mondo dei contadini dei primi lustri del Cinquecento. Le nostre convenzioni sociali, molta ipocrisia e un certo innegabile progresso ci hanno fatto dimenticare gli uomini di questo tipo. Eppure l'uomo e il mondo non mutano troppo e troppo poco negli ultimi quattro secoli è mutato il mondo dei contadini, che del resto oggi male conosciamo e che, per usare una felice espressione, potremmo definire "L'Italia che non si vede", contrapposta all'Italia ufficiale, quella "che si vede", composta di solito (anche sulle scene di teatro) da intellettuali e borghesi. Accostarsi al Ruzante significa quindi gettare uno sguardo in una materia umana che conserva, a dispetto dei secoli trascorsi e dell'evoluzione del costume, intatta la sua vitalità che di generazione in generazione occorre continuamente riscoprire⁴³.

Questa scoperta teatrale comporta la messa in atto di una nuova metodologia di lavoro incentrata sull'approfondimento del dialetto; la decisione di svolgere un periodo di prova nei colli Euganei e nelle valli bergamasche (nella *Moscheta* il soldato Tonin parla bergamasco), in quelle zone cioè in cui il dialetto viene custodito e tramandato di generazione in generazione, è proprio funzionale all'appren-

Torino (21 novembre 1967). Il 20 settembre del 1968 viene presentato a Vicenza *Ruzante all'Olimpico* (produzione del Teatro Stabile di Bologna). Si ricordano anche le produzioni del Piccolo Teatro di Milano: la *Betia* (Milano Piccolo Teatro, novembre 1969) e la *Moscheta* (Milano, Piccolo Teatro, ottobre 1970). La *Piovana* debutta al Teatro Romano di Verona il 30 luglio 1987 (produzione Venetoteatro). A Budapest viene presentato, insieme a *La Mandragola* di Machiavelli, *Il Parlamento del Ruzante che torna dalla guerra* presso il Teatro Várszínház il 10 febbraio 1989, entrambi per la regia di de Bosio (cfr. A. Bentoglio, a cura di, *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 251-277). Si precisa che, in aggiunta agli spettacoli citati, presso l'Archivio privato del regista veronese sono presenti recensioni relative alla rappresentazione dei *Dialoghi del Ruzante* al Teatro Lirico di Milano nel 1960 e al Teatro Valle di Roma nel 1967.

41. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 109.

42. Ivi, p. 224.

43. G. de Bosio, *L'Italia che non si vede*, p. 1; documento dattiloscritto presente presso l'Archivio privato di de Bosio.

dimento della lingua⁴⁴. Ma qual è l'accoglienza del pubblico? La difficoltà di comprensione del linguaggio viene superata dalla forza prorompente della parola che entusiasma alcuni spettatori ma ne scandalizza altri. Ricorda de Bosio:

Con il successo, di pubblico e di critica, arrivarono, però, anche gli attacchi. Proprio a Roma accadde un episodio alquanto sgradevole: alla prima era presente tra le autorità il ministro Umberto Tupini con le figlie. Ebbene, al termine del primo atto, scandalizzato dal linguaggio, si allontanò dalla sala insieme a loro. La mattina seguente fui svegliato da Nicola De Pirro (quel De Pirro! già direttore generale dello Spettacolo in epoca fascista, epurato e poi assolto e tornato in carica) che mi pregava di effettuare qualche taglio per "pulire" i dialoghi e i gesti più scabrosi. Fui irremovibile: «Piuttosto vietate la rappresentazione» risposi. De Pirro, persona di navigata esperienza, preferì non insistere, sapendo che annullare le successive repliche avrebbe creato ancora più scandalo⁴⁵.

Se da una parte la Chiesa e la Democrazia Cristiana si scagliano contro il Ruzante per l'oscenità del linguaggio, difendendo una linea moralista, dall'altra la sinistra si mostra favorevole:

In realtà, il Ruzante col Partito Comunista c'entrava poco, se non nulla, ma il PCI lo sfruttava, mosso dall'avversione clericale, per sottolineare la cultura "oscurantistica" della DC. Voce fuori dal coro fu quella di Mario Apollonio che, pur essendo professore dell'Università Cattolica di Milano, uomo di grande intelligenza e vasta cultura teatrale, si entusiasmò per il nostro Ruzante e ci difese. Ma fu senza dubbio Paolo Grassi, con la sua pervicacia, colui che più di ogni altro combatté per tutti gli anni Cinquanta e Sessanta: più le condanne piovevano più lui insisteva a difenderci⁴⁶.

Se Goldoni e Ruzante sono gli autori che maggiormente caratterizzano la carriera artistica di de Bosio (limitando l'analisi al solo ambito della prosa), non bisogna dimenticare l'intento originario del Teatro dell'Università di Padova da lui diretto, che nella sua breve ma intensa esperienza trova nell'"incontro/confronto" una solida linea guida. Gli incontri riguardano la possibilità di mettersi in contatto con studiosi e artisti, con realtà simili con le quali confrontarsi, ma hanno anche a che fare con la scelta dei testi da mettere in scena. Le proposte del Teatro dell'Università appaiono così variegata che risulterebbe complesso individuare dei filoni di appartenenza; ogni spettacolo è quasi un mondo a sé, nella varietà sta il gusto della sperimentazione e ancor di più il dichiarato intento educativo nei confronti

44. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 433.

45. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 105.

46. Ivi, pp. 105-106. È proprio Paolo Grassi a proporre a de Bosio di rimettere in scena la *Moscheta* a Ferrara nel 1956, dopo la conclusione dell'esperienza del Teatro dell'Università di Padova. Tra gli interpreti principali Cesco Baseggio, Elsa Vazzoler, Giulio Bosetti, Antonio Battistella. Il debutto dello spettacolo presso il cortile del Palazzo dei Diamanti non viene accolto favorevolmente dalle autorità ecclesiastiche locali, che impartiscono la sospensione *a divinis*. Grassi interviene in un comizio attaccando il clero con l'accusa di oscurantismo da Controriforma (ivi, pp. 97-98).

degli spettatori ai quali viene offerta la possibilità di scoprire il teatro nelle sue diverse sfaccettature, dall'antica Grecia fino ai contemporanei. Incontro con i testi, ma anche incontro con artisti, si diceva poco più in alto. Indubbiamente la presenza di Lecoq presso il Teatro dell'Università dal 1948 fino al 1951⁴⁷ (quando si trasferisce a Milano invitato da Strehler e da Grassi per insegnare mimo alla Scuola del Piccolo Teatro) lascia un segno indelebile nella recitazione degli attori. Tra gli spettacoli messi in scena in collaborazione con il mimo francese si ricordano in particolare: *Le cento notti*, rappresentazione mimata da un antico nō giapponese di autore ignoto (Padova, Teatro Verdi, 2 aprile 1949), e *Le Lombarde*, opera di un ventisettenne Giovanni Testori, con debutto a Padova, presso il Teatro Verdi, il 2 marzo 1950. La vicenda si ispira alla tragedia di Albenga del 16 luglio 1947. Durante un naufragio, a cento metri dalla costa, più di quaranta bambini perdono la vita sotto lo sguardo delle madri che li attendono a riva. Nella scrittura di Testori è proprio il coro formato da queste donne che si lamentano e gridano il proprio dolore ad essere protagonista del lungo atto unico in versi liberi. Il testo, che costituisce il debutto teatrale dell'autore milanese, non è mai stato pubblicato e si discosta per stile e linguaggio dalle produzioni testoriane successive⁴⁸. Relativamente alla messinscena di de Bosio, in un articolo pubblicato sul «Gazzettino di Venezia» Gastone Geron offre qualche dettaglio:

74 Parallelepipedo bassi sfumati in un color-grigio, tetro e agghiacciante sotto un cielo azzurro, spaventosamente azzurro; e un piano degradante dove i personaggi appaiono immensi e poi si fanno proporzionati come scendono dal piedistallo di case senza finestre con tetti bizzarri e bizzarro gioco di volumi⁴⁹.

Alla tragedia, secondo quanto raccontato da de Bosio nel suo libro *La più bella regia. La mia vita*, segue una pantomima di Lecoq intitolata *Porto di Mare*, in qualche modo ricollegata all'atto unico di Testori.

Si trattava di uno spettacolo a due facce, nel quale il tema della morte in mare veniva declinato con stili contrapposti: letterario di Testori e pantomimico di Lecoq. *Le Lombarde* traevano ispirazione dalla tragedia di Albenga del 16 luglio 1947, nella quale persero la vita in un naufragio a cento metri dalla costa più di quaranta bambini sotto gli occhi delle madri a terra; il lavoro di Lecoq, invece, raccontava l'attesa ansiosa delle mogli dei pescatori che in una notte di tempesta non avrebbero più fatto ritorno. Anche

47. Nel 1951, prima del trasferimento alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano, Lecoq dirige *Pantomime*, un collage di azioni pantomimiche (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 427-428).

48. Entrambi gli spettacoli sono stati presentati il 2 marzo 1950. Per maggiori approfondimenti rimandiamo a G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., pp. 84-85; G. Geron, *Piangono "Le Lombarde" nella tragedia di un giovane*, in «Il Gazzettino di Venezia», 2 marzo 1950.

49. *Ibid.*

grazie alle maschere di Sartori sui volti delle donne l'azione mimica acquistava una allucinante verità⁵⁰.

Mediante il lavoro di Lecoq, come afferma Meldolesi, gli attori del Teatro dell'Università affinando la mimica imparano a separare il gesto dalla parola e questo favorisce il loro incontro con l'epicità brechtiana. Figura cardine e guida alla conoscenza del teatro del drammaturgo e regista tedesco è Eric Bentley, lo studioso e critico americano di origine britannica traduttore delle opere di Bertolt Brecht negli Stati Uniti. Nell'estate del 1950 de Bosio partecipa a Salisburgo, nel Teatro all'aperto realizzato da Max Reinhardt, ad un Convegno internazionale al quale prendono parte studiosi, artisti e registi di molte nazioni; fra questi Kenneth Tynan, Ted Hoffman, fondatore della più importante rivista teatrale d'avanguardia degli Stati Uniti, la «Tulane Drama Review», la famosa attrice finlandese Ritva Arvelo ed Eric Bentley, che a Berlino aveva partecipato alla fondazione del Berliner Ensemble di Brecht. Con la collaborazione del critico americano, negli anni del Teatro dell'Università di Padova vengono presentati due spettacoli, uno composto da canzoni tratte dall'*Opera da tre soldi* (musica di Kurt Weill), da due scene di *Terrore e miseria del Terzo Reich* e da *L'eccezione e la regola*, l'altro consistente nella messinscena di *Un uomo è un uomo*. Il primo, dopo aver debuttato a Padova, partecipa a Bologna al Festival della prosa ideato dall'Editore Carlo Alberto CapPELLI. Lo spettacolo, messo in scena al Teatro Comunale del Bibbiena, provoca reazioni opposte tra gli spettatori:

[...] un'accoglienza clamorosa con fischi e urla di disapprovazione e applausi contrastanti che eccitarono l'ormai amico Bentley con cui andammo alla posta centrale e telegrafammo a Brecht l'esito provocatorio del testo didattico: ogni dichiarazione dei principi capitalistici del personaggio del mercante, la frase insistita: «E va bene così», suscitavano le reazioni rumorose del pubblico diviso⁵¹.

Il Teatro dell'Università di Padova è stato il primo ad aver portato Brecht in Italia, o per meglio dire ad aver permesso di vedere il regista e drammaturgo tedesco sotto una nuova prospettiva, grazie alla mediazione di Bentley⁵². Quello che prima era considerato «una coscienza elevata, e un autore qualsiasi, da non rappresentare per il suo eccessivo intellettualismo»⁵³, viene mostrato adesso in una dimensione prettamente pratica. La collaborazione con il critico americano e la scoperta del teatro brechtiano finiscono inevitabilmente per influenzare il successivo lavoro

50. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 85.

51. Citazione tratta da appunti di de Bosio per le lezioni al Piccolo Teatro.

52. Quando il Piccolo diventa l'esclusivo titolare dei diritti per l'Italia delle opere di Brecht, Grassi concede a de Bosio la possibilità di mettere in scena *La resistibile ascesa di Arturo Ui* (Teatro Carignano, Torino, 1 settembre 1961), riconoscendo al regista veronese il merito di aver portato per primo in Italia il teatro brechtiano (G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 98).

53. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 436

sul Ruzante⁵⁴. Nell'*Apparato critico-scenico* scritto da de Bosio dopo la prima messinscena della *Moscheta* e dopo l'incontro con Bentley è possibile rilevare tracce di questa acquisizione a modello di Brecht pur con i necessari adeguamenti⁵⁵.

Un uomo è un uomo è l'ultimo spettacolo del Teatro dell'Università di Padova⁵⁶, che, dopo aver debuttato al Teatro Ruzante il 21 febbraio del 1953, giunge al Piccolo di Milano. L'esperienza padovana volge ormai al termine, perché la determinazione da parte di de Bosio a portare avanti il lavoro su Ruzante e Brecht deve fare i conti con i poteri forti:

Il Comune retto dal nuovo potere democristiano e la stessa Università da cui erano ormai usciti per limiti d'età i professori amici provenienti dalla Resistenza, Concetto Marchesi e Manara Valgimigli, esigevano la chiusura del Teatro dell'Università, presieduto da Diego Valeri e il pagamento di tutti i debiti a mio carico. Non valse il tentativo a nostro favore della direzione generale dello spettacolo del governo. Padova fu irremovibile. Fu invece Paolo Grassi che mi soccorse prestandomi senza interessi il denaro necessario per liquidare la compagine degli attori. Nel giro di due anni riuscii a rimborsare il prestito amichevole⁵⁷.

Molti degli attori entrano a far parte della compagnia delle Tre Venezie, mentre de Bosio di lì a qualche anno intraprende la direzione artistica del Teatro Stabile di Torino (1957-1968) e successivamente ottiene per due volte la Sovrintendenza dell'Arena di Verona (dal 1968 al 1970 e dal 1992 al 1998). Quelle prime sperimentazioni nella Sala dei Giganti altro non erano che il preludio di una lunga carriera tutt'ora in corso.

2. Il Festival del Teatro Universitario: da Delfi alle Delfiadi

Un'esperienza particolare e poco conosciuta nella storia del Teatro dell'Università di Padova è quella relativa alle Delfiadi. Per comprendere come il gruppo padova-

54. Ivi, pp. 435-436.

55. G. de Bosio, *Apparato critico-scenico*, in Angelo Beolco (Ruzante), *Moscheta*, cit., pp. 101-168.

56. Gli spettacoli realizzati presso il Teatro dell'Università di Padova per la regia di Gianfranco de Bosio oltre quelli già citati sono: *Arlecchino poeta laureato* di Diego Valeri (Venezia, Ca' Rezzonico, 16 settembre 1949); *L'amore di Don Perlimplin con Belisa nel suo giardino* di Federico García Lorca (Padova, Teatro Ruzante, 23 gennaio 1950); *La medicina di una ragazza malata* di Paolo Ferrari (Padova, Teatro Ruzante, 23 gennaio 1950); *Il tempo e la famiglia Conway* di John Boynton Priestley (Padova, Teatro Verdi, 19 aprile 1950); *L'acqua* di Turi Vasile (Roccia delle Loreley, Reno, Germania, 1951, spettacolo scelto per l'inaugurazione del Teatro Ruzante nell'autunno 1951); *Il male di vivere* di Siro Angeli (Padova, Teatro Verdi, 19 aprile 1951); *Lloyal Circus o voulez-vous jouer avec moi* di Marcel Achard (Padova, Teatro Ruzante, 16 settembre 1951); *Le dolenti dell'ultima notte* di Riccardo Bacchelli (Padova, Teatro Ruzante, 12 aprile 1952); *Il più felice dei tre* di Eugène Labiche (Padova, Teatro Ruzante, 23 aprile 1952); *I mimi angelici* di Carlo Cormagi (Padova, Teatro Ruzante, 21 novembre 1952); *L'albergo dei poveri (Bassifondi)* di Maksim Gor'kij (Padova, Teatro Ruzante, 23 gennaio 1953). Cfr. A. Bentoglio (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 248-254.

57. *Ibid.*

no sia entrato in contatto con questa realtà occorre procedere per gradi. Il Teatro dell'Università di Padova fin dagli esordi aveva cercato, come si è detto, di allargare i propri orizzonti di conoscenza e di competenza; prova ne è lo studio di de Bosio a Parigi, la scelta di testi di autori stranieri o, in genere, poco conosciuti, il confronto con artisti e studiosi. Tutto è arricchimento per un teatro del dopoguerra che va inventato *ex novo* e che, con un'accurata selezione, attinge dal passato e dal contemporaneo per elaborare la propria poetica volta a una diffusione della cultura ad ampio raggio. In relazione a quanto appena affermato, in una piccola brochure di presentazione de *Il pellicano*, vengono evidenziate modalità e caratteristiche del Teatro dell'Università di Padova:

Il repertorio del Teatro dell'Università di Padova è scelto nei testi fondamentali della letteratura drammatica mondiale, senza esclusione per le novità di indubbio valore artistico, e risponde al criterio della educazione teatrale del pubblico⁵⁸.

Un'interessante opportunità per il Teatro dell'Università di Padova è la partecipazione a Festival nazionali e internazionali, nei quali è immediata la possibilità di confronto con altre compagnie e con la critica. Nella brochure di presentazione della *Cameriera brillante* portata anche al Festival di Salisburgo troviamo estrapolazioni di recensioni di critici italiani e stranieri che con tono entusiasta descrivono il lavoro dei padovani:

La compagnia del Teatro dell'Università di Padova ha rappresentato uno spettacolo in cui la musicalità della lingua ed il ritmo del gesto sono curati fino nelle minime sfumature. Ne risulta una coesione di tutti gli elementi teatrali in una composizione scenica oltremodo armoniosa (Salisburgo – Demokratisches Volksblatt 13.6.1950).

[..]

Dall'esecuzione nel suo complesso, dal concorso di ogni attore, dalle comparse colte nel luogo e istruite durante due mesi di laboriosa preparazione, ci apparvero gli stupefacenti risultati ottenuti da questa giovane scuola dell'Università di Padova⁵⁹.

All'interno di un progetto indirizzato all'educazione degli spettatori manca ancora una possibilità: quella di far conoscere al pubblico italiano analoghe esperienze internazionali. Sin dai suoi esordi questo teatro aveva compreso l'importanza dello scambio e del confronto. Nella breve nota informativa del 1947, si legge quanto segue:

L'atteggiamento eminentemente culturale, cui il teatro universitario dovrebbe informarsi nella realizzazione dei suoi fini, pone anche il problema delle relazioni interna-

58. Brochure di presentazione de *Il pellicano* di A. Strindberg, presente presso l'Archivio privato di de Bosio.

59. Programma di sala della *Cameriera brillante*, presente presso l'Archivio privato di de Bosio. All'interno della brochure vi sono estrapolazioni di recensioni relative alle diverse messinscene della *Cameriera brillante*.

zionali per quanto riguarda il teatro, relazioni che attualmente non sono sostenute da alcun disegno preordinato o da preoccupazioni di scelta artistica. Nessun organismo più adatto, crediamo, a ciò, del teatro dell'Università che facilmente può mantenere, come per il passato ed in altri campi, fruttuosi contatti e dare nello stesso tempo garanzia di serietà culturale⁶⁰.

Nell'ottica delle relazioni internazionali, oltre al già citato Festival di Salisburgo, si ricorda anche quello di Erlangen e della Loreley (stagione 1951-52), che vede la partecipazione del gruppo padovano con lo spettacolo *L'acqua* di Turi Vasile, diretto da de Bosio. A sei anni di distanza dall'esordio del Teatro Universitario si presenta un'occasione che potremmo definire ancora più favorevole, non solo per la possibilità di confronto con altre giovani compagnie provenienti dall'Europa e dall'America, ma anche per l'opportunità di far conoscere al pubblico italiano nuove realtà. Verona, città natale di de Bosio, viene scelta nel 1952 come sede della II Delfiade, Festival internazionale dei Teatri Universitari aderenti all'Istituto Delfico Internazionale. Per poter meglio comprendere la particolarità dell'iniziativa risulta necessario fornire qualche dato storico volto a sottolinearne origini e sviluppi.

Nel 1949 nasce a Magonza il Collegium Delphicum sotto la guida del prof. Wilhelm Leyhausen. Docente di retorica e di poetica presso l'Università di Berlino egli crea, già negli anni Venti, con i giovani studenti universitari i "cori parlati" a partire da tragedie greche o da opere di Goethe. Berlino diventa progressivamente un punto di riferimento per gruppi provenienti da tutta Europa mossi dalla stessa passione per il teatro classico:

Ebbe inizio un intenso scambio di idee e furono organizzati incontri tra i vari gruppi, che mantenevano tra di loro una fittissima corrispondenza; veniva così concretizzandosi l'idea di un organismo che riunisse tutti questi complessi, una istituzione che fosse depositaria dello spirito di amicizia, di fratellanza universale che univa già i vari teatri universitari, con la forza degli ideali comuni⁶¹.

Dopo la Seconda guerra mondiale, il Direttore generale degli affari culturali di Bonn, Raimondo Schmittlein, dietro particolare raccomandazione dell'Alto commissario francese, François Poncet, incarica Leyhausen di creare un Istituto volto a facilitare lo scambio tra giovani universitari di tutto il mondo accomunati dalla passione per il teatro. Questo centro viene fondato in Germania, a Magonza, nel 1950 da Leyhausen⁶² e da un gruppo di giovani appartenenti ai più affermati complessi teatrali universitari: il gruppo Teatrale Medioevale Les Théophiliens e il gruppo Théâtre Antique de la Sorbonne di Parigi, il Théâtre du Lycée Max e l'U-

60. Breve nota informativa, cit., p. 3.

61. Brochure di presentazione della II Delfiade, cit., p. 41.

62. <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/special-collections-archive/leyhausen-spiess-collection> (ultimo accesso 27 luglio 2017).

niversité Libre di Bruxelles, l'Akademische Theatergruppe di Zurigo (chiamato poi Delphisches Theater), il Teatro dos Estudantes da Universidade di Coimbra e il Collegium Delphicum.

I giovani attori che facevano parte di questi complessi, già noti per le loro interpretazioni, ebbero così modo di constatare come ogni teatro, sebbene fosse sorto indipendentemente dagli altri in paesi di tradizioni e di cultura diverse, operasse in una direzione spirituale comune e, pur nella diversità delle interpretazioni, fosse animato dallo stesso intento di ricercare nei capolavori classici antichi e moderni di ogni paese i valori massimi della vita e dell'arte drammatica⁶³.

L'Istituto Delfico Internazionale presieduto da Leyhausen e da Gustave Cohen, professore di filologia e poetica medievale alla Sorbona, ottiene il patrocinio dell'UNESCO e dei singoli governi e offre a tutti i complessi membri la possibilità di partecipare al Festival chiamato Delfiade. I termini "Delfico" e "Delfiade" traggono ispirazione dal progetto del poeta greco Angelos Sikelianòs (1884-1951), uno dei massimi rappresentanti della poesia ellenica del Novecento. Oltre due millenni separano gli antichi responsi della Pizia, sacerdotessa sacra ad Apollo, dal poeta Sikelianòs. Se la distanza cronologica crea un divario insormontabile, quella spaziale si azzerava e vede in Delfi la città comune tanto al dio della poesia quanto al noto poeta greco⁶⁴. Egli crede che i principi alla base della civiltà classica, se riesaminati, possano diventare fonte di arricchimento spirituale e favorire l'incontro tra i popoli. Questa idea consiste nel trasformare Delfi, il cui santuario viene riportato alla luce in una campagna di scavi archeologici condotta tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, in un luogo di incontro fra tutte le genti all'insegna della fratellanza.

L'Idea Delfica è in sostanza un grandioso progetto di rifondazione del mondo su basi etiche di fratellanza e collaborazione internazionale. Delfi si presentava come luogo ideale di attrazione ove concentrare gli sforzi di tutte le persone illuminate che volessero contribuire alla costruzione di un mondo così rinnovato⁶⁵.

63. Brochure di presentazione della II Delfiade, cit., p. 6.

64. Angelos Sikelianòs trascorre la sua infanzia nella natia isola di Leucade, si trasferisce poi ad Atene dove frequenta la facoltà di Giurisprudenza senza portare a termine gli studi. Nel 1907 sposa in America Eva Palmer e l'anno seguente si trasferisce con la moglie ad Atene. Nel 1909 Sikelianòs pubblica la sua prima raccolta poetica *Alafroískiotos*. Stringe ben presto amicizia con lo scrittore greco Nikos Kazantzakis, in compagnia del quale nel 1914 trascorre quaranta giorni sul monte Athos visitando molti monasteri e vivendo la vita degli asceti. Nel 1915 entrambi compiono un pellegrinaggio attraverso la Grecia; condividono la convinzione che l'arte sia capace di elevare e nobilitare l'animo umano. Queste esperienze costituiscono la base di quello che è il grande "sogno delfico" di Sikelianòs. Per maggiori approfondimenti rimandiamo a A. Sikelianòs, *Vita Lirica*, a cura di B. Lavagnini, Istituto siciliano di studi bizantini e neoellenici, Palermo 1987; M. Zaccarini, *Le Feste delfiche (1927, 1930) di Angelos Sikelianòs ed Eva Palmer nelle fotografie del Museo Benaki di Atene*, in «Stratagemmi», 13, marzo 2010, pp. 49-112; *Feste di Delfi: Delfi 1927 – documenti* (documento dattiloscritto).

65. L. Venezia, *Eva e Angelo Sikelianòs: la rinascita della tragedia alle Feste Delfiche (1927, 1930)*, in «Stratagemmi», 8, dicembre 2008, pp. 73-94; citazione a p. 76.

Il progetto, ipotizzato da Sikelianòs in stretta collaborazione con la moglie, l'americana Eva Palmer, prevede anche la creazione di una sorta di "Società internazionale degli intellettuali" e di un'Università ispirata ai principi di pace e solidarietà. Convinti entrambi che il principale veicolo di diffusione di tali ideali sia l'arte, organizzano le Feste Delfiche che debuttano nel mese di maggio del 1927. Esse consistono in agoni sportivi, esposizioni di arte popolare greca e discorsi dello stesso Sikelianòs, ma fulcro dell'evento è il teatro, scelto per la capacità di comunicare a tutti. Viene privilegiata la tragedia antica, considerata patrimonio dell'intera umanità. Le Feste hanno luogo il 9 e il 10 maggio 1927: il *Prometeo incatenato* di Eschilo, messo in scena e curato nei minimi dettagli da Eva Palmer⁶⁶, entusiasma il pubblico nonostante qualche inconveniente tecnico, come la sfasatura tra coro e orchestra a causa del posizionamento di quest'ultima fuori dalla scena, dietro una roccia. La seconda edizione nel 1930 prevede una ripresa del *Prometeo* e un nuovo spettacolo rappresentato dalle *Supplici*. Le avverse condizioni meteorologiche durante il secondo giorno della Festa impongono una riduzione del programma, e così, con non pochi aggiustamenti e malcontenti, si conclude anche l'edizione del 1930. Intanto i debiti accumulati, soprattutto dalla signora Sikelianòs, principale finanziatrice, rendono necessaria l'interruzione del progetto. Eva torna in America e Angelos continua la sua attività di poeta. Muore nel 1951, un anno prima della moglie.

80 L'idea di fratellanza e pacifica convivenza tra i popoli, concetto alla base del progetto di Sikelianòs e Palmer, viene in parte ripreso nell'immediato secondo dopo guerra da Leyhausen. Se il sogno delfico matura nel poeta greco dopo la cosiddetta catastrofe dell'Asia Minore, analogamente il progetto del professore viene realizzato dopo la Seconda guerra mondiale; quindi la scelta della fratellanza tra i popoli come filo conduttore dell'idea Delfica, quanto delle Delfiadi, assume in entrambi i casi un valore ancora più significativo. A vent'anni di distanza dalla proposta di Sikelianòs ha luogo in Germania, a Magonza, la prima Delfiade. È il 1950, un anno prima della morte del poeta greco. L'esperienza, pur sviluppando un percorso totalmente autonomo e differente per forma e contenuto dal progetto dei coniugi Sikelianòs, ne condivide tuttavia la ferma convinzione che il teatro possa favorire l'incontro tra i popoli. Dal 1950 al 1966 con cadenza annuale o biennale le Delfiadi si susseguono in diverse città europee. Dopo Magonza nel 1950, il Festival ha luogo a Verona nel 1952, a Lione nel 1953, a Saarbrücken nel 1955, a Ginevra nel

66. Eva Palmer si fa carico di tutti gli aspetti organizzativi, economici e inerenti alla messinscena. Riceve da giovane un'educazione musicale di stampo classico e grazie a questa esperienza può intraprendere gli studi di musica bizantina che ritiene essere in continuità con quella greca antica, nonostante lo scarto temporale. Affida al musicista Konstantinos Psachos la composizione delle musiche del *Prometeo* in scrittura bizantina e fa costruire a Monaco di Baviera un organo che si estende per quarantadue intervalli di ottava, ricevendone un primo modellino in attesa di un originale in realtà mai giunto a destinazione. Inoltre Eva Palmer istruisce alcune allieve del Liceo delle Greche, affinché possano interpretare al meglio il ruolo delle Oceanine; impartisce loro lezioni di musica bizantina e ginnastica e utilizza la pittura vascolare come spunto per le posture (ivi, pp. 81-85).

1957, a Bristol nel 1959, a Dijon nel 1960, a Coimbra nel 1961, a Magonza nel 1962 e, infine, nuovamente a Verona nel 1966⁶⁷.

Ai fondatori dell'Istituto Delfico Internazionale si uniscono tra il 1950 e il 1952 i complessi universitari di altre nazioni: l'Accademia Nazionale di Arte Drammatica di Roma, il Teatro dell'Università di Padova, il Jeune Théâtre de l'Université di Bruxelles, il Theater's Group dell'Università di Milwaukee, USA (Mount Mary College), il Teatro dell'Università uruguayana di Montevideo.

Nella seconda Delfiade, che ha luogo presso il Teatro Romano di Verona e il Castello di Malcesine dal 28 agosto al 7 settembre 1952, de Bosio si occupa dell'organizzazione scenica delle rappresentazioni e Mischa Scandella della direzione scenografica; mentre la realizzazione delle scene è affidata ad Antonio Orlandini e Mario Ronchese. Le cronache locali del tempo offrono alcuni dettagli relativi agli aspetti organizzativi. I giovani dei vari complessi vengono ospitati negli alberghi cittadini e i pasti sono loro offerti presso il Circolo dei Dipendenti Comunali; i biglietti degli spettacoli hanno un prezzo contenuto per consentire a una larga fetta di pubblico veronese e non di accedere alle rappresentazioni⁶⁸. Il 28 agosto, giorno dell'inaugurazione, al mattino avviene la consegna della bandiera delfica bianca e blu sulla quale è raffigurato un tempio greco; segue il saluto nelle varie lingue dei paesi aderenti al Festival:

La gioventù che l'ha portata al pennone è animata da un grande spirito, essa crede alla verità dell'alta parola di Apollo «conosci te stesso». Il cammino sul quale la gioventù delfica di generazione in generazione vorrà camminare conduce alla libertà, all'amicizia, alla fiducia nella pace tra i popoli⁶⁹.

Vale la pena soffermarsi, seppur brevemente, sulle proposte dei singoli complessi per avere un'idea del programma della seconda Delfiade, delineare le caratteristiche dei gruppi, le peculiarità della metodologia di lavoro, le scelte adottate per la messinscena ed evidenziare la varietà delle proposte, non esclusivamente incentrate su tragedie e commedie greche.

Ad aprire l'edizione veronese del 1952 uno spettacolo dal titolo *Danze Arcaiche* del Gruppo Koula Pratsika. Il complesso prende il nome dalla ballerina e coreografa ateniese, direttrice della scuola di danza, musica e ritmica che si basa principalmente sullo studio e sulla reinterpretazione delle danze dell'antica Grecia. L'obiettivo della ricerca non consiste in una ricostruzione il più possibile fedele all'originale o, per meglio dire, fedele all'idea che si ha dell'originale, ma nel ritrovare lo spirito delle danze arcaiche. Lo spettacolo presenta un'articolazione in tre parti e spazia da variazioni ritmiche a danze guerresche e di pace con l'accompa-

67. Per maggiori approfondimenti sull'ultima Delfiade rimandiamo alla brochure della decima Delfiade, Festival Internazionale dei Teatri Universitari (29-30 agosto 1966).

68. *Al Teatro Romano la seconda Delfiade*, in «L'Arena», 19 agosto 1952.

69. B. d. C., *Aperta la Delfiade al Teatro romano con le stupende danze classiche greche*, in «L'Arena», 29 agosto 1952.

gnamento musicale del Maestro Menelao Pallantios, studioso della musica ellenica antica. *Danze Arcaiche* ottiene un ottimo successo di pubblico con la presenza, tra le autorità, dei Sottosegretari di Stato Carlo Vischia ed Egidio Tosato, del Governatore dell'Algeria Leonard George, del Direttore generale dello spettacolo Nicola De Pirro, del Sindaco Giovanni Uberti⁷⁰.

Il gruppo belga dell'Université Libre di Bruxelles presenta un'opera medievale del patrimonio culturale e popolare fiammingo suddivisa in due parti: la prima consiste in ballate e canzoni del XIV-XVI secolo, la seconda nella *Farsa del pollaio*, testo anonimo del XV secolo; a seguire *Le donne al Parlamento* di Aristofane. Le regie di entrambi gli spettacoli sono affidate a Henry Billen. Il gruppo, che ha una storia quasi ventennale, consegue a Praga nel 1947 il Gran Premio d'Arte drammatica del Festival mondiale della Gioventù; nel 1951 il complesso su invito del Servizio Nazionale della Gioventù (dipendente dal Ministero dell'Istruzione Pubblica), partecipa al Festival di Loreley, come rappresentante del Belgio.

La terza giornata, all'insegna della tragedia greca, vede in scena al pomeriggio un altro complesso belga, il Théâtre du Lycée Max in collaborazione con l'Université Libre di Bruxelles, che presenta *Le Baccanti* di Euripide. La sera, il Théâtre Antique de la Sorbonne mette in scena la *Medea*. Questa compagnia è formata da circa trenta persone che si dedicano allo studio del teatro. Ogni anno viene eletto un comitato direttivo composto da cinque membri, uno dei quali è il regista. Scelta l'opera da rappresentare, si traduce il testo in modo da renderlo il più possibile fedele all'originale e comprensibile ai contemporanei; vengono inoltre effettuati degli studi storici per raccogliere informazioni utili circa i costumi e gli accessori. Bisogna precisare che le parti femminili sono interpretate dagli uomini e le maschere coprono il volto degli attori proprio come avveniva nell'antica Grecia. Nelle ultime serate del Festival il Théâtre Antique de la Sorbonne presenta anche i *Persiani* di Eschilo. Il programma prosegue nei giorni successivi con qualche aggiustamento della scaletta rispetto a quanto indicato nella brochure di presentazione, come evidenziato dalla stampa dell'epoca.

Un altro complesso che prende parte alle Delfiadi è il Teatro dos Estudantes da Universidade di Coimbra con due Autos Sacramentales di Gil Vicente, uno dei più importanti poeti drammatici della penisola iberica: *L'Auto delle Barche* (dei tre autos, *Barca dell'Inferno*, *Barca del Purgatorio* e *Barca della Gloria* di cui si compone, vengono rappresentati solo i primi due) e *L'Auto dell'anima*. Obiettivo del complesso è quello di riscoprire la poesia drammatica antica portoghese e spagnola.

70. Cfr. *Belgi, portoghesi e danzatrici greche*, in «L'Arena», 21 agosto 1952; *Da lunedì la Delfiade in fase di allenamento*, in «L'Arena», 24 agosto 1952; B. d. C., *Aperta la Delfiade al Teatro Romano con le stupende danze classiche greche*, cit. Per maggiori approfondimenti relativi alla seconda Delfiade Veronese cfr. *In tedesco e in italiano l'Agamennone di Eschilo*, in «L'Arena», 26 agosto 1952; *Risate fiamminghe e satire ateniesi*, in «L'Arena», 30 agosto 1952; B. d. C., *Lamento di Serse per le perdute glorie*, in «L'Arena», 3 settembre 1952; *Questa sera è il turno dell'Università di Padova*, in «L'Arena», 4 settembre 1952; B. d. C., *Ferale per gli Atridi il vaticinio di Cassandra*, in «L'Arena», 6 settembre 1952; *Confermato il successo del Teatro di Padova*, in «L'Arena», 7 settembre 1952; B. de Cesco, *Panorama finale della II Delfiade*, in «L'Arena», 11 settembre 1952.

Dagli Stati Uniti d'America arriva il Mount Mary College di Milwaukee, una scuola di arti liberali fondata nel 1929, diretta dalle Suore di Notre Dame. Lo spettacolo messo in scena è *Hiawatha* di Henry Wadsworth Longfellow: si tratta di un poemetto ispirato alle leggende dei pellirossa elaborate intorno alla figura dell'eroe Hiawatha, personaggio di origine divina che insegna le arti e l'agricoltura e che scompare ogni giorno al tramonto.

Il Delphisches Theater di Zurigo, di più recente formazione rispetto ai precedenti gruppi citati, è formato da giovani studenti appartenenti all'Università e all'Istituto Tecnico; lo spettacolo presentato a Verona è *Caino* di Byron.

Risulta invece assente l'Accademia nazionale d'arte drammatica di Roma, che avrebbe dovuto rappresentare *Donna del Paradiso*, mistero medievale in due tempi, tratto da laude drammatiche dei secoli XIII e XV a cura di Silvio d'Amico, regia di Orazio Costa. Negli articoli di giornale che riportano la notizia non sono esplicitate le motivazioni dell'assenza.

Le ultime serate del Festival vedono in scena il complesso tedesco e quello italiano, entrambi con l'*Agamennone* di Eschilo⁷¹. Un articolo scritto da Bruno de Cesco, a conclusione della Delfiade, mette a confronto il Collegium Delphicum diretto da Leyhausen con il Teatro dell'Università di Padova:

Una differenza sostanziale esiste fra i due svolgimenti registici: mentre Leyhausen ha più che raddoppiato gli elementi del coro tenendolo sempre nella rigida disciplina di una recitazione e di una mimica collettiva, de Bosio invece ha ridotto il coro a quattro figure sole, impegnando però ciascuna di esse in una diretta e notevole partecipazione personale. Cosicché mentre il primo ripercorrendo la traccia di un metodo adusato non si è granché preoccupato dell'intelligibilità del commento, pur di possederne la parte più evidentemente spettacolare, il secondo per ricercare con interesse l'acme drammatica della parola ha finito con il limitare al primo piano certe scene per le quali era di una necessità incombente una prospettiva «corale»⁷².

3. L'*Agamennone* e la chiusura del cerchio

Relativamente all'*Agamennone* messo in scena dal Teatro dell'Università di Padova nella traduzione di Manara Valgimigli, per la regia di de Bosio, troviamo qualche informazione nella scheda di presentazione pubblicata all'interno della brochure sulla seconda Delfiade. Per quel che riguarda lo spettacolo del complesso di Maganza è presente solo un accenno alla trama, nella scheda del gruppo padovano vengono invece spiegate in modo accurato scelte registiche e drammaturgiche. Relativamente al testo utilizzato per la messinscena si precisa che il traduttore si propone di rifuggire il più possibile gli schemi della traduzione erudita. Nella

71. F. Macintosh, P. Michelakis, E. Hall, O. Taplin, *Agamemnon in Performance (458 BC to AD 2004)*, Oxford University Press, Oxford 2005.

72. B. de Cesco, *Panorama finale della II Delfiade*, cit.

premessa all'*Oresteia*, in una successiva pubblicazione da parte della casa editrice Rizzoli, leggiamo quanto segue a proposito del lavoro di Valgimigli:

Nell'*Oresteia* [...] il discorso tende a prodursi in una fluida *medietas*, ottenuta attraverso un impasto linguistico vario ma non sofisticato. Limite – ma forse limite necessario – è semmai la consuetudine a sciogliere nessi pregnanti o a segmentare costrutti sentiti come troppo concentrati: ma qui, per i testi teatrali, si poneva anche un problema di comunicazione, la necessità di proporre un testo che si rendesse concretamente fruibile dallo spettatore italiano contemporaneo. Di questa volontà di scrivere per il teatro, oltre e più che per il lettore, danno prova del resto le ampie e dettagliate indicazioni di regia che intercalano la traduzione e che sottolineano, oltre all'apparato scenografico, l'abbigliamento, i movimenti, i gesti, talvolta perfino lo stato psicologico dei personaggi (e quindi, implicitamente, il tipo di «resa» di una battuta)⁷³.

Nella scheda di presentazione dell'*Agamennone* si parla anche dell'ambientazione. Viene specificato che essa non deve rimandare alla tradizione iconografica della maturità dell'arte ellenica, ma ad una dimensione primitiva della Grecia arcaica.

L'azione della tragedia risale al periodo arcaico della storia greca. L'arte che noi conosciamo non esisteva quando fu guerreggiata la guerra di Troia, il popolo greco viveva ancora i suoi primordi. Ci pare dunque lecito ambientare la tragedia in una città e in un mondo, che non ricordino affatto la tradizione iconografica della maturità dell'arte ellenica, e si rifacciano invece al patrimonio comune dell'architettura civile e religiosa proprio delle popolazioni primitive⁷⁴.

Si rintraccia nella presentazione dello spettacolo una certa adesione da parte di de Bosio alla linea del doppio percorso della regia critica⁷⁵. Da una parte dunque una scrupolosa raffigurazione del testo, con accurata ricostruzione degli ambienti e aderenza alla verità dell'epoca, dall'altra, in parallelo e in simultanea, una rappresentazione riattualizzata, filtrata attraverso una particolare chiave di lettura

Il contatto tangenziale di de Bosio col movimento di costituzione della regia critica si era stabilito a partire da questa convinzione, che la drammaturgia occidentale non arcadica e non psicologica non fosse fatta per essere tradotta scenicamente, bensì per essere integrata e rinarrata. *Agamennone* [...] fu di fatto uno spettacolo critico-registico. Recensendolo, d'Amico parlò di «onesta aderenza al testo», ed effettivamente la tragedia era detta «con energia, scandita severamente, martellata»; d'altro canto il percorso soggettivo di de Bosio cercava di contrastare le attese «grecizzanti» del pubblico con

73. *Premessa al testo*, in Eschilo, *Oresteia*, trad. it. di M. Valgimigli, Rizzoli, Milano 1980, p. 40.

74. Brochure di presentazione della II Delfiade, cit., p. 38.

75. Per maggiori approfondimenti si rimanda a C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 259-298.

un'«impostazione rigorosa e unilaterale» (Calendoli), pensata in rapporto a un popolo arcaico, ignaro della civiltà che sarebbe stata sua⁷⁶.

Il secondo percorso cui si accennava sopra coinciderebbe con la nuova funzione attribuita al coro:

Il coro come veniva impiegato drammaticamente da Eschilo è oggi irrealizzabile; gli si può sostituire una generica ricerca d'armonia corale, ottenuta con mezzi drammatici moderni, oppure, in senso opposto, si può individuarne i motivi di azione, e trasformarlo in uno o più personaggi partecipi e coinvolti nella azione generale⁷⁷.

Il coro composto dai vecchi di Argo rappresenta la città, l'intera popolazione, vittima del governo tirannico di Clitemnestra ed Egisto, al quale tenta di ribellarsi. Come spiega de Bosio: «L'individuazione dei motivi drammatici del coro è l'aspetto che ci premeva far risaltare nel presentare la nostra interpretazione; con esso, il ripudio delle suggestioni coreografiche per la ricerca della suggestione realistica»⁷⁸. Emblematico in tal senso è proprio il finale.

Al coro sconfitto, vera vittima della tragedia politica orchestrata da Clitemnestra ed Egisto, non rimane che accettare, almeno momentaneamente, la sopraffazione. Dall'analisi di un copione dell'*Agamennone* presente presso l'Archivio di de Bosio risulta ancora più incisiva la drammaticità del finale favorita da alcuni tagli che, eliminando il parlato, valorizzano la tensione attraverso l'azione fisica. È omesso il richiamo da parte di Egisto alle guardie, così come pure vengono tagliate le battute riferite alle spade e alle minacce di morte. Semplicemente i due gruppi, quello formato da Egisto con i suoi soldati e quello dei vecchi di Argo, impugnano la spada ponendosi gli uni di fronte agli altri⁷⁹. L'azione concreta sostituisce

76. Ivi, p. 447.

77. Brochure di presentazione della II Delfiade, cit., p. 38.

78. Ivi, p. 39.

79. Ivi, p. 39. «CORIFEO E perché vile, non lo colpisti tu quell'uomo, e lo uccise una donna che è la peste del paese e degli dèi del paese? (*Parlando a se stesso*). Ma c'è Oreste; Oreste vede la luce, è vivo, ritornerà qui accompagnato da buona fortuna, e con la forza del suo pugno vittorioso ucciderà lui costoro, tutti e due insieme. / EGISTO Tali cose dici e tali hai l'aria di voler fare che ti accorgerai ben presto.. Avanti, guardie fedeli, questo è il momento / (*I soldati di Egisto impugnano le spade; e così i vecchi del Coro*). / CORIFEO Avanti dunque, ognuno impugni la spada sguainata. / EGISTO Ho anch'io la spada nel pugno e sono pronto a morire / (*Egisto si pone a capo della propria schiera; e così il Corifeo*). / CORIFEO Parli di morire? Accettiamo l'augurio. Non cerchiamo migliore fortuna / (*Tra le due schiere viene avanti, risolutamente, Clitemnestra, cercando di proteggere Egisto*) [...] CLITEMNESTRA Non badare a questi vani latrati. Io e tu, padroni ormai di questa reggia, ristabiliremo l'ordine come si deve. / (*Clitemnestra ed Egisto rientrano nella reggia per la porta centrale che si chiude su loro. Gli armati e il Coro escono dalle due parodoi opposte*)» (Eschilo, *Oresteia*, cit., pp. 179-181). Nel copione si legge quanto segue: «CORIFEO E perché vile, non lo colpisti tu quell'uomo, e lo uccise una donna che è la peste del paese e degli dèi del paese? (*Parlando a se stesso*). Ma c'è Oreste; Oreste vede la luce, è vivo, ritornerà qui accompagnato da buona fortuna, e con la forza del suo pugno vittorioso ucciderà lui costoro, tutti e due insieme. / EGISTO Tali cose dici e tali hai l'aria di voler fare che ti accorgerai ben presto.. / (*I soldati di Egisto impugnano la spada e così i vecchi del coro*). / (*Tra le due schiere viene avanti risolutamente, Clitemnestra, cercando di proteggere Egisto*) [...] CLITEMNESTRA Non badare a questi vani

la descrizione dell'azione stessa attraverso la parola. In generale sul copione risultano tagliate buona parte delle battute prettamente corali. Il nome del corifeo è alle volte accompagnato dall'indicazione 1° e 2°, altre volte non presenta alcuna indicazione numerica. Questo confermerebbe la diversa funzione del coro, inteso non più come insieme, ma come singoli individui, vecchi cittadini di Argo, rappresentanti di una coralità che non vediamo in scena, quella degli abitanti della città. L'assenza di un coro come convenzionalmente inteso nella tragedia greca è ulteriormente confermato dall'elenco di attori e personaggi indicato nella scheda di presentazione dell'*Agamennone*. I vecchi di Argo sono interpretati da Ottorino Guerrini, Carlo Alighiero, Giorgio Gussi e Giorgio Porro. Il resto del cast è composto da: la scolta, Carlo Cherubini; Clitemnestra, Graziana Patrioli; un araldo, Giulio Bosetti; Agamennone, Sergio Gazzarini; Cassandra, Grazia Cappabianca; Egisto, Gianni Mantesi. Mischa Scandella realizza le scene e i costumi, mentre le musiche sono a cura del Maestro Raffaele Cumar.

Il testo dattiloscritto nella traduzione di Manara Valgimigli, come riportato in copertina, presenta nella medesima pagina la dicitura «Istituto Nazionale del Drama Antico». Il professore nel 1948, con la collaborazione di Gianfranco de Bosio in qualità di assistente, aveva presentato a Siracusa l'*Oresteia* di Eschilo. La trilogia formata da *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi* costituiva la prima rappresentazione teatrale del dopoguerra presso il Teatro Greco di Siracusa. A quattro anni di distanza de Bosio dirige l'*Agamennone* per il Teatro dell'Università di Padova, sette mesi prima della partecipazione alla seconda Delfiade⁸⁰. Le recensioni dell'epoca sottolineano la particolarità delle scene di Mischa Scandella che raffigurano una Grecia selvaggia e il ritmo percussivo e ossessivo dei timpani, unici strumenti a far da accompagnamento musicale alla messinscena. Il cast presenta qualche differenza rispetto alla futura distribuzione dei ruoli nella Delfiade. Al Teatro Ruzante l'araldo è interpretato da Agostino Contarello, Egisto da Otello Cazzola e i vecchi di Argo sono: Gianni Briccos, Vittorio Di Giuro, Tony Lenzone.

Nel 1953 lo stesso spettacolo diretto dal regista veronese va in scena al Primo Festival del Teatro Universitario di Parma⁸¹. Nella brochure di presentazione si

latrati. Io e tu, padroni ormai di questa reggia, ristabiliremo l'ordine come si deve. / (*Clitemnestra ed Egisto rientrano nella reggia per la porta centrale che si chiude su loro. Gli armati e il Coro escono dalle due parodoi opposte*)» (Copione dattiloscritto dell'*Agamennone* di Eschilo (traduzione Manara Valgimigli) presente presso l'Archivio privato di de Bosio, pp. 47-48).

80. Cfr. *La prima di Agamennone ieri sera al Teatro dell'Università*, in «Il Veneto», 28-29 febbraio 1952.

81. Il cast è lo stesso di quello della Delfiade, con qualche variante relativa ai vecchi di Argo interpretati da Ottorino Guerrini, Carlo Alighiero, Gianni Lepscky, Mario Bardella (cfr. Brochure *1° Festival Internazionale del Teatro Universitario*, Parma, Teatro Regio 16-23 aprile; cfr. B. Carboni, *Abbasso gli schemi*, in Brochure *1° Festival Internazionale del Teatro Universitario*, cit. Al Festival de Bosio presenta anche *Sei personaggi in cerca d'autore* (lo spettacolo aveva debuttato al Teatro Ruzante di Padova il 24 ottobre 1952). L'allestimento cerca di rimanere il più possibile fedele alle indicazioni di Pirandello presenti nel testo, una su tutte l'utilizzo delle maschere (realizzate da Amleto Sartori) per distinguere i personaggi dagli attori come indicato dall'autore siciliano (Brochure *Primo Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma*, Teatro Regio, 16-23 aprile 1953). Per maggiori approfondimenti relativi

parla di Teatro Ruzante di Padova, segno del tramonto dell'esperienza universitaria, come originariamente intesa.

Ecco perché l'*Agamennone* segna la chiusura del cerchio. Lo spettacolo che apre il Festival di Parma il 16 aprile del 1953, a qualche mese di distanza dal debutto di *Un uomo è un uomo* (ultima produzione del Teatro dell'Università di Padova), è ciò che rimane di un percorso lungo sette anni che ha avuto inizio con una rappresentazione tratta anch'essa dalla trilogia di Eschilo: le *Coefore*.

In mezzo ci sono Goldoni, Ruzante, Brecht insieme all'impossibilità di trovare un filo conduttore nelle scelte dei testi di autori, per lo più contemporanei, italiani e stranieri. A tenere insieme proposte tanto variegata è l'obiettivo così delineato da Claudio Bernardi:

Con il Teatro dell'Università di Padova Gianfranco de Bosio mette in atto la fase più sperimentale della sua carriera, in cui la ricerca di nuove forme si sposa con l'azione di rottura e provocazione contro il «teatro dei telefoni bianchi». Il «popolare» assume una forma spiccatamente polemica: il dialetto di Ruzante e di Goldoni fa vivere sulla scena «l'altra Italia» ignorata dal pubblico borghese. Lo scontro con la cultura dominante è portato avanti su più fronti, all'interno e all'esterno dell'università. Ai professori che «non si stancavano di ribadire l'obbligo della "servitù" del testo» de Bosio rispondeva con l'antiaccademico lavoro sul mimo, il «teatro delle azioni fisiche» di Marceau e Lecoq. La società borghese e provinciale di Padova veniva scossa dalla messinscena di testi e di autori non convenzionali. L'opera di controllo politico e morale sulle masse del «clericalismo» veneto veniva svelata dalle condanne e censure nei confronti dell'osceno Ruzante e del comunista Brecht⁸².

Potremmo affermare che anche nell'*Oresteia* parzialmente rappresentata da de Bosio (mancano le *Eumenidi*) e invertita (dalle *Coefore* all'*Agamennone* e non viceversa), vi è una scelta "popolare". Ricordiamo che le *Coefore* vengono presentate in un'officina ferroviaria con un pubblico composto per la maggior parte da operai. L'*Agamennone* è parte del programma delle Delfiadi, così come il Teatro dell'Università di Padova è membro dell'Istituto Delfico; linea guida del progetto di Leyhausen è proprio l'idea di fratellanza e pacifica convivenza tra i popoli. Anche l'uso diverso del coro nell'ottica di una maggiore aderenza al reale, così come la scelta della traduzione di Valgimigli, sono finalizzati ad un preciso scopo comunicativo ad ampio raggio: rendere fruibile lo spettacolo allo spettatore italiano contemporaneo. Inoltre lo stesso de Bosio, come si è visto, spiega le motivazioni della scelta di Eschilo. Nell'*Oresteia* il regista veronese riconosce l'intera storia

al Primo Festival Internazionale del Teatro Universitario di Parma cfr. M. dall'Argine, *Significato di un'iniziativa*, in «AUP-bollettino», aprile 1953; G. Coruzzi, *Da Erlangen a Parma storia di un Festival*, in «AUP-bollettino», aprile 1953.

82. C. Bernardi, *Il Teatro popolare di de Bosio*, in A. Bentoglio (a cura di), *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, cit., pp. 155-170, citazione a pp. 163-164.

dell'umanità: «[...] ritrovavo quanto avevo appreso nelle mie esperienze degli anni di guerra: la tragedia dell'uomo»⁸³.

Come osserva ancora Claudio Bernardi:

La più interessante dimensione sperimentale e «popolare» del teatro universitario di Padova ci sembra [...] rappresentata dall'idea-guida di un teatro etico-comunitario, impegnato in una trasformazione della società non solo all'esterno, ma soprattutto all'interno del gruppo. De Bosio cercava di mettere in pratica il dettato di Jacques Copeau, secondo il quale non si poteva dare rigenerazione del teatro, e quindi della società, senza rigenerazione dell'uomo di teatro⁸⁴.

Nel 1953 l'esperienza del Teatro dell'Università di Padova si conclude. E con essa il tempo in cui, come osserva Meldolesi, vigeva un carattere comunitario del lavoro, con l'estensione del tempo-prova oltre le necessità di allestimento e con l'assegnazione delle parti principali a rotazione⁸⁵. Nel 1951-52 comincia a diffondersi tra gli attori il bisogno di un maggior riconoscimento professionale, ragione per cui il Teatro dell'Università inizia a corrispondere paghe differenziate in rapporto ai ruoli. Da una parte viene meno l'esigenza della scuola e dall'altra l'ugualitarismo.

Nel 1952-53, con il passaggio dalla Compagnia stabile del Teatro dell'Università al Teatro Stabile della città di Padova si assiste definitivamente al distacco dalla matrice universitaria, alla separazione delle attività sceniche da quelle culturali (relegate al Centro di studi teatrali dell'università), all'inserimento di attori professionisti alcuni dei quali provenienti dal Piccolo di Milano, all'introduzione di una nuova metodologia di lavoro (le lunghe prove sono sostituite da tempi più ridotti per stare al passo con le incalzanti richieste del mercato).

Alla luce di quanto appena detto si potrebbe in conclusione affermare che quella delle Delfiadi sia stata idealmente l'ultima esperienza del Teatro dell'Università di Padova guidato da de Bosio.

83. G. de Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, cit., p. 59.

84. C. Bernardi, *Il Teatro popolare di de Bosio*, cit., p. 164.

85. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 444.