

Rivisitare i classici in *cinema-scope*: il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman

Arianna Frattali

1. Fra teatro e *media*

A partire dal biennio 1957-1958, Vittorio Gassman avvia un momento di riflessione retrospettiva sulla propria attività, ma anche di azione costante in campi diversi, quali il teatro, il cinema e la televisione¹. Alle incursioni del “mattatore” sul grande e piccolo schermo, maturate e agite proprio in quegli anni, ho già dedicato due precedenti studi: uno imperniato sui “trasformismi” dell’attore fra «scena e schermo»², l’altro volto all’esame, specialmente, del suo innovativo passaggio in televisione³. Una coppia di saggi concentrata su alcuni nodi concettuali e procedurali che hanno caratterizzato il rapporto fra teatro e forme mediatiche da Gassman sperimentate a ridosso della costituzione del Teatro Popolare Italiano. Su quest’ultima esperienza vorrei però ritornare, con un’analisi dettagliata di repertorio – non indagato finora in maniera analitica – che metta in luce le principali novità che esso riserva alla scena teatrale italiana degli anni Sessanta.

L’idea guida che porterà alla nascita del Tpi, il 3 aprile del 1959, matura dunque nel biennio precedente: la questione dell’accessibilità economica e culturale delle rappresentazioni e la necessità di una forma di teatro che coinvolga ed educi il pubblico diventano motivo di riflessione per Vittorio Gassman come per altri uomini di scena, fra cui ricordiamo Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Eduardo De Fi-

1. Cfr. P.M. De Santi, *Gassman dal teatro al cinema*, in E. Marinai, S. Poeta, I. Vazzaz (a cura di), *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, Ets, Pisa 2004, pp. 171-188.

2. A. Frattali, *I “trasformismi” di Gassman fino al Teatro Popolare Italiano*, in Ead., *Testo e performance dal Settecento al Duemila. Esempi di scrittura critica sulla teatralità*, Educatt, Milano 2012, pp. 35-51.

3. A. Frattali, *Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta: Vittorio Gassman fra teatro, cinema e televisione*, in *Teatro e media*, A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), Felici, Corazzano 2012, pp. 143-160.

lippo. La fine degli anni Cinquanta vede infatti sorgere l'urgenza della questione legata alla nascita e al consolidamento dei teatri stabili e da più parti s'invoca la redazione di una nuova legge sul teatro di prosa che si adatti al mutato contesto economico, sociale e legislativo⁴. La scena politica aveva visto infatti avvicinarsi ben sei governi, a partire dal 1953, mentre il cinema restava ancora il settore privilegiato degli interessi economici e la tv, neonata del '54, aveva assestato un ulteriore colpo al mondo teatrale, fornendo la possibilità di un intrattenimento "popolare" nei costi e nelle modalità di fruizione.

Tali modalità cambiano profondamente rispetto a quelle del teatro, ma la televisione delle origini condivide con esso in buona parte «gli spazi (la sera, in orari precisi e limitati) e il carattere di eccezionalità (l'occasione festiva, l'appuntamento settimanale)»⁵. Come già osservato da Gianfranco Bettetini, «il teatro ha sempre agito come modello dominante, secondo modalità diverse, nella discorsività cinematografica e in quella televisiva»⁶, rappresentando, così, la matrice strutturale, procedurale e sintattica per tutte le successive elaborazioni nel campo delle arti della visione. Accade dunque che l'Accademia e lo spettacolo dal vivo siano i luoghi da cui provengono gli interpreti drammatici del neonato mezzo, come pure l'avanspettacolo, il varietà o il cabaret (pensiamo a Franca Valeri e Paolo Poli).

In tale contesto, Gassman intende dunque servirsi anche della televisione come mezzo veicolare di una campagna pubblicitaria per avvicinare una platea vasta e composita; l'idea è quella di intercettare nuovamente quello che il "popolo" vorrebbe dal teatro contemporaneo, corredando l'attività teatrale con tutti i possibili mezzi di sondaggio, ricerca e statistica; tra questi la tv, sia proponendovi "teatro in pillole" sotto forma di recital o varietà, sia raggiungendo, tramite essa, un pubblico sempre più distante dalle platee. L'intento è risvegliare la matrice rituale e pedagogica dello spettacolo dal vivo, rendendolo nuovamente strumento d'aggregazione e di condivisione:

Oggi, si dice da più parti, il teatro è in crisi, travolto dal trionfo del cinema e della televisione, o forse soltanto dal conformismo e dall'indifferenza che pervadono l'uomo-massa. È vero questo? E se è vero, si tratta di un processo irreversibile, o soltanto di un difficile momento di stanchezza? Il teatro può essere salvato, e da chi e come?⁷

4. Cfr. A. Frattali, *1957-1960. L'Ente Autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa. Progetti, dibattiti e protagonisti: da Eduardo a Gassman*, in S. Locatelli (a cura di), *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, "Comunicazioni sociali", XXX, 2 (2008), pp. 211-234.

5. E. Marinai, *Un fatale appuntamento, di venerdì. La prosa incontra l'immagine elettronica: nasce (e muore giovane) il teleteatro*, in Barsotti, Titomanlio (a cura di), *Teatro e media*, cit., p. 95.

6. G. Bettetini, *Una televisione che sapeva di teatro e che non vuole più saperne*, in Id. (a cura di), *Sipario! Storia e modelli del teatro televisivo in Italia*, Rai-Eri, Torino 1989, p. 42. Cfr. anche A. Grasso, *La scena elettronica*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2000-2001, III, pp. 1297-1298.

7. Documento conservato presso una sezione dell'Archivio del Teatro Stabile di Torino esclusivamente dedicata al Teatro Popolare Italiano: *Cinque modi per conoscere il teatro*, Programma di sala, Circolo Aziendale Italsider. Stampato da Edindustria Editoriale nel 1962.

Il dibattito sulla crisi del teatro nel secondo dopoguerra coinvolge del resto molti artisti di quegli anni e si declina in varie ipotesi di soluzione, se pensiamo alla nascita del Théâtre National Populaire di Jean Vilar, alla fondazione dei teatri stabili in Italia (su tutti il Piccolo Teatro di Milano), alle prime esperienze di teatro in diretta di Eduardo De Filippo, ma anche ai successivi cicli da studio del “Teatro di Eduardo”, dove l’uso sempre più consapevole del mezzo televisivo è rivolto a raggiungere in maniera capillare il grande pubblico⁸. L’obiettivo comune di iniziative così diverse è fare dello spettacolo dal vivo uno strumento di riqualificazione sociale⁹, popolare, ma organizzato per raggiungere e coinvolgere un grande numero di spettatori. Gassman declina questo concetto attraverso il progetto di un teatro mobile, un Teatro-Circo, appunto, per accogliere, con spazi e prezzi accessibili, un pubblico nuovo, «ma di quel pubblico nuovo – dichiara – vogliamo i migliori, perché vogliamo elevare, non abbassare, il livello della nostra platea»¹⁰.

2. Gli esordi: da Manzoni a Flaiano

Nasce così il Teatro Popolare Italiano e il programma ambizioso del primo anno vede in scena un classico della nostra letteratura risorgimentale ritenuto irripresentabile, l’*Adelchi* di Alessandro Manzoni¹¹. Tale scelta viene fatta in base alle sue prerogative di opera composta da «uno scrittore teatrale non specializzato» e per la caratteristica di presentare «contenuti misti, talora contrastanti: il rigore storico contro certe deformazioni dello spirito romantico, la bellezza lirica e l’esaltazione morale, il reale e l’ideale»¹². Il debutto è al Parco dei Daini, a Roma, il 3 marzo 1960¹³; la regia di Gassman è finalizzata ad amplificare la grandiosità dell’insieme e, proprio in virtù di tale grandiosità, i critici definiscono l’*Adelchi* quasi «uno spettacolo in *cinema-scope*»¹⁴. Il regista intende infatti utilizzare il vasto spazio a

8. Cfr. A. Barsotti, *L’originalità di Eduardo De Filippo fra teatro e televisione (1955-81). E il caso De Pretore*, in Barsotti, Titomanlio (a cura di), *Teatro e media*, cit., pp. 115-141.

9. Sul concetto di teatro come “pubblico servizio”, come base per la fondazione del Piccolo Teatro di Milano, cfr. S. Locatelli, *Teatro Pubblico Servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano 2015, p. 200; più in generale, sulla nascita dei teatri stabili, C. Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Led, Milano 2007.

10. G. De Chiara, *Il circo è pronto: fuori i leoni!*, in “Sipario”, 163 (1959), p. 9.

11. Interpreti: Vittorio Gassman (*Adelchi*), Valentina Fortunato (Ermengarda), Andrea Bosic (Desiderio), Carlo D’Angelo (Carlo), Mario Erpichini (Diacono Martino), Nino Dal Fabbro (Svarto), Arnaldo Ninchi (Guntigi), Giulio Girola (Pietro), Antonio Salines (Anfrido), Carmen Scarpitta (Ansberga), Orazio Orlando (Vermondo), Franco Giacobini (*Idelchi*), Attilio Cucari (Indolfo), Giamberto Marcolin (Ghisilberto), Mino Bellei (Rutlando), Claudio Sora (Teudi), Carlo Montagna (Albino), Anna Maria Gherardi (Claudia Zovianoff). Scene di Luciano Damiani, costumi di Luciano Damiani ed Ebe Colciaghi, musiche di Fiorenzo Carpi (con inserti di Giuseppe Verdi). Regia di Vittorio Gassman.

12. V. Gassman, *Appunti alla regia, in Adelchi. Tragedia. Con notizie storiche* (“Quaderni del Teatro Popolare Italiano”, 1), Einaudi, Torino 1960, p. 120.

13. Per dettagli sulla prima manzoniana e sulla ricezione da parte della critica, rimando al mio studio *I “trasformismi” di Gassman*, cit., in particolare nota 22, p. 45.

14. A. Pitta, *Un superbo Adelchi ha commosso i tremila*, in “La notte”, 4-5 marzo, 1960.

sua disposizione dividendolo in tre parti, che hanno come riferimento il boccascena. La prima (chiamata «obbiettiva») si estende verso il pubblico ed è «destinata a ospitare ciò che del dramma è antefatto o discorso storico – una zona quindi al confine fra realtà e finzione, una cornice – un riquadro di dati immutabili di contro alla libertà fantastica delle vicende, composto di fatti e figure irriducibili all'arte»¹⁵. Nella seconda, più ampia, dal boccascena verso il fondo del palco, agiscono i personaggi; è quella più specificamente teatrale, legata agli elementi concreti dell'Arte, come gli oggetti ed i costumi. In essa: «le combinazioni plastiche – con marcata simpatia per gli effetti simmetrici, i parallelismi, gli incroci, le ortogonalità – vengono assicurate da una doppia serie di carrelli laterali, che sviluppano una scenotecnica orizzontale sintetica e di rapido smistamento»¹⁶. Libera dai dati oggettivi, sul fondo, si apre invece la terza parte, il regno dell'autore: la zona dei simboli, dei significati: il dispositivo consiste infatti in «una larga fascia di fondale, atto a ricevere colorazioni e proiezioni: non indicazioni propriamente scenografiche, ma simboli ed atmosfera, estasi figurative, slanci lirici; in quel grande foglio, l'autore scrive giudizi e volontà, definendo il bersaglio della sua ispirazione»¹⁷. La trovata è di intitolare i capitoli del dramma, ponendo sopra la suddetta struttura un simbolo mobile, una croce di preghiera e di combattimento, «croce semplice degli umili e croce dei potenti e dei designati, croci di nuvole sul cielo libero di Martino, falangi e croce, croci della morte e degli eroi, e anche di quella morte da cui sembra non sapersi destare il popolo italico»¹⁸.

In questo modo, agli attori appartiene il perimetro delle tre parti, ovvero le entrate e le uscite, le presentazioni, le apparizioni, i sipari, tutti gli elementi spaziali su cui possono esercitare un controllo diretto. Nelle intenzioni del regista gli interpreti devono indossare costumi¹⁹ legati all'ambiente altomedievale della tragedia, ma quelli di Adelchi, Ermengarda e Anfrido devono presentare i caratteri «di una primitività e di una linearità più marcatamente spirituali, per accompagnare le tre figure nella loro cristiana ascesi, in quel cammino di umiltà e rinunzia che è il particolare itinerario dell'eroismo manzoniano».

La novità principale dal punto di vista registico consiste nell'affidare la recitazione dei due cori dell'atto terzo al protagonista, per «sottolineare il carattere soggettivo dei brani» e piegarne la liricità al costruito drammatico, sfruttando «la congenialità tra i concetti ch'essi dibattono e il carattere di Adelchi»²⁰. Tale scelta, rendendo l'eroe interprete del lamento degli schiavi italici nel momento della sconfitta, ne esalta spiritualità e umanità, legando più strettamente la pausa lirica all'azione tragica. Al finale dell'atto quinto è riservata poi un'azione multipla, con visione globale delle varie dimensioni della tragedia: quella drammatica, con la

15. Gassman, *Appunti alla regia*, cit., p. 121.

16. *Ibid.*

17. Ivi, 122.

18. *Ibid.*

19. Ivi, 121.

20. Ivi, 126.

morte di Adelchi e la desolazione di Desiderio; quella storica, con l'omaggio degli ultimi fedeli longobardi a Carlo, e la nascita del futuro Sacro Romano Impero; quella nazionale e sociale, con una visione indiretta del popolo italico soggiogato.

Tutte le indicazioni contenute negli *Appunti di regia* servono a Luciano Damiani, lo scenografo, per determinare il criterio dell'allestimento: occorre infatti ricreare sul palco l'equilibrio tra le modalità di scrittura dell'autore (legate allo spirito romantico-risorgimentale) e l'epoca in cui è ambientata la vicenda di Adelchi, l'alto medioevo. Un tocco di gusto gotico-romantico viene gettato dalle ombre, che lo scenografo definisce quasi piranesiane, «suggerite dalla presenza di antiche iscrizioni e dal verde che scende dall'alto, a restituire una sensibilità moderna alla severità, alla storicità di un tempo remoto»²¹.

Richiamando poi la ricerca di musicalità così presente nelle intenzioni registiche di Gassman, alcuni critici accostano lo spettacolo al melodramma, «recitato anziché cantato; il che, dopotutto, può essere un modo legittimo di concepire il teatro popolare»²², considerando il melodramma stesso come espressione, appunto, del genere più diffuso e fortunato di teatro italiano. Emerge dunque l'idea di una contaminazione tra forme espressive, dello sconfinamento del teatro in un *altrove*, che è cifra costante della contemporaneità. La grande difficoltà nel trasporto e nel montaggio della struttura mobile ne segna tuttavia inevitabilmente il destino; essa viene smontata e rimane in Piazza Vetra a Milano (dopo aver causato un cedimento strutturale nella pavimentazione della piazza) fino al momento di essere venduta all'Egitto, dove svolgerà funzioni di teatro per la città del Cairo.

Seconda prova del Tpi, *Un Marziano a Roma* di Ennio Flaiano²³ rappresenta sicuramente un elemento *extra-vagante* nel suo repertorio prevalentemente tragico, e a chi gli rimprovera una certa discontinuità nella “linea culturale” della compagnia Gassman risponde di aver scelto un autore come Flaiano, prima ancora che una commedia (scritta infatti su commissione). Sceglie quindi uno scrittore (e non un drammaturgo) impegnato, «nel senso che nulla di quanto egli scrive evita di fare i conti con la nostra epoca – il cui impegno, però, non esclude il divertimento, ed il cui divertimento – non esclude la profonda serietà degli argomenti e delle

21. L. Damiani, *Appunti alla scena*, in *Adelchi. Tragedia. Con notizie storiche* (“Quaderni del Teatro Popolare Italiano”, 1), Einaudi, Torino 1960, p. 128.

22. C. Terron, *Gassman ha fatto la guerra in 3D*, in “Corriere Lombardo”, 22 ottobre, 1960; N. Ciarletta, *Gassman con l'“Adelchi” di Manzoni ha inaugurato il Teatro popolare*, in “Il Paese”, 4 marzo, 1960: «Intonati al gusto del melodramma, scene e costumi erano degnissima opera di Luciano Damiani. Il gusto dell'opera lirica, adatta del resto a un teatro di vasta capacità, era altresì sottolineato da alcuni brani verdiani intercalati nelle musiche di scena curate da Fiorenzo Carpi».

23. Commedia in tre atti e sette quadri. Interpreti: Vittorio Gassman (Kunt, marziano); Nino Dal Fabbro (Adriano, cronista); Franco Giacobini (Fabrizio, artista); Carlo D'Angelo (Fred Gomes, prof. d'arte varia); Antonio Salinas (Alvaro, amico di Kunt); Claudio Sora (Orlando); Carlo Montagna (Massimo, giornalista); Orazio Orlando (Oliviero, giornalista); Giulio Girola (Marco, fotografo); Luciano Lucignani (Alessio); Mario Erpichini (Romano, intellettuale); Arnaldo Ninchi (Lazzaro, intellettuale); Anna Maria Gherardi (Amalia); Ilaria Occhini (Anna, ballerina).

conclusioni»²⁴. E il teatro, nelle convinzioni del “mattatore”, per essere popolare, prima che facile nella forma, deve essere polemico e litigioso, facendo capire al suo pubblico che in platea, come sulla scena, si può manifestare un certo modo d'intendere i fenomeni della vita individuale e collettiva.

La commedia, considerata troppo intimista per il grande palcoscenico, viene allestita il 23 novembre 1960 al Teatro Lirico di Milano, destinato principalmente alla rivista. Si tratta infatti di un'opera difficilmente collocabile, che racchiude in sé caratteristiche del teatro musicale (le musiche di Guido Turchi sono fondamentalmente canzoni) e del dramma borghese. Al musicista vengono richieste delle arie utilizzabili in senso “epico”, di commento e di rottura rispetto al clima generato dall'azione, mentre dallo scenografo Mario Chiari ci si aspetta una messinscena allusiva, ma non realistica²⁵, e dai costumi di Maria De Matteis la cifra di un anti-realismo tendente al surreale, esasperando il modo di vestire dell'oggi verso una direzione avveniristica²⁶. Ma dopo quattro successive repliche al Teatro Alfieri di Torino, che suscitano non poche perplessità nel pubblico e nella critica, l'opera non viene più rappresentata.

3. L'*Orestiade*

Il repertorio del Teatro Popolare Italiano si rivolge quindi nuovamente ai classici e già alla fine dell'agosto del 1959 Gassman aveva preso accordi con l'Inda (Istituto Nazionale del Dramma Antico) relativamente alla sua partecipazione, in qualità di regista ed interprete, alla rappresentazione dell'*Oresteia* nell'anno successivo²⁷. Il lasso di tempo per elaborare la messinscena della trilogia è dunque relativamente lungo, poiché l'attore-regista raggiunge la Sicilia il 10 aprile 1960 (dopo la conclusione delle repliche di *Adelchi*) e viaggia con il suo teatro circo toccando Palermo, Catania, Messina, Caltanissetta ed Agrigento, per poi fermarsi a Siracusa per le prove dell'*Orestiade*, l'8 maggio²⁸.

Le repliche dell'opera si protraggono poi per quattordici giorni, mettendo in scena per due volte (la prima e l'ultima sera, rispettivamente il 19 maggio e il 5 giugno) l'intera trilogia in un unico spettacolo continuo, secondo la modalità at-

24. V. Gassman, *Appunti alla regia*, in E. Flaiano, *Un Marziano a Roma* (“Quaderni del Teatro Popolare Italiano”, 3), Einaudi, Torino 1960, p. 116.

25. Ivi, p. 117: «ho chiesto di disegnare delle scene che senza essere realistiche, dessero tuttavia il clima, tutto particolare, della Roma di Flaiano, una Roma tetra, abitata di spettri, vero e proprio scenario di un carnevale grottesco».

26. Ivi, p. 118: «Gli abiti che ha disegnato Maria De Matteis (in collaborazione con Chiari) sono “costumi” che esasperano quello che è il modo di vestire di oggi, delle fogge e dei colori che noi, oggi, pensiamo di dover indossare domani, se la follia di cui siamo spettatori e interpreti non ci condurrà prima al giudizio universale».

27. Anonimo, *Gassman anche regista nelle recite classiche*, in “La domenica”, 23 agosto, 1959.

28. Anonimo, *Luce a neon nel teatro greco*, in “L'Italia”, 14 febbraio, 1960. Anche se le prove erano iniziate già nella sede di Roma dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, il 14 marzo, ed erano continuate sino al debutto, seppure intervallate da altri impegni della compagnia.

tuata dagli ateniesi nel V secolo; per le altre repliche le singole opere del trittico sono messe in scena alternativamente, con *Agamennone* a precedere *Coefore* ed *Eumenidi*, queste ultime riunite in un'unica rappresentazione. Tale decisione aveva suscitato, inizialmente, alcune perplessità da parte dell'Inda²⁹, ma Gassman e Lucignani non cambiano i loro intenti e accettano la sfida della doppia rappresentazione unitaria, senza cedere alla tentazione di tagliare il testo per facilitarne la fruizione nella lunga durata. La messinscena, nella sua totalità, si sarebbe infatti protratta per quattro ore, intervalli esclusi.

L'allestimento è curato da Gassman e Lucignani³⁰ con finalità di rivitalizzazione e di ringiovanimento del testo da recitare; la scelta cade infatti sulla traduzione/ri-scrittura di Pasolini, perché

la sua poesia evita più di altre l'abbandono a un canto, a una liricità, diciamo pure, esteriore, che a contatto con la poesia greca produrrebbe fatalmente ciò che soprattutto cerchiamo di evitare, ossia una certa "bellezza dell'incomprensione", una "poeticità misteriosa" contro la quale, per il fatto stesso di aver creato il Teatro Popolare Italiano, siamo fermamente decisi a lottare³¹.

L'intento è rendere fruibile l'opera di Eschilo al pubblico contemporaneo, svuotandola di ermetismi aulici.

Di rottura con la tradizione dell'Inda è la scelta di rappresentare la trilogia di sera, contrariamente all'uso classico: «noi lo facciamo di sera innanzi tutto perché non vogliamo che si confonda con una festa, ma che sia "teatro", e perciò usiamo appunto mezzi teatrali, quali per esempio l'illuminazione con i riflettori, le musiche incise e riprodotte da altoparlanti»³². L'obiettivo è ricostruire la trilogia come evento teatrale, mettendone in evidenza le specifiche convenzioni, con effetto di straniamento brechtiano.

Intorno alla messinscena dell'*Oresteia* di Gassman e Lucignani si crea dunque un clima di grandi aspettative e curiosità, poiché all'interesse usualmente suscitato dalle rappresentazioni classiche siracusane si aggiunge la curiosità legata al personaggio Gassman (ormai noto al vasto pubblico grazie alla sua carriera cinematografica e televisiva) e al progetto stesso del Teatro Popolare Italiano. L'evento re-

29. Cfr. la lettera indirizzata dai responsabili dell'Inda a Vittorio Gassman, datata 23 aprile 1960, conservata presso l'Afi (Archivio Fondazione Inda, onlus, Siracusa): «se la rappresentazione dell'intera trilogia dovesse richiedere, per esigenze di ordine pratico, tagli sensibili al testo eschileo, tutti i responsabili dello spettacolo e, naturalmente, tu per primo, saresti esposto alla critica acrimoniosa, ma giusta, del consesso filologico italiano».

30. Interpreti principali: Vittorio Gassman (*Agamennone/Oreste*); Valentina Fortunato (*Cassandra/Elettra/Atena*); Olga Villi (*Clitemnestra*); Orazio Orlando, Maria Fabbri, Edda Valente (*corifei*). Cfr. *Gassman, Pasolini e i filologi. Orestide a Siracusa 1960: saggio-documentario*, a cura di M. Centanni e M. Rubino (2005), oggi consultabile online nella riedizione, con saggio introduttivo e trascrizione dei testi a cura di S. De Laude, in "La Rivista di Engramma (online)", 133, febbraio 2016.

31. V. Gassman, *Intervista sull'Orestide di Siracusa* ("Quaderni del Teatro Popolare Italiano", 2), Einaudi, Torino 1960, p. 4.

32. *Ibid.*

gistra ampia risonanza sulla stampa locale³³ e nazionale e all'Istituto del Dramma Antico fioccano richieste di prenotazione da parte di associazioni, accademie e istituti di cultura di varie parti d'Europa e d'America.

La messinscena costituisce inoltre l'ulteriore occasione per Gassman attore e regista di confrontarsi e riflettere nuovamente sul rapporto fra cittadino e Stato, sulla legittimità della vendetta personale e sull'efficacia della giustizia istituzionale nel tentativo di restituire, per analogia, al teatro in generale e alla tragedia antica in particolare la funzione sociale originaria e fondativa. Partendo da tali presupposti, la trilogia di Eschilo diviene trampolino simbolico da cui trarre considerazioni e suggestioni universali, che provochino reazioni nel pubblico contemporaneo, capaci di proiettarsi nel presente e nel futuro. Perfettamente in linea quindi con gli intenti del Teatro Popolare Italiano.

Se la drammaturgia classica costituisce dunque per Gassman l'esempio più alto di osmosi fra lo spazio teatrale e il suo organismo sociale di appartenenza, la corporeità dell'attore diviene un valore aggiunto dell'evento performativo e, ponendosi al centro di esso, assume un ruolo preminente. D'altra parte la rielaborazione poetica pasoliniana, finalizzata a potenziare le proprietà comunicative della rappresentazione scenica, dirige la recitazione verso uno sfruttamento sapiente delle pause, delle ripetizioni, della consistenza fonica e della sonorità delle parole. Gli elementi mitologici vengono di fatto omessi e la dimensione arcaica è delineata attraverso formulari legati alla guerra, alla morte e all'ossessione della vendetta.

La scenografia di Theo Otto – ricostruibile attraverso foto di scena, bozzetti e alcuni appunti pubblicati nei *Quaderni del Tpi* – riprende questi concetti, sfruttando pochi elementi essenziali (decorativi, simbolici e reali) capaci di dilatarsi in uno spazio scenico nel quale si riflette il mondo drammatico dell'autore. Sostanzialmente la scena si mantiene invariata durante la trilogia, mentre compaiono oggetti con funzione metonimica segnalando un cambiamento di luogo e di situazione, fra i quali un grande braciere per le offerte dedicate ad Agamennone ed ordinate da Clitemnestra³⁴. Le foto di scena e le cronache dell'epoca rilevano inoltre un uso delle luci in chiave espressiva: l'illuminazione a neon – utilizzata per la prima volta in assoluta nel teatro siracusano³⁵ – si sostituisce progressivamente all'affievolirsi di quella naturale, sottolineando movimenti e posizioni di determinati personaggi³⁶.

33. G. Cafaro, *La trilogia eschilea al Teatro greco di Siracusa*, in "Sud Domani", 10 aprile, 1960: «sono volate da un capo all'altro dell'isola le prime notizie che al Teatro greco di Siracusa si sarebbe avuta una primavera tutta calda e palpitante dei drammi della trilogia eschilea, con Vittorio Gassman [...]. Come dire che se la politica divide, l'arte vera, universale e il nome del celebre attore uniscono».

34. Cfr. Anonimo, *Vittorio Gassman è già in Sicilia. Rappresenterà a Siracusa l'«Orestide» del greco Eschilo*, in "Corriere di Sicilia", 26 aprile, 1960.

35. Gassman stesso afferma questo in un'intervista: cfr. Anonimo, *Luce al neon nel teatro greco*, in "L'Italia", 14 febbraio, 1960.

36. A. Carratore, *Si rinnova la scena classica con il ciclo di Oreste a Siracusa*, in "La Gazzetta del Mezzogiorno", 16 maggio 1960, definisce «gli scenari ideati quasi esclusivamente in rapporto all'illuminazione artificiale».

Da un'analisi del materiale fotografico³⁷, lo spazio scenico sembra diviso in quattro zone prioritarie, confermando la tendenza all'azione multipla e alla molteplicità di piani già ravvisata nella messinscena di *Adelchi*. La prima, a partire dal basso e corrispondente allo spazio semicircolare dell'orchestra, è dedicata quasi esclusivamente ai coreuti; l'unico personaggio che varca spazialmente questa soglia è (non casualmente) Oreste: dopo il matricidio, scorgendo le Erinni, si rifugia infatti nello spazio del coro, evidenziando così, fisicamente, il superamento di un "limite" etico che lo getterà in uno stato di tormentosa empietà. La seconda zona, separata dalla prima da un gradino, è lo spazio di azione prioritario: in essa si svolgono alcuni dei dialoghi più importanti, come quelli tra Clitemnestra e Agamennone e il *kommos* eseguito da Oreste ed Elettra. Vi è poi l'area immediatamente circostante il palazzo di Agamennone in cui agiscono soprattutto Clitemnestra, Egisto e Oreste: è il luogo di confine tra la dimensione pubblica della città e quella privata della reggia, quest'ultima coincidente con la quarta zona, lo spazio retroscenico, caratterizzato da alte gradinate.

Per quanto riguarda i costumi, sono presenti elementi anacronistici, come i calzoni (funzionali ai movimenti), mescolati a citazioni della tradizione classica quali l'elmo di Agamennone e le casacche con pieghe evidenti e scollo a V indossate da Oreste e Pilade. Il costumista, nell'insieme, sfrutta elementi eterogenei che fanno riferimento sia agli abiti d'epoca che alle influenze barbariche³⁸ subite da greci e romani sino all'epoca moderna, nella direzione, ancora una volta, di fornire l'immagine di un mondo ellenico primitivo (che solo nell'ultima tragedia accoglie i segni di un possibile incivilimento).

Di grande effetto l'inserimento di un gruppo di ballerine di Mathilde Beauvoir in *Agamennone*: i due gruppi di danzatrici, che aprono la tragedia con movenze tribali, incarnano la volontà di trasmettere al pubblico sul piano emotivo l'idea di una società in cui le istituzioni sono ancora deboli e i principi di vendetta personale una normalità. Nella terza tragedia questo gruppo di danzatrici interviene numerose volte a coadiuvare la presenza delle Erinni in scena, rendendo la complessità del coro nel V secolo attraverso la sua doppia componente vocale e coreografica, sonora e visiva. Questa energia arcaica verrà assorbita solo nel finale dal nuovo ordine politico e sociale istituito dalla dea Atena.

Le musiche sono costituite quasi completamente da brani inediti composti da Angelo Musco per l'evento e presentano una scelta di strumenti inconsueti: il *cymbalon* ungherese, il gong cinese, il piatto con chiodi, il pianoforte come strumento a percussione; il tessuto musicale, in funzione di commento, accompagna soprattutto le coreografie che ricalcano le danze rituali vudù del folclore haitiano.

37. Materiale concesso dall'Inda, Afi (Archivio Fondazione Inda, onlus, Siracusa).

38. Cfr. Carratore, *Si rinnova la scena classica*, cit., sostiene che i costumi si sarebbero ispirati «all'epoca barbarica in cui avviene la vicenda della trilogia»; sottolinea inoltre che il costumista non ha ceduto in alcun modo alla fastosità, ma ha puntato «sulla sobrietà della linea e gli effetti del colore». Le foto di scena in bianco e nero rendono difficile commentare con precisione le scelte cromatiche effettuate dal costumista svizzero-tedesco.

L'intenzione è quella di restituire al pubblico, soprattutto in *Eumenidi*, l'ira e la sete di vendetta delle Erinni con movimenti di danza su ritmi di forte impatto emotivo e distanti dalla tradizione occidentale, creando così un parallelismo tra la sensazione di estraneità e seduzione ed i sentimenti ambigui di attrazione/repulsione suscitati dalle oscure divinità.

Nell'insieme, l'*Orestide* del Tpi contravviene a tutte le regole imposte da una tradizione rappresentativa; suscita infatti scandalo e «interrompendo il corso di spettacoli turistici che costituivano innocui successi – sconcerta gli spettatori che affollano il teatro greco di Siracusa – per l'assenza di fanciulle volteggianti e la presenza, invece, sulla scena, di totem selvaggi e di grande maschere d'oro raffiguranti gli dei»³⁹. Ma è proprio attraverso questo sconcerto che la regia di Gassman-Lucignani si rivela intrinsecamente filologica: la tragedia greca, infatti, privata della sua aurea mitica, viene reinvestita di significati dal pubblico moderno, riacquistando forza primitiva.

Le rappresentazioni siracusane segnano così la nascita di una cifra stilistica del Tpi ormai riconoscibile; due sono gli elementi formali che accomunano *Orestea* ad *Adelchi*: l'attenzione ai caratteri storici e la coralità a livello attoriale. Risalta d'altra parte l'attenzione alla contemporaneità e al suo linguaggio, nei testi nuovi come nei classici, questi ultimi restituiti alla loro forza espressiva originaria come alla loro funzione sociale. Emerge così un'impronta che mette in rilievo «il senso e la continuità dell'impresa indipendentemente da quello che invece all'inizio appariva l'elemento comune più notevole, il circo, il baraccone, il “mostro” del Parco dei Daini e di Piazza Vetra»⁴⁰. Un “teatro circo” senza circo, dunque, ma pur sempre fedele ai suoi propositi fondativi.

4. Oltre il circo, verso un “teatro totale”: ripartire da Pirandello

Concludo questa incursione nel repertorio maggiore del Teatro Popolare Italiano con qualche nota relativa all'allestimento di *Questa sera si recita a soggetto*, per le celebrazioni del venticinquesimo anno dalla morte di Luigi Pirandello⁴¹. La messinscena della terza parte della trilogia dedicata al “teatro nel teatro” dal drammaturgo siciliano è co-curata da Gerardo Guerrieri ed inaugura la terza stagione di

39. N. Messina, *Il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman. Utopia e realtà*, in F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 61-71: 65.

40. V. Gambetti, *Vittorio Gassman*, Cappelli, Bologna 1962, p. 88.

41. Nell'elaborazione di Vittorio Gassman e Gerardo Guerrieri, vedeva interpreti: Augusto Maistroianni (il vecchio attore, Sampognetta), Laura Solari (l'attrice caratteristica, S.ra Ignazia), Adriana Asti (la prima attrice, Mommina), Franco Graziosi (il primo attore, Verri), Esperia Pieralisi (la prima attrice giovane, Totina), Teresita Fabris (la seconda attrice giovane, Dorina), Anna Maria Di Giulio (la terza attrice giovane, Nenè), Carlo Montagna (il primo attor giovane, Sarelli), Paolo Bonacelli (il secondo attor giovane, Pomarici), Attilio Cucari (il terzo attor giovane, Nardi), Renata Mauro (la seconda donna, la Chanteuse), Noël Sheldon (un ballerino, il partner della Chanteuse), Aldo Danieli (primo avventore), Enrico Lanzi (secondo avventore), Ezio Tomei (terzo avventore), Vittorio Gassman (i registi). Scene e costumi di Pietro Zuffi. Musiche di Fiorenzo Carpi. Regia di Vittorio Gassman.

attività del Tpi. L'opera debutta il 3 febbraio 1962 al Teatro Alfieri di Torino ed è subito polemica, a partire dalla prima, fino alle repliche nei teatri di tutta la penisola: alle perplessità (quando non stroncature) quasi unanimi da parte della critica si accompagna tuttavia un grande successo di pubblico.

La riflessione da cui Gassman e Guerrieri partono per operare quella che apparirà alla critica contemporanea come una vera e propria riscrittura del testo si focalizza sul personaggio del regista, il Dottor Hinkfuss: questa figura appare infatti, nell'opera pirandelliana, come l'unica incarnazione del concetto di regia, assumendo un ruolo esemplare per l'intera categoria. La nuova sfida è dunque attualizzare quel dissidio recitazione/regia che Pirandello aveva espresso nel dramma attraverso l'opposizione fisica ed ideologica del fronte attori/personaggi con il solo regista/Dottor Hinkfuss.

Gassman e Guerrieri scelgono così di rileggere tale opposizione attraverso il percorso che il teatro di regia ha compiuto in Italia nei venticinque anni che sono seguiti alla morte del drammaturgo. Sotto questa luce, il personaggio di Hinkfuss si moltiplica quindi in sette tipizzazioni, che ai critici appaiono vere e proprie caricature di registi contemporanei. Calcano così la scena (interpretati tutti da Vittorio Gassman) Anton Giulio Bragaglia, Renato Simoni, Luchino Visconti, Jean Louis Barrault, Orson Welles, Giorgio Strehler e propongono ognuno la propria lettura del dramma pirandelliano *Leonora Addio*, che costituisce il nucleo centrale dell'opera.

Già nel Programma di sala appare un primo evidente cambiamento rispetto al testo originario: il sipario si apre su una seduta del Convegno di Studi Pirandelliani indetto dal Teatro Popolare Italiano. Sono presenti Vittorio Gassman, direttore del Tpi e presidente del Convegno, un'Autorità, un Autore, un Impresario e tre Critici drammatici. E sulla tendenza a cristallizzare il dramma in teorizzazioni che ne appiattiscono la dimensione vitale s'innestano le sette figure di registi che disorientano lo spettatore, bombardandolo con idee differenti di messinscena.

L'ultima scena di *Leonora addio* è segnata dalla definitiva ribellione della compagnia, che scaccia il regista di turno e i membri del Convegno per rappresentare, finalmente libera da costrizioni, il drammatico epilogo di Mommina. Proprio l'efficacia della performance finale affidata ad Adriana Asti sembra confermare a molti presenti in sala l'inutilità di aggiungere trovate ad un autore come Pirandello, quasi contemporaneo, ma già divenuto un classico e, come tale, intoccabile.

Ma la volontà del duo registico Gassman-Guerrieri vuole incontrare quella del drammaturgo siciliano in altro senso: disorientare lo spettatore per farlo riflettere sulla gratuità di alcune trovate registiche che soffocano tanto la vitalità intrinseca del testo drammatico quanto l'espressività e la capacità comunicativa dell'attore. Pertanto, l'intensità emotiva di alcuni momenti di *Leonora addio* si ripercuote con maggiore forza sul pubblico già frastornato da molteplici proposte di regia, che sembrano annebbiare il senso del dramma, anziché chiarirlo. Non si tratta, ancora una volta, di riesumare un reperto archeologico, ma di restituirlo alla sua natura comunicativa originaria, profondamente scioccante ed eversiva, natura che pochi

anni di storia sembrano avere già cristallizzato e conseguentemente affievolito. Gassman stesso dichiara che *Questa sera si recita a soggetto* «permette l'inizio di un discorso sul teatro, è il prologo a ciò che vorremmo realizzare in seguito»⁴².

La messinscena pirandelliana vorrebbe segnare dunque un inizio, più che un punto d'arrivo, nel repertorio della compagnia, per la sua vocazione di richiamo popolare a una nuova appartenenza culturale condivisa; ma l'esperienza del Teatro Popolare Italiano è destinata – forse a causa della mancanza dei finanziamenti statali riservati ai teatri stabili e alle compagnie di giro – ad allontanarsi dalle grandi e “cinescopiche” messinscene, concentrandosi, in un secondo momento, sui recital internazionali, a dimensione più intima, nei teatri come nei luoghi di lavoro e di aggregazione.

L'obiettivo della compagnia rimane comunque costruttivo, o meglio, ri-costruttivo; si tratta infatti di ri-edificare, ri-qualificare, ri-strutturare il repertorio dello spettacolo dal vivo percepito ormai distante dal grande pubblico, anche a causa di politiche finanziarie che privilegiano la popolarità dei nuovi media. Le risposte artistiche e teatrali a questa diffusa percezione della crisi sono, come abbiamo visto, molteplici; quella di Vittorio Gassman riparte dalla grande drammaturgia europea, seppure con attenzione alla contemporaneità e ai suoi linguaggi, per un teatro che sia contaminato, sì, da nuove forme espressive, ma anche rigenerato nella sua dimensione corale e nella sua forza primigenia.

42. G. Boursier, *Gassman inscena un Pirandello provocatore*, in “L'Italia”, 2 febbraio, 1962.