

Roberto Alonge

ABSTRACT Massimo Castri, a director-professor

Roberto Alonge's essay – presented as an introductory report at the conference organized by the University and the Teatro Stabile of Turin (25-26 May 2023), on the tenth anniversary of Massimo Castri's death – reconstructs the creative path of one of the greatest exponents of the contemporary Italian scene. The originality of his method lies in a preliminary work of critical excavation of the text, which is typical of the university professor, followed later by the actual directing work, which is properly the creation of images, organized in an organic system that conveys the interpretative key that the director offers of the staged text. A practice well exemplified by the books published by Castri on Pirandello and Ibsen, two of the authors who return most frequently in the director's choices, together with Euripides and Goldoni. The system of images created by the director are never simply illustrative of what appears as the surface of the text, but reveal the secret of the text, as demonstrated by Castri's first significant staging, *Vestire gli ignudi* by Pirandello (1976): a work that is not a melodramatic text, as it has always appeared to the critics, but a cruel Strindbergian chamber drama, which opposes male violence to the female victim's destiny.

KEYWORDS Theatrical direction, centrality of the text, subtext, system of images, Pirandello and Ibsen.

Premessa terminologica (dedicata a Federica Mazzocchi, con la quale ho discusso del problema, e che ringrazio per avermi invitato a questo incontro), *teatro di tradizione* e *teatro di ricerca*. Io intendo (a torto o a ragione, credo a ragione, ma non si sa mai...) che il *teatro di tradizione* si caratterizzi – da millenni, dai Greci ai giorni nostri – per la centralità di un testo che poi gli attori (gli attori e il regista, da quando nasce il regista) mettono in scena, con qualche fatale snellimento, ma, sostanzialmente, nella sua interezza. Per l'inverso il *teatro di ricerca* pone al centro della pratica teatrale la creatività dell'interprete (attore e/o regista), il quale utilizza l'intero ventaglio dei codici teatrali (scenografia costumi luci musica prossemica recitazione

* È il testo della relazione introduttiva del convegno *Per uso di memoria. Massimo Castri e la regia teatrale nello spazio della polis. Scritture, pedagogie, comunità (1972-2013)* (Torino 25-26 maggio 2023), promosso dal Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione dell'Università di Torino e dal Teatro Stabile di Torino, coordinato da Federica Mazzocchi.

ecc.), dentro il quale sta anche il testo, ma non più ipotizzato nella sua dimensione integrale. Carmelo Bene – grande esponente del *teatro di ricerca* – propone in locandina i suoi spettacoli shakespeariani non già come *di Shakespeare* bensì *da Shakespeare*. Il testo shakespeariano di Carmelo è frantumato, mutilato, destrutturato e ristrutturato, rimontato secondi altri criteri, che non sono quelli dell'autore.

Siffatta polarità *teatro di tradizione / teatro di ricerca* ci è utile per inquadrare il percorso artistico di Massimo Castri, che – almeno apparentemente – sembra avere una partenza nel campo del *teatro di ricerca* e un punto di arrivo nel *teatro di tradizione*. Pensiamo a uno spettacolo, memorabile e scandaloso, quale fu *Rosmersholm* di Ibsen, 1980, in cui i sei personaggi sono ridotti drasticamente a due soli, Rosmer e Rebekka. Scandaloso, scandalizzante, che scandalizzò, per esempio, Gastone Geron, cronista teatrale del quotidiano «Il Giornale», il quale scriveva: «Castri elimina tutti i personaggi di contorno e presenta i due protagonisti come altrettante facce dello stesso io: ma riduce il loro rapporto sado-masochistico ad una sequenza di *sketches rivistaioli*»¹. Nella mia monografia su Castri, del 2003, mi sembrò giusto costruire tutto il discorso proprio sulla scansione di una *prima maniera*, che inquadrava le regie dagli inizi degli anni Settanta a metà degli anni Ottanta, e di una *seconda maniera*, che si apriva a metà degli anni Ottanta, con le regie de *Il piacere dell'onestà* (1984) pirandelliano e *Il piccolo Eyolf* (1985) ibseniano. S'intende che mi tornava bene il gioco di simmetria, *da Ibsen a Ibsen*, lo stesso autore a incarnare, dapprima, l'*exemplum* di massima sfrenatezza del teatro di ricerca, e poi, invece, un modello di realizzazione testualmente filologica, lontana anni-luce da *Rosmersholm*, che infatti susciterà il plauso del medesimo Gastone Geron, inizialmente stroncatore, come abbiamo visto, e finalmente lieto del ravvedimento dell'«inquieto e inquietante regista», sì da compiacersene già nel titolo della sua recensione².

Certo, a essere onesti, c'era anche un margine di compiacimento di io-me, che non ho mai nascosto la mia predilezione per il teatro di tradizione. Non tanto per disistima verso il teatro di ricerca, ma perché da sempre uso a congelare sistematicamente il pane avanzato, che poi mangio, riscaldato, nei giorni successivi, trovandolo peraltro delizioso, con dei sapori diversi ma non inferiori a quelli del pane fresco. Non tollero lo spreco, considero politicamente corretto il risparmio, e mi sembra – appunto – un colpevole sperpero cogliere un filo solo della ricca matassa di fili che il testo offre. Va bene il corpo a corpo fra Rosmer e Rebekka, ma perché rinunciare a tutte le altre note che l'opera mette in campo, espresse dagli altri quattro personaggi cancellati? *Rosmersholm* è uno spazio dell'anima, «la casa degli spiriti», secondo la formula di Gordon Craig, che così definiva la scenografia (poco realistica) da lui ideata per l'allestimento di Eleonora Duse, ma è anche pur sempre uno spazio sociologico, storicamente determinato, dove si confrontano e

1. G. Geron, *Ibsen ridotto a parodia in due camere da letto*, in «Il Giornale», 4 aprile 1980.

2. G. Geron, *Quel ragazzino di troppo. A Pavia col "Piccolo Eyolf" Castri ritrova Ibsen*, in «Il Giornale», 24 febbraio 1985.

si scontrano classi sociali e ideologie contrapposte, religioni e fedi laiche. Il paese chiamato Rosmersholm prende il nome dalla antica casata dei Rosmer, e il protagonista è l'ultimo dei "Rosmer di Rosmersholm", assediato, nel suo salone di rappresentanza, dai ritratti appesi alle pareti dei propri avi, tutti in uniforme: uniforme di militari, di alti prelati luterani, di funzionari dello Stato. C'è un dramma personale del protagonista, antico pastore, capo religioso della comunità, diventato negli ultimi anni ateo, sotto l'influsso di una maga magalda che l'ha magato, per dirla con il D'Annunzio de *La figlia di Iorio*. Rebekka, con la sua giovinezza, il suo fascino e la sua cultura moderna, lo ha portato alla perdizione. E c'è il dramma particolare di Rebekka, che si muove sotto la costellazione dell'incesto, e cerca un uomo che sia figura di padre, ma che è pur sempre una giovane proletaria (o diciamo una piccola-borghese, figlia di un'infermiera ragazza-madre), la quale rimanda ad altre umiliate e offese ibseniane, cameriere e governanti, tutte aspiranti alla scalata sociale, e dunque Rebekka è ben ansiosa di diventare la legittima consorte del castellano Rosmer dei Rosmer. E poi c'è il grande contrasto politico fra i conservatori e i progressisti, fra Kroll, preside di scuola, cognato di Rosmer, e il giornalista Mortensgård, ma anche le violenze dei ceti benpensanti contro chi si contrappone ai valori antichi della famiglia, e c'è, infine, l'urto inevitabile fra la donna emancipata, Rebekka, e la moglie di Rosmer, che si è uccisa per amore del marito, per sottrarlo alla vergogna dell'adulterio, sebbene più immaginato che consumato.

Insomma, sembrava anche a me – lo confesso – che passare da quel *Rosmersholm* del 1980 a *Il piccolo Eyolf* del 1985 fosse una prova di maturità da parte di Castri, il quale aderiva alla fin fine, cioè alla buon'ora, alla consapevolezza che c'è una ricchezza – nella scrittura integrale del testo, quando è un testo illustre, di un drammaturgo valente – che non si può dissipare, permettersi di buttarne via gran parte. Epperò, a vent'anni esatti da quella mia monografia del 2003, a dieci anni esatti dalla morte di Castri, mi chiedo, e vi chiedo (e vorrei che da questo nostro convegno venisse una risposta), se è veramente fondata l'ipotesi di una prima e di una seconda maniera. Ripenso a *Vestire gli ignudi* datato 1976, cronologicamente primo spettacolo più significativo della presunta *prima maniera*, che forse reca già inscritto in sé il destino registico di Castri, la sua vocazione – nonostante esitazioni e gusto di sperimentare percorsi alternativi – a condurre per tutta la sua vita artistica un combattimento spietato con i grandi testi della tradizione. Anche quello fu uno spettacolo che fece scalpore, e non poteva non farlo. I tre atti di Pirandello sono ambientati tutt'e tre nello studio del romanziere Nota; Castri rimodula il materiale drammaturgico con un intervallo a dividere i due tempi dello spettacolo, e fin qui poco male, ma il sipario del secondo tempo si apre sorprendentemente su un letto matrimoniale in centro scena, dove s'infilava una Ersilia (nel secondo tempo) perennemente in sottoveste bianca, a chiarire che è vittima innocente, ma anche carne da macello, per gli appetiti libidinosi dei molti carnefici che le ronzano intorno, dall'inizio alla fine della *pièce*: i due uomini con i quali ha avuto rapporti, il romanziere che vorrebbe averne, e un giornalista amico del romanziere, oltre all'affittacamere Onoria di cui dirò. Nello stesso letto s'infilava anche il console Grotti,

che a lungo l'ha sfruttata sessualmente, come ovvio, trattandosi di una sua dipendente, ventenne istituttrice della propria bambina: entra con un regalino per Ersilia che depone su una sedia, si spoglia con cura e una certa lentezza, da quel gentiluomo elegante che è, facendo attenzione ai propri pantaloni che colloca su un'altra sedia, passando un colpettino sull'indumento, per garantire la correttezza della piega, e raggiunge infine la ragazza sotto le lenzuola, per mimare un amplesso veloce, perché il sesso è un bisogno insopprimibile ma lui si realizza preferibilmente nel lavoro, come spiega in un punto dell'opera. Quindi si rialza, si riveste, esce, ma ritorna immediatamente per ripetere, identica, quattro-cinque volte, la stessa sequenza. Siamo alla fine del secondo atto, al crudele duetto da cui emerge l'orribile verità di eros ancillare e di morte (della bambina caduta dalla terrazza, perché babbo e istituttrice sono distratti dal loro piacere). I personaggi parlano esattamente con le parole previste da Pirandello ma straniano ferocemente il dialogo con la prossemica e con la gestica. È l'*exemplum* più convincente dello scollamento gesto/parola che costituisce la grande invenzione di Castri, espressione di quel "realismo prospettico" teorizzato nella sua tesi di laurea pubblicata da Einaudi tre anni prima³.

Castri, beninteso, procede con rigore teutonico, immaginando per ognuno dei membri del *branco* una cifra particolare della loro violenza: all'antico fidanzato, che nel *plot* frui di un'unica notte d'amore, un fugacissimo coito (mimato) in piedi, con i pantaloni comicamente abbassati; al romanziere – amante sfortunatamente *mancato* – il segno appena accennato a una movenza auto-erotica. Al massacro partecipa anche l'affittacamere Onoria, per Castri *silhouette* di lesbica (peraltro grazie all'appiglio di talune battute pirandelliane che si prestano felicemente a un'interpretazione ambigua). Con la soppressione del personaggio della cameriera Emma, semplice comparsa, e la trasformazione di Onoria in simil/uomo, Castri realizza la sua perfetta *reductio ad unum*: cinque figure *maschili*, tutte abbigliate in nero (*tailleur*-pantalone per Onoria) che si accaniscono sul corpo femminile, sulla bambola di carne: il bianco e il nero, la donna svestita, quasi nuda, e gli uomini vestiti di tutto punto, cappotto e cappello (e bastone da passeggio per il console di alto lignaggio, tanto per introdurre un piccolo simbolo di violenza sadica). Un sistema puntualissimo di corrispondenze che trasformano un testo all'apparenza melodrammatico in uno spietato *dramma da camera* degno di Strindberg. Ma il bello, cioè il colpo di genio del regista, è che tutto avviene senza modificare sostanzialmente il dettato del dialogo pirandelliano (a eccezione del finale, su cui tornerò qui in appresso). Manca, in buona sostanza, il tratto più caratterizzante della prassi del teatro di ricerca, la negazione del diritto all'integrità della scrittura drammaturgica.

Il risultato conclusivo è memorabile. Il primo spettacolo pirandelliano di Castri è un contributo fondamentale che aiuta l'appannata critica degli specialisti a rimet-

3. Mi riferisco al volume di M. Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino 1973.

tere Pirandello con i piedi per terra. Non l'autore dei sofismi cerebrali, lo scrittore simil/filosofo (peraltro sbertucciato da Benedetto Croce, vero grande filosofo), bensì l'ultimo dei sommi cantori della drammaturgia europea fra Otto e Novecento, che inseriscono il bisturi nella sofferenza della donna, sottomessa e violentata nella società dei maschi e per i maschi, sigillo cronologicamente ultimo della magnifica picciola compagnia impersonata da Ibsen Strindberg Čechov. Semmai, se un limite si può cogliere nell'operazione castriana, è che il regista sembra non essersi accorto – forse per comprensibile miopia del genere maschile o forse per altre ragioni... – che *Vestire gli ignudi* è il solo testo pirandelliano in cui la donna si sottrae alla lunga fila di madri, di madri-sante, o di donne inappagate, represses, o anche soltanto discrete, riservate, pudiche, che Pirandello solitamente ci ammannisce. Qui, invece, per la prima e unica volta, abbiamo una donna capace di rivendicare la gioia della carne, a confessare – usiamo pure l'avverbio giusto: *sfrontatamente* – la scoperta del proprio piacere. La fame di sesso – brutale, animalesca – non appartiene soltanto al maschio ma anche alla femmina. Stupefacente, eccezionale, siffatta determinazione di Ersilia di esplicitare, esternare, gridare non solo il suo desiderio, ma anche, propriamente, il suo *desiderio soddisfatto*. Ersilia esprime quello che è un tratto dominante della psiche maschile degli eroi maschili dell'Agrirentino, l'esistenza come scissione di corpo e di spirito, la sessualità come pura dimensione della carne, della materia, in un intreccio di rapporti intercambiabili, fungibili, al limite anonimi. La protagonista parla, paradossalmente, il linguaggio maschile: può passare dal tenente di vascello al console con sostanziale facilità, perché si muove entro l'orizzonte della carne che non conosce di per sé volti, individualità, ma solo funzioni, esigenze primarie, pulsioni primigenie. Il sesso – dice Ersilia – è un “fuoco”, una sorta di droga: «Tu m'afferrasti ancora calda del fuoco che m'aveva acceso lui nelle carni, quando, una volta toccata, non potevo più stare!». Una dichiarazione audacissima, trasgressiva al massimo, che giustifica la successiva relazione adulterina con il console, sposato a una donna malaticcia. Il militare l'ha iniziata alla droga (per rimanere alla mia metafora), ma lei ormai è come una tossico-dipendente, anche se cerca di assolversi, colpevolizzando il console, accusato di aver approfittato della sua posizione di datore di lavoro⁴.

Ma è tempo di concludere, riprendendo i due punti lasciati in sospeso. Il finale. Pirandello fa calare la tela sulla morte di Ersilia, che si è avvelenata; in Castri, al contrario, la vicenda va avanti, con una specie di lugubre girotondo – intorno al letto dove giace la defunta – di tutti gli altri personaggi: dapprima singhiozzanti per il dolore (soltanto ipocritamente simulato); poi come per un cicaleccio di parole di condoglianza, scambiate prima di separarsi al termine di una sepoltura; infine per un chiacchiericcio via via meno lacrimoso, fattosi progressivamente rilassato, con punte di estrosa socievolezza, sino allo stridio di qualche risatina. La vita dei borghesi vincenti riprende tranquillamente, lasciando sulla scena solo l'ingom-

4. Per una lettura della *pièce* in questa prospettiva cfr. R. Alonge, *Dacci oggi il nostro desiderio quotidiano*, Edizioni di Pagina, Bari 2021, pp. 138-143.

bro di quel cadavere raggomitolato, bambola spezzata, abbandonata sul letto, cioè nello spazio canonico dello sfruttamento sessuale della donna. Qui registriamo il solo momento di irruzione dell'approccio stilistico del teatro di ricerca, sebbene neanche in questo caso si abbia un'alterazione troppo vistosa del testo, al di là di taluni segmenti dialogici ripetuti o invertiti, non tanto per spiazzare il testo, ma piuttosto per svelare quello che Castri chiama il *sottotesto*, cioè il messaggio profondo, occulto che promana dalla scrittura, talvolta non compreso neppure dallo stesso autore⁵.

Secondo punto. Ho insinuato che a Castri sia sfuggita la carica eversiva di Ersilia, ma è più probabile che l'abbia colta ma poi volutamente tenuta fuori campo. Mi sembra di aver intuito che, dietro l'aria burbera, Castri nascondesse accenti di tenerezza e di sensibilità per così dire *femminista*, come ha poi dimostrato lo spettacolo *Madame De Sade* di Yukio Mishima (2001) e, in modo ancora più scoperto, l'allestimento di *Alceste* di Euripide (2006)⁶. È più verosimile, insomma, che gli premesse troppo disegnare l'aspro contrasto fra il brutale universo dei maschi stupratori e il destino di sottomissione della vittima femminile. Una donna capace di gridare la gioia del proprio orgasmo (sia pure intrecciato con venature masochiste) avrebbe forse rischiato di apparire *un po' meno vittima*.

Ammetto però di non essere sicurissimo della bontà di questa lettura *revisionista* che azzerava la mia precedente assunzione di una prima e di una seconda maniera registica del nostro. Diciamo che mi accontento di esibirla come un'ipotesi di lavoro, discutibile ma degna di rispetto. Mi pare tuttavia che la postura tipicamente avanguardista – che considera il copione come non preminente, semplice tessera fra tante altre tessere – non possa che essere fundamentalmente estranea a quel profilo eccezionale di regista-professore che è peculiare di Massimo Castri. Gianfranco Capitta l'ha scritto giustamente, e con forza convincente, già trent'anni fa, parlando della diffidenza per Castri, percepito come regista fuori dal canone, proprio perché *regista-saggista* (io dico *regista-professore*, per deformazione professionale ma poco cambia): «Il regista può essere oggetto di scrittura, non può esserne anche il soggetto!»⁷. Non si tratta solo del suo *incipit* culturale, laureato in Storia del Teatro, autore di un libro sul teatro politico pubblicato dalla prestigiosa casa editrice Einaudi nel 1973. Si tratta – prima di tutto, soprattutto – del suo stesso modo di lavorare in quanto regista, del suo riempire decine di *taccuini* (per fortuna *messi in sicurezza*, cioè depositati dalla lungimirante sorella del nostro, Margherita Castri, al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, oasi di serietà culturale, fra tante istituzioni culturali assai meno serie...), pronti a registrare appunti e riflessio-

5. Per l'analisi specifica di *Vestire gli ignudi* cfr. lo studio puntualissimo, supportato da una trentina di fotografie di scena, di R. Tessari, *Il sacrificio della donna ignuda*, in R. Alonge, R. Tessari *Immagini del teatro contemporaneo*, Guida, Napoli 1977, pp. 183-256.

6. Per l'*Alceste* rimando a R. Alonge, *Il teatro greco sulla scena italiana. La linea Ronconi-Castri*, in «Il castello di Elsinore», 74, 2016, pp. 14-24.

7. G. Capitta, AA.VV., *Massimo Castri e il suo teatro*, a cura di I. Innamorati, Bulzoni, Roma 1993, p. 181.

ni che nascono dalla lettura dei testi destinati a essere messi in scena. Devo aver scritto da qualche parte, non ricordo dove, che i due libri pubblicati da Capriolo, che raccolgono una selezione dei *taccuini* dedicati a Pirandello e a Ibsen⁸, valgono, da soli, una cattedra di ordinario di Storia del Teatro (ed è per questo – sia detto fra parentesi – che a un certo punto mi misi in testa l'idea, un po' megalomane ma non priva di senso, di far diventare Castri professore universitario di prima fascia: lui mi disse di sì, si candidò al concorso, poi ebbe mille esitazioni, e alla fine non venne, sicché – con i miei colleghi di concorso – mi toccò di *finì ant la bagna*, per dirla in lingua piemontese, di *andare nei pasticci...*).

Intendo, insomma, che mi è difficile pensare che ci sia stato un periodo della vita registica di Castri in cui – per lui – sia venuta meno *la centralità del testo*. Preferisco ipotizzare, semmai, una fase lunga – durata indubbiamente un quindicennio, dagli inizi degli anni Settanta a metà degli anni Ottanta – in cui l'inquieto artista sia stato dominato da pulsioni contraddittorie, con alti e bassi, tentato dall'optare per le scorciatoie, che spesso, si sa, sono soluzioni fallaci.

In effetti, a ben riflettere, si scopre che i due picchi contrapposti di *Vestire gli ignudi* (1976) – che scalfisce appena la tessitura della scrittura pirandelliana – e di *Rosmersholm* (1980) – che devasta quella ibseniana – si mescolano e si confondono con esiti meno estremi ma sempre interessantissimi come *Così è (se vi pare)* (1979) e *La ragione degli altri* (1983), i quale procedono, sì, con una certa radicalità a sopprimere personaggi e a spostare arbitrariamente battute su personaggi che con quelle battute non c'entrano nulla, ma offrendoci entrambi come esito finale, paradossalmente, una mirabile illuminazione dello *spirito del testo*, nonostante la disinvoltura con cui è stata manipolata la *lettera del testo*. Ho già spiegato che *Rosmersholm* ci restituiva solo un filo della doviziosa matassa ibseniana, ma i due ultimi spettacoli pirandelliani testé citati sono contributi ermeneutici di altissima qualità, quali i pirandellisti emeriti non riescono nemmeno a sognarsi. Il fatto è che bisogna guardare le cose caso per caso, e comunque con la lente di ingrandimento. Il contesto politico-sociale (e religioso) in *Rosmersholm* è troppo importante per poterlo eliminare, mentre ne *La ragione degli altri* il contesto politico-giornalistico è banale colore bozzettistico e lo si può espungere senza problemi. Priva di esso, la giovanile *pièce* pirandelliana diventa un piccolo grande gioiello, che riconferma come la drammaturgia pirandelliana contenga nel suo seno una violenza strindberghiana che declina tutto il male che gli uomini e le donne si fanno all'interno dell'istituzione familiare. E il *Così è* svela Pirandello a Pirandello, mostra come dietro il cosiddetto manifesto del cerebrale para-filosofico (infautissimo) *pirandellismo* preme, invece, e risulti già ossessivo – ben quattro anni prima dei *Sei personaggi in cerca d'autore* – il fantasma terrifico dell'incesto. La signora Frola dichiara che la moglie di Ponza è sua figlia, Ponza dichiara che è la sua seconda moglie, non figlia della Frola. Alla fine sopraggiunge una donna che

8. Cfr. M. Castri, *Pirandello Ottanta*, a cura di E. Capriolo, Ubulibri, Milano 1981; *Ibsen postborghese*, a cura di E. Capriolo, Ubulibri, Milano 1984.

dichiara di essere contemporaneamente figlia di Frola e moglie di Ponza. Ecco, detto così, sembra una provocazione di Pirandello, un rompicapo tipico del *pirandellismo*, appunto. Ma arriva Massimo Castri, che scioglie il nodo gordiano. C'è un solo modo per spiegare l'inafferrabile enigma pirandelliano: il signor Ponza e la signora Frola sono marito e moglie, e la loro figlia è adesso la seconda moglie del signor Ponza, il quale vive cioè incestuosamente con la propria figlia. Limpido risolutivo definitivo. Naturalmente dobbiamo verificare se il testo risponde, se ci sono pezze d'appoggio a conferma di un'ipotesi tanto avventurosa. Direi di sì, se si legge la novella-matrice, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, e se si legge *Così è* nella prima versione, non in quella definitiva, come ho cercato di fare in altra occasione⁹.

Già, ma come fa il regista a dimostrare il proprio assunto, a esplicitare la sua rivoluzionaria chiave interpretativa? I suoi ferri del mestiere sono soltanto in parte quelli del critico letterario, ovviamente. Esaminiamo per comodità documentaria la ripresa televisiva del 1991, con un differente *cast* e alcune correzioni d'impianto. Castri parte dal testo, che prevede che la vicenda si svolga interamente in casa del consigliere Agazzi, presente anche la moglie e la figlia, diciannovenne, dunque probabile coetanea della signora Ponza. Nel salotto di casa Agazzi c'è anche una seconda coppia, i coniugi Sirelli, in verità privi di figli, ma il regista *s'inventa* una figura filiale, e per il Prefetto inventa addirittura una moglie e una figlia. E veste tutti i personaggi nello stesso modo: il terzetto dei perseguitati e i tre terzetti dei persecutori. L'incesto padre-figlia è un fantasma che ossessiona la famiglia borghese in generale, al di là delle differenze sociali tra classe dirigente e classe subalterna-impiegatizia. La forzatura è del tutto evidente, sicuramente eccessiva, ma non inficia, di per sé, la ragionevolezza della supposizione ermeneutica.

Possiamo trarre qualche prima conclusione. Il *modus operandi* del regista-professore è, in prima battuta, esattamente quello del professore universitario, scandaglia il corpo del testo, utilizzando i suoi strumenti culturali, il suo intuito (ma anche i propri fantasmi, esattamente come fa l'attore di Stanislavskij per calarsi nel personaggio, per *essere il personaggio*), al fine di portare allo scoperto il segreto del testo, di illuminare il cuore profondo della scrittura drammaturgica, che talvolta sfugge alla consapevolezza dello stesso autore, perché nello strato ultimo della pagina artistica stanno le verità nascoste, quelle indicibili, eros violenza morte. C'è un passo delle *Note di regia* redatte da Castri nel 1980 – in margine all'allestimento del *Così è (se vi pare)*, riflettendo sulle prime due realizzazioni pirandelliane, *Vestire gli ignudi* e *La vita che ti diedi* –, che chiarisce in modo assai lucido questa fase iniziale del lavoro registico (in verità ancora pre-registico), definito da Castri *drammaturgia*:

9. Cfr. R. Alonge, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero – Così è (se vi pare)*, in AA.VV., *La novella di Pirandello. Dramma film musica fumetto*, a cura di Enzo Lauretta, Metauro, Pesaro 2007, pp. 77-89.

Secondo me c'è un momento del lavoro del regista, momento di lavoro che io individuo con il termine di *drammaturgia*, che precede la regia, che non è ancora appunto regia, ma che è un lavoro di scavo critico del testo, di approccio al testo, con svariati strumenti di appropriazione del testo, che poi diventa soltanto in un secondo momento un lavoro di produzione di immagini, che è il lavoro appunto di regia, di produzione di sistema di segni che traduce il lavoro critico fatto sul testo¹⁰.

Castri parla qui genericamente di «svariati strumenti» per penetrare nell'intimo del testo, ma un po' più avanti, nello stesso scritto, svela più compiutamente l'orizzonte della propria metodologia:

Faccio riferimento alla comune terminologia freudiana, tra *sogno manifesto* e *sogno latente*. *Sogno* perché in qualche modo la superficie testuale del dramma borghese ha una sua sorta di cattiva coscienza e la superficie della scrittura può essere sentita come atto di rimozione e di razionalizzazione di altri contenuti che non possono essere espressi direttamente. Giunto a quel punto mi era facile accorgermi che il mio lavoro di drammaturgia era molto vicino al lavoro di decodifica del linguaggio onirico dentro la dialettica tra *contenuto manifesto* e *contenuto latente*¹¹.

Come dire che la superficie testuale di *Vestire gli ignudi* può anche emanare un profumo dolciastro di sapore melodrammatico tardo-ottocentesco, ma lo strato sotterraneo del dramma rivela la violenza del vassallaggio sessuale che il console impone alla ragazza, sia pure facendo leva sulla sua disponibilità masochista.

Il motore di una ricerca vincente è naturalmente l'*intuito* del lettore, professore o regista che sia. Il verbo *intuire* (da cui *intuito*) vale etimologicamente *guardare dentro*, dal latino *in* (dentro) e *tueri* (guardare). Siamo sempre nell'orizzonte della specificità del critico, di colui che scruta il testo, ma c'è modo e modo di guardare: come diceva l'illustre grecista Guido Paduano, parlando con ammirazione di un suo collega, *quello vede ciò che gli altri non vedono*. Qui è il discrimine, fra i grandi e i piccoli registi, fra i grandi e i piccoli professori. I grandi (statisticamente solo il 5%) *inventano*, ma anche qui l'etimologia è preziosa: il latino tardo *inventare* è frequentativo di *invenire*, che vale *trovare*, *scoprire*, ma allora significa che *trovi* (*scopri*) *qualcosa che già c'è*, non è affatto invenzione *ex nihilo*, è soltanto l'atto – semplice ma decisivo, definitivo – di vedere ciò che tutti gli altri non hanno saputo vedere, per esempio la brutalità di questa battuta del console a Ersilia: «Ma che credi? Che io sia tutto in quella stupidaggine d'ozio, d'un po' di vizio, che ho speso con te?». Dove irrompe la visione della crudeltà maschilista che ha edificato una società in cui l'uomo ha ben altro da fare, perché è un uomo, un uomo in carriera, con un lavoro che lo realizza, mentre lei è una povera femminella, una maestrina, una *serva*, al servizio del padrone, cui pertanto, a un certo punto – con uno scarto sensibilissimo che

10. M. Castri, *Note di regia*, in P.-P. Narcisse Embarrassing, *Il salotto di notte. La messinscena di "Così è (se vi pare)" di Massimo Castri*, Multimagini, Torino 1980, p. 110.

11. Ivi, p. 113.

la critica pirandelliana, ovviamente, non ha mai colto – si rivolge parlandogli con *lei*, laddove lui le dà sistematicamente del *tu*.

A questa svolta del cammino, s'intende, le strade del professore e del regista si dividono. O meglio, qui si ferma il professore, mentre il regista prosegue. Il critico è pago di come ha investigato e di quel che ha reperito nella propria indagine. Scomponendo e ricomponendo il testo, scovando nuove *pezze d'appoggio*, cioè nuove citazioni (rispetto a quelle già evidenziate dalla letteratura critica pregressa), o disponendo diversamente le tessere già note, è riuscito a delineare un disegno differente e nuovo e più convincente del *puzzle*, a fornire una interpretazione inedita del testo, a fronte della vulgata ermeneutica. Il critico si limita cioè a operare sul corpo del testo, che costituisce il suo orizzonte invalicabile. Per il regista, per il regista-professore, invece, questo è il punto di partenza. Al professore *bastano le parole*, al regista-professore serve qualcosa di più. Castri l'ha detto bene, con convincente semplicità – nella penultima citazione qui sopra riportata –, *la regia è creazione di immagini*. È unicamente la costruzione di un sistema organico di immagini che veicola la chiave di lettura nuova, inaspettata, di un testo.

Esemplifico su quello che forse è il capolavoro della creatività castriana, la *Trilogia della villeggiatura* di Goldoni, la quale riconferma – sia detto *en passant* – il gusto professorale, al limite del puntiglio filologico, su cui ho già insistito. Goldoni, si sa, presentò al pubblico le tre commedie in giornate diverse, fra ottobre e novembre del 1761, sebbene all'interno della stessa stagione teatrale. La tradizione scenica moderna, per ragioni non esclusivamente di mercato, ha sempre proposto invece i segmenti del trittico in una singola serata, fatalmente un po' più lunga del solito... Ci sono infatti motivazioni anche di natura estetica: fruita in maniera unitaria, la *Trilogia* esprime al meglio la propria poesia. E invece Castri cosa fa? Ripercorre il cammino di Goldoni, offre singolarmente i tre testi, a distanza di tempo: le *Smanie* il 16 maggio 1995, le *Avventure* il 21 maggio 1996, il *Ritorno* il 27 novembre 1996. Mi soffermo su un punto particolare, *Ritorno della villeggiatura*, III, 2, snodo fulminante del *plot*: sin dalla prima commedia, *Le smanie*, Giacinta è stata promessa a Leonardo, ma, arrivato all'ultima stazione, il padre di Giacinta, Filippo, deve tirar fuori gli 8.000 scudi previsti come dote, che però non ha, né ha voglia di prenderli in prestito, al 4% di interesse. Per Goldoni la scena si svolge in interno, nella casa di Filippo, che ha appena finito di mangiare. Mario Missiroli, nella sua graffiante edizione del 1981, opta per una scenografia astratta, simbolica, in cui non c'è né interno né esterno. Bastano due sedie e un tavolino, dietro cui siede Fulgenzio, con dei libri di conti. Il protagonista della sequenza diventa inaspettatamente Fulgenzio, il mirifico *contabile*, che fa i conti in tasca all'amico, riempie continuamente dei fogli che passa a Filippo, per renderlo edotto della sua situazione finanziariamente catastrofica, salvo esibire all'ultimo, a mo' di coniglio che fuoriesce dal cappello, la soluzione ottimale: Filippo non pagherà il becco di un quattrino, darà in dote una sua proprietà di Genova, da cui non ricava nulla per colpa dell'amministra-

tore ladruncolo. Giacinta e Leonardo, una volta sposati, si trasferiranno a Genova e con la loro presenza (e il lavoro di Leonardo) renderanno la proprietà finalmente fruttifera, emarginando l'amministratore furbetto. Chiaramente Missiroli sceglie un solo filo del testo goldoniano, sviluppandolo alla sua maniera, con caustica crudeltà, tesa a colpire l'eterna avidità della borghesia italiana di tutti i secoli. Non per nulla la sequenza è assai breve, 6 minuti, contro i 9 dell'edizione di Strehler (mi riferisco all'edizione del 1978, con gli attori della *Comédie-Française*), e ai 12 minuti di Castri.

Strehler, si sa, è fedele illustratore di Goldoni, evidenzia l'intero ventaglio drammaturgico, che si svolge naturalmente in interno, come previsto: c'è, sì, il protagonismo serio di Fulgenzio, ma c'è anche il protagonismo di Filippo, personaggio ridicolo, che ride continuamente, che ama chiacchierare, raccontare della sua villeggiatura, del suo piacere del mangiare, e che dunque – *et pour cause* – entra in scena con la salvietta intorno al collo, per significare che ha appena finito di pranzare. Alcune piccole limature del copione esaltano la continua risata tonitruante di Filippo, al limine della caricatura. Castri accetta il realismo scenografico di Strehler, ma il suo – come sempre – è un *realismo prospettico*; la scenografia – per lui – deve imporre un primo segno interpretativo: se nel *Ritorno* di Castri – che ha tagliato le due scene nella dimora di Bernardino – abbiamo tre interni (la casa di Leonardo, quella di Filippo e quella di Costanza), il regista e il suo abituale fidato scenografo Maurizio Balò puntano sull'immagine bizzarra di una scala. Una scala è un luogo di passaggio, spazio della precarietà, normalmente non si resta a discutere, stando appollaiati su una scala, ma Castri vuole imprimere l'idea di una condizione instabile, insicura. Sfrutta la simbologia concettuale della scala, ascesa e discesa, trionfo e decadenza, perfettamente in linea con il destino periclitante di strati borghesi velleitari, incapaci di reggere lo status aristocratico cui aspirano, concedendosi villeggiature sontuose che non si possono permettere. Lo scacco e la caduta di Leonardo, ma anche di Filippo. Il quale compare dunque in cima a una ripida scala, al fondo della quale è Fulgenzio.

Anche il Filippo di Castri ha il tovagliolo legato al collo, come quello di Strehler, ma il regista toscano aggiunge un dettaglio, una bottiglia di liquore nella mano destra e un bicchiere nella sinistra: siamo alla fine del pranzo, ma per Filippo non si finisce mai, ci vuole anche il digestivo alcolico. Aspetta però a lungo, prima di versarsi da bere; deve avere già bevuto abbastanza, lo si capisce da come parla, ma quando decide di bere (e vedremo più avanti in quale esatto momento, non casuale), si guarda bene dal condividere con l'ospite. Blatera continuamente che Fulgenzio è un suo grande amico, ma non si mostra affatto generoso con lui (e anche di questo terremo conto, in sede di conclusioni). Diciamola sveltamente, il Filippo di Castri ha una complessità psicologica assente in Strehler e in Missiroli. La diversa durata temporale della sequenza 6-9-12 minuti traduce semplicemente questo *décalage*. In Missiroli il personaggio di Filippo – abbiamo già segnalato – praticamente non c'è, esiste solo Fulgenzio. In Strehler c'è, ma come carattere puramente comi-

co. Castri ha bisogno di più tempo perché scandaglia con cura il testo e restituisce la ricchezza della figura, apparentemente cordiale, empatica, ma in realtà egoista. Per la prima parte della sequenza non fa che ridere e mostrarsi un po' brillo, ma appena Fulgenzio tocca l'argomento finanziario, muta aspetto, diventa serio, accortamente lucido, diffidente, salvo una nuova inversione, allorché Fulgenzio ha finito di esporre il suo progetto, in grado di consentirgli di non pagare nemmeno un soldo di dote: a questo punto Filippo si rasserena, si distende, il suo viso s'illumina, si versa da bere e brinda alla felicissima soluzione del proprio problema. Festeggia però da solo (senza chiedere un bicchiere per l'amico prezioso, salvatore decisivo delle sue mal gestite economie), come vive e gioisce sempre da solo, da perfetto egotista quale è. Peccato che il liquore gli vada di traverso, al punto di doverlo sputare. Perché *gli va di traverso* la domanda secca di Fulgenzio: «E vostra figlia sarà poi contenta?».

Filippo è personalità ambigua, doppia, determinata (e persino cinica) anche con la figlia, ma incapace di confrontarsi frontalmente con lei; *patisce* Giacinta e la teme, sicché punta a utilizzare proprio Fulgenzio per piegarla. Così, almeno, per Goldoni. Castri invece privilegia – forse in nome di una maggior chiarezza didascalica – un Filippo senza esitazioni, che risale la scala con baldanza, sicuro ed energico, per andare all'incontro/scontro con Giacinta, la quale però non è in casa, andata in visita da Costanza. In compenso Castri inserisce a questo punto una micro-sequenza puramente mimica, senza riscontro nell'originale: entra in scena un vecchio servitore, di ritorno dal mercato, con il paniere da cui spuntano vari ortaggi. Se Strehler e Missiroli – dovendo contenere la *Trilogia* nel tempo di una serata, e dovendo dunque da qualche parte tagliare il copione – riservavano prevalentemente le forbici per le battute dei servitori, considerati drammaturgicamente meno importanti, questo non può comunque mai avvenire in Castri, sensibile per ragioni ideologiche alla causa degli umili, ma parimenti preoccupato di tradurre, attraverso di essi, un giudizio di classe severo su questa borghesia rinunciataria e decadente. Anzi, come nel caso in questione, può aggiungere una presenza servile, assente nel testo goldoniano. L'inserzione soddisfa però anche un'altra esigenza, quella di amplificare il tema del rapporto ossessivo di Filippo con il cibo. I servi non fanno che pensare al loro padrone. Filippo ha appena finito di pranzare ma i suoi dipendenti vanno già in giro a cercare di che cucinarli la cena della sera. L'immagine del vecchio (con la straordinaria espressività facciale dell'attore spagnolo Carlos Valles) che a fatica sale la scala erta, tenendosi penibilmente al mancorrente, la borsa carica di vettovaglie, commuove lo stesso Filippo che – dopo aver curiosato nella cesta, da quel goloso irrefrenabile che è – per ben due volte accarezza e bacia la testa del domestico: una prima volta quando Fulgenzio gli assicura che da Genova riceverà, fra omaggi di vari cibi da lui prediletti, anche le «melarancie di Portogallo» (la cui forma tonda suggerisce un accostamento analogico con il cranio perfettamente calvo del servitore) e la seconda volta quando si avvia a cercare Giacinta che crede essere in casa, in corrispondenza a una battuta capitalissima («Felice me, se succede!

Se resto solo, se non isminuisco l'entrata, me la voglio godere da paladino»), per Goldoni propriamente un *a parte*, che Castri trasforma in riflessione-confidenza fatta prima di tutto al vecchio fedele dipendente, nel quadro di una più stretta intima solidarietà con quella che è la sua vera *famiglia*, costituita appunto dai *famigli*, devoti e dispostissimi a occuparsi delle sue esigenze gastronomiche. Nulla importandogli, in fondo, che la sua unica figlia debba finire, disperata, fra le braccia di un marito ancora più disperato, prontissimo pertanto a sposarla senza dote di scudi contanti.

Occorre però sottolineare che la qualità della regia castriana è nella perfetta coerenza dei segni. Nemmeno il grande fondatore della regia in Italia è sempre così rigoroso. Strehler accenna appena – con il tovagliolo intorno al collo – a caratterizzare la golosità del personaggio, ma non senza contraddizioni. Per due volte il suo Filippo sollecita la serva a portare due tazze di caffè, per lui e per Fulgenzio, ma poi i due se ne vanno senza averlo bevuto, lasciandolo intatto sul tavolino. E il tovagliolo è un puro particolare comico, che ben presto la serva strappa dal collo del padrone, considerandolo inappropriato e ridicolo. Invece il Filippo di Castri non solo lo conserva per l'intera sequenza, ma indossa alla fine mantello e cappello, uscendo di casa, all'inseguimento di Giacinta, sempre con il tovagliolo indosso. Come un dettaglio significativo, parte per il tutto, che allude a una uniforme di cui il personaggio è orgoglioso, simbolo della sua voluttà di cibo. Parlo di *uniforme*, ma non a caso. Castri pone in bocca a Filippo una interpolazione (*Avanti!*), come per esortarsi alla battaglia con la figlia, allorché risale la scala per andare a cercarla, pensando che sia in casa. Un tic che Filippo ripete poi diverse volte quando si accinge ad abbandonare l'abitazione, insieme a Fulgenzio, per raggiungerla nella dimora di Costanza: è l'interiezione di un capo militare che ordina la carica, ma è lui il primo a marciare, agitando un braccio come fosse un bastone di comando, e precedendo Fulgenzio, ridicolo ma in fondo serissimo, con quel tovagliolo sopra il mantello!

E non è tutto. La congruenza delle corrispondenze che sta dentro questa scena III, 2 del *Ritorno* si inquadra peraltro in maniera ineccepibile all'interno dell'intero arco della *Trilogia*, dall'inizio alla fine, dalle *Smanie* al *Ritorno*, passando per le *Avventure*. Filippo entra in scena nel primo atto delle *Smanie* con un vassoio per la sua colazione personale, fatto di abbondanti *brioche*: getta in giardino un po' di mollica per gli uccellini (perché è un vecchio cordiale di buon cuore...) ma insegue la figlia che gli ha rubato un pezzettino di *brioche* e insiste fino a quando non riesce a riprenderselo. E se, più avanti, Giacinta intinge un altro pezzo di *brioche* nella di lui cioccolata e se lo mette parzialmente in bocca, il padre è fulmineo a riprendersi anche il piccolo pezzo sopravvissuto. Il messaggio risulta chiaro, Filippo è spietato nella sua avidità di cibo: può regalarne agli uccelli, ma come sua libera scelta. Per la figlia non intende assolutamente *togliersi il pane di bocca*, dunque tanto meno far debiti al tasso del 4% per darle la dote, peraltro promessa, che c'era – la dote – ma ora non c'è più, e pazienza se è stato lui, a mangiarsela, con la sua mania delle villeggiature doviziose...

Il finale è feroce. Ancora una scala, in casa di Costanza, come si è anticipato. Giacinta sulla scala, in piedi, parla e piange, a un tratto quasi sviene, ma si tiene afferrando il corrimano: alla buon'ora accetta però di sposare Leonardo e di partire per Genova con lui, rinunciando per sempre all'amato Guglielmo. Ai piedi della scala, Filippo, anche lui in piedi, ma ben piantato sulle sue gambe, un sacchetto in una mano, che guarda e ascolta sua figlia che parla, piange, sviene, mentre lui continua, impassibile, a infilare l'altra mano nell'involto di carta per trarne dolciumi che si mette in bocca senza sosta. Quando il monologo di Giacinta è finito, e la sposa se ne è andata con il suo sposo poco amato, Filippo ha finito di mangiare: accartoccia il sacchetto, ormai svuotato di dolci, e lo getta brutalmente per terra. Lo getta per terra come ha gettato (ri-gettato) sua figlia, cacciata lontano, a Genova, in una specie di definitivo esilio, senza un soldo, con un marito che ella non ama e che non amerà mai. La regia, quando è geniale, è semplicemente questo, invenzione e costruzione di un sistema di immagini, ma sistema strutturalmente organico, armonioso: capace di far parlare la dimensione nascosta del testo, di svelare il segreto del testo. E il segreto del testo è che Filippo non è affatto il "vecchio gioviale" indicato da Goldoni nella didascalia iniziale per depistarci, bensì un padre crudele, che non esita a sacrificare la figlia per *défendre son bifteck*, come dicono i francesi con un'espressione che qui torna opportuna e puntuale¹².

Come concludere? Qualche ricordo privato. Ho conosciuto Castri nel 1976, quando mise in scena *Vestire gli ignudi*: mi telefonò lui per invitarmi a vedere lo spettacolo. Aveva letto il mio primo libro pirandelliano del 1972 e gli pareva ci fossero analogie fra il mio modo di leggere Pirandello e il suo modo di metterlo in scena. Poi, nel 1980, allestendo a Ferrara *Hedda Gabler*, mi chiese di tenere una conferenza su Ibsen, di cui non mi ero mai occupato. Gli sono rimasto molto grato, perché devo a quell'evento l'amor che mi prese per il drammaturgo norvegese e che ancor non m'abbandona. Infine il terzo frammento memoriale, Firenze, un ciclo di lezioni e un convegno che Siro Ferrone organizza all'Università, su sollecitazione di Castri, durante l'allestimento del *Ritorno dalla villeggiatura*, che debutta nella vicina Prato. Castri venne a sentire la mia relazione su Giacinta, e alla fine mi disse la cosa più bella che io potessi sentirmi dire, che il suo spettacolo (che ovviamente non avevo ancora visto) e il mio intervento erano come certi libri, dove, da un lato c'è la traduzione, e sulla pagina a fronte c'è l'originale¹³. È a quel punto che ho capito che davvero la critica letteraria e la regia sono compagni di

12. Rimando a R. Alonge, "Le Retour de la villeggiature", III, 2 dans le triangle Strebler-Missiroli-Castri, in «Il castello di Elsinore», 66, 2012, pp. 105-113. Per l'analisi dello spettacolo utilizzo la ripresa del DAMS torinese perché la registrazione RAI è fortemente scorciata.

13. Cfr. S. Ferrone, *Un esempio di teatro pubblico*, in «Il castello di Elsinore», 32, 1998, pp. 5-7. Il fascicolo raccoglie gli interventi al convegno di Marzia Pieri, Françoise Decroisette e dello scrivente, poi confluito in R. Alonge, *Goldoni. Dalla Commedia dell'Arte al dramma borghese*, Garzanti, Milano 2004.

strada, sia pure soltanto per un tratto del cammino, tanto più se il regista è un regista-professore¹⁴.

14. La prova provata del mio interesse privilegiato per Castri sta nella frequenza dei miei interventi, sebbene parzialmente sottoposti alla legge utilitaristica del riciclaggio. Eccoli in buon ordine cronologico: *La scoperta della "commedia" nell'Ibsen di Castri*, in *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia Stampatori, Torino 1984, pp. 91-98 [su *Rosmersholm* e *Hedda Gabler*]; *Tendenze della messinscena pirandelliana*, in *Dal testo alla scena*, cit., pp. 276-285 [su *La ragione degli altri*]; *Lungo viaggio verso il silenzio. L'allestimento di Massimo Castri del "Piccolo Eyolf" di Ibsen*, Tirrenia Stampatori, Torino 1985; *Qualche appunto microanalitico sui "Rusteghi" di Massimo Castri*, in «Il castello di Elsinore», 15, 1992, pp. 109-125; *Un Goldoni strindbergien. "Les Rustres" selon Massimo Castri*, in «Théâtre Public», 112-113, 1993, pp. 59-61; *L'auteur de la scène, ou la mise en scène comme création*, in AA.VV., *Dire la création. (La culture italienne entre "poétique" et "poïétique")*, textes réunis par Dominique Budor, Presses Universitaires de Lille, Lille 1994, pp. 148-151 [ancora sui *Rusteghi* di Goldoni]; *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Le Lettere, Firenze 1995, pp. 124-128; *"I rusteghi" di Carlo Goldoni*, in R. Alonge, R. Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, LED, Milano 1996, pp. 109-124; *Il teatro italiano di tradizione* (in collaborazione con Francesca Malara), in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Einaudi, Torino 2001, vol. III, pp. 665-672; *Castri, "Borkman", 'Les adieux'*, in «Drammaturgia», Quaderno 2002, pp. 7-12; *Il teatro di Massimo Castri*, Bulzoni, Roma 2003; *Provisional Ending (Back to Ibsen)*, in «North-West Passage», 1, 2004, pp. 129-146 [sul *John Gabriel Borkman*, nuovo allestimento del 2002]; *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 126-130; *"Spettri", due immagini e qualche considerazione a volo d'uccello*, in «Il castello di Elsinore», 55, 2007, pp. 71-75; *Castri bravo come Strehler. Le "Tre sorelle" figlie del generale Gabler*, in «Il castello di Elsinore», 58, 2008, pp. 97-103; *Massimo Castri's first Ibsenian productions* (in collaborazione con Franco Perrelli), in A.VV., *Ibsen in the theatre*, editors Sven Åke Heed & Roland Lysell, Stockholm University, Stockholm 2009, pp. 85-90; *"Le Retour de la villégiature", III, 2 dans le triangle Strehler-Missiroli-Castri*, in «Il castello di Elsinore», 66, 2012, pp. 105-113; *Massimo Castri, "John Gabriel Borkman" di Ibsen*, in R. Alonge, F. Perrelli, *Storia del teatro e dello spettacolo*, Utet Università, Torino 2012, pp. 375-379; *Ricordo di Massimo Castri*, www.drammaturgia.fupress.net, 8 settembre 2013; *Ricordo di Massimo Castri. Goldoni, l'inventore del 'dramma borghese'*, in «Studi goldoniani», nuova serie, 3, 2014, pp. 127-134; *Il teatro greco sulla scena italiana. La linea Ronconi-Castri*, in «Il castello di Elsinore», 74, 2016, pp. 14-24 [sull'*Alceste* di Euripide].