

N. 1

Collana diretta da Leonardo Mancini

COMITATO SCIENTIFICO

Petra Dotlačilová (Stockholms Universitet), Rita Maria Fabris (Università degli Studi di Torino), Leonardo Mancini (Università degli Studi di Torino), Salvatore Margiotta (Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”), Stefania Onesti (Università degli Studi di Padova), Matteo Paoletti (Università degli Studi di Bologna), Magnus Tessing Schneider (Aarhus Universitet), Giulia Taddeo (Università degli Studi di Genova)

Scritture e riscritture registiche nel secondo Novecento italiano

a cura di Stefania Onesti

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Via teatrale*, n. 1
Isbn: 9791222304984

MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE <i>di Stefania Onesti</i>	7
LA VITA ALLO SPECCHIO <i>Trovarsi di Pirandello per la regia di Giorgio De Lullo di Caterina Piccione</i>	9
LA FORTUNA SULLE SCENE ITALIANE DEI <i>DUE GENTILUOMINI DI VERONA</i> TRA XX E XXI SECOLO <i>di Simona Brunetti</i>	49
“VIVERE SOLO PER PENSARE A VIVERE!” <i>Egmont (un ritratto di Goethe) di Carmelo Bene (1983) di Leonardo Mancini</i>	65
“UN PROBLEMA IMPERVIO” Luca Ronconi dirige <i>Mirra</i> (1988) <i>di Stefania Onesti</i>	91
IN CONVERSAZIONE CON REMO GIRONE	117
IN CONVERSAZIONE CON GALATEA RANZI	125
INDICE DEI NOMI	131

INTRODUZIONE

Si raccolgono qui quattro studi che analizzano alcune *scritture* e *riscritture* registiche, come recita il titolo, del secondo Novecento italiano. Il corposo contributo di Caterina Piccione affronta l'analisi di *Trovarsi* di Pirandello per la regia di Giorgio De Lullo (1974). La prima parte, più storica, ripercorre le tappe iniziali della carriera di De Lullo a partire dalla fondazione della Compagnia dei Giovani nel 1954, con Rossella Falk e Romolo Valli, fino ad arrivare alle celebri regie pirandelliane, allestite anche dopo lo scioglimento formale della *troupe*. Dopo aver approfondito i lineamenti della poetica di De Lullo, si concentra, infine, su *Trovarsi*, messo in scena per la Compagnia di prosa di Rossella Falk il 14 gennaio 1974 al Teatro Valle di Roma. L'accurata disamina dello spettacolo (condotta sulla base della registrazione televisiva Rai del maggio 1975) si pone a metà "fra testo e regia", scrive la Piccione, con un taglio teorico-filosofico. Punto di partenza è, infatti, la metafora dello specchio di Dioniso come strumento di conoscenza. Muovendo dall'idea che ragioni biografiche siano sottese al testo, la cui tematica principale sarebbe "la preminenza dell'arte rispetto alla vita", lo spettacolo viene scandagliato minuziosamente soffermandosi tanto sugli interpreti (Rossella Falk in particolare) quanto sul meccanismo drammaturgico pirandelliano.

Il saggio di Simona Brunetti riprende alcuni fili, dal punto di vista storico, del contributo precedente. L'autrice offre, infatti, una panoramica sulla fortuna dei *Due gentiluomini di Verona* di Shakespeare, in Italia, a partire proprio dalla regia di Giorgio De Lullo per il Teatro Romano di Verona del 1965. Gli altri allestimenti presi in considerazione e messi a confronto sono, poi, quelli di Lorenzo Salvetti del 1989 (sempre per il Teatro Romano di Verona), di Francesco Sala (2010, Globe Theatre di Villa Borghese) e di Giorgio

Sangati (Brescia, 2017). Dopo aver delineato la genesi e l'intreccio della *pièce*, Simona Brunetti tratteggia le differenti linee rappresentative adottate dai quattro registi per soffermarsi, quindi, sulle ragioni del difficile successo di questa commedia shakespeariana in Italia.

Segue l'attento saggio di Leonardo Mancini sull'*Egmont (un ritratto di Goethe)* di Carmelo Bene del 1983. Lo spettacolo debutta a Roma, presso la piazza del Campidoglio, il 30 giugno del 1983, con la direzione d'orchestra di Gerd Albrecht. Fra gli interpreti, lo stesso Bene e Barbara Lerici, voce recitante di Chiarina. Il lavoro viene poi ripreso con la direzione d'orchestra di Roberto Abbado il 10 settembre dello stesso anno a Taormina. Infine, approda all'Auditorium Santa Cecilia di Roma nel gennaio del 1984. Facendo una collazione tra diversi tipi di fonti, Mancini propone un'analisi dello spettacolo a partire dalla sua genesi e preparazione.

Le conversazioni che l'autore ha intrattenuto con Roberto Abbado impreziosiscono il lavoro, gettando nuova luce sull'allestimento. A corredo del saggio, la riproduzione dello schema dell'*Egmont* presente nel copione del Maestro Abbado e da lui stesso annotato. Il documento, come osserva Mancini, aiuta a ricostruire aspetti cruciali dello spettacolo, dalle scelte registiche all'interpretazione del testo.

La *Mirra* di Alfieri diretta da Luca Ronconi al Teatro Carignano di Torino nel 1988 è protagonista del contributo di chi scrive. L'analisi dello spettacolo proposta si concentra, soprattutto, sulla partitura gestuale dei personaggi, sulle azioni sottese alle parole. Inserisce, poi, l'interpretazione di Galatea Ranzi (allora esordiente ad appena ventun anni) all'interno di una linea interpretativa del personaggio che vede protagoniste attrici del calibro di Anna Pellandi, Carlotta Marchionni e Adelaide Ristori. Lo studio viene arricchito dalle conversazioni con i due attori protagonisti: Remo Girone e Galatea Ranzi. I loro ricordi sul lavoro con Ronconi sono raccolti in versione integrale in calce al contributo.

Stefania Onesti

CATERINA PICCIONE

LA VITA ALLO SPECCHIO.
TROVARSI DI PIRANDELLO
PER LA REGIA DI GIORGIO DE LULLO

Dioniso e il mondo

Lo specchio è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro uno specchio, ridurlo a un riflesso che io possiedo. E ora ecco la folgorazione dell'immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio, e vede il mondo!¹

L'immagine orfica cui fa cenno Giorgio Colli è racchiusa nel mito che narra la morte di Dioniso fanciullo. Il dio viene dilaniato dai Titani perché colto di sorpresa, distratto da alcuni oggetti, tra cui una trottola, delle bambole, una palla, alcune mele d'oro e uno specchio². Un attimo prima dello *sparagmos*, Dioniso fa in tempo a guardarsi allo specchio e con stupore osserva che esso gli rimanda il riflesso del mondo intero. Nel momento in cui il dio viene sbranato,

1 G. Colli, *La sapienza greca*, I, Adelphi, Milano 1977, p. 42.

2 Cfr. Clemente Alessandrino, *Protrettico*, 2, 17-18, già citato in G. Colli, *La Sapienza Greca*, I, cit., p. 245.

lo specchio si rompe in infiniti frammenti da cui ha origine la realtà nella sua molteplicità, là dove ogni scheggia conserva, replicata nella sua parzialità, l'unità della visione originaria.

Lo specchio di Dioniso rappresenta, suggerisce Andrea Tagliapietra, “la presenza del mondo a se stesso”³, stante al di qua della divisione fra soggetto e oggetto. Esso è Dioniso nel suo apparire come dio e come mondo, in un'unità indivisa, in una fondamentale co-appartenenza: “la maschera di Dioniso è doppia, come doppio era il guardarsi del dio nello specchio: qui figura di un volto, là riflesso del tutto”⁴. Il fenomeno drammatico originario, ovvero ciò che sta a fondamento dell'arte teatrale in generale, consiste nel vedere se stessi proprio attraverso questo specchio dionisiaco: vedersi e insieme vedere il mondo, percepirsi come uno e come tutto, rimanere assolutamente se stessi e trasformarsi davanti a sé, vivere come singolarità e vedersi vivere in tutte le maschere della storia. Nello specchio di Dioniso si supera l'ermeneutica dello svelamento, la quale presupporrebbe la realtà di un volto vero da contrapporre al riflesso. Di più, nello specchio di Dioniso si va al di là del principio di non contraddizione, riconoscendo che si è sempre se stessi e, al contempo, altro da sé. L'idea di un'insuperabile alterità, che rende vana qualsiasi ricerca dell'autentico, è l'insegnamento più profondo di questa immagine “che condanna tutte le cose del mondo a manifestarsi in un modo sdoppiato, di cui l'aspetto conoscibile non è mai quello diretto, ma sempre quello che si dà, paolinamente, *per speculum et in aenigmate*”⁵.

Uno specchio simile a quello di Dioniso percorre le pagine di Luigi Pirandello e la regia di Giorgio De Lullo dell'opera teatrale *Trovarsi*. Per cogliere la portata che l'immagine emblematica dello specchio assume in quest'opera, occorre preliminarmente ricostruire l'attività del regista e la sua poetica, con particolare attenzione agli allestimenti pirandelliani. Alla luce di ciò, si potrà poi condurre un'analisi dettagliata di *Trovarsi* tra testo e regia. Sarà così possi-

3 A. Tagliapietra *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 65.

4 Ivi, p. 32.

5 A. Tagliapietra, *Kant e l'Apocalisse*, in I. Kant, *La fine di tutte le cose*, a cura di A. Tagliapietra, traduzione di E. Tetamo, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 109.

bile comprendere come mai Donata, l'attrice protagonista, durante tutta l'opera si guardi e si riguardi allo specchio, lo nasconda e lo sveli, lo rifiuti e lo cerchi, irresistibilmente attratta da questo oggetto come solo la verità può attrarre.

Gli spettacoli pirandelliani di De Lullo

Dopo un trionfale debutto con *Il candeliere* di Alfred de Musset per la regia di Orazio Costa nel 1945 al Teatro Eliseo di Roma⁶, Giorgio De Lullo comincia una brillante carriera di attore. Viene diretto in numerosi allestimenti da Luchino Visconti e Giorgio Strehler⁷, a fianco dei quali matura come attore e sviluppa una visione della regia che ancora non elabora in modo esplicito e cosciente. Non coltiva infatti ambizioni registiche quando fonda la Compagnia dei Giovani, nel 1954, insieme a Rossella Falk e Romolo Valli. I tre sono legati da un'amicizia profonda e dalla volontà di dar vita a una compagnia con attori fissi, che condividano una comune visione del teatro. Inizialmente nel progetto doveva esserci anche Marcello Mastroianni, che però si ritira a causa di più allettanti proposte cinematografiche, e viene quindi sostituito da Tino Buazzelli; si aggiunge anche la giovane Anna Maria Guarnieri. L'esordio alla regia di De Lullo avviene con *Gigi* di Colette per motivi essenzialmente contingenti ed economici: il primo spettacolo dei Giovani, *Lorenzaccio* di de Musset diretto da Luigi Squarzina, è "un successo di immagine, ma un insuccesso economico"⁸; i Giovani devono mettere in scena

6 Di questo debutto riferisce Rossella Falk: "posso dire di non ricordare di avere mai visto, in tutta la mia vita, in Italia ed all'estero, un successo così incredibile come quello che ebbe Giorgio De Lullo interpretando *Il candeliere*, con la Pagnani al Teatro Eliseo. Ci fu un applauso alla fine di una canzone che lui cantò con molta delicatezza, con molta grazia, che durò, credo, quindici minuti". Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (2000), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano. Dal teatro alla televisione*, Mimesis, Milano 2013, p. 41.

7 Per la cronologia della vita e delle opere di De Lullo, cfr. A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, ETS, Pisa 2007, pp. 203-208.

8 Intervista di Silvana Matarazzo ad Andrea Bisicchia, contenuta nel documentario RAI "La Compagnia dei Giovani", ciclo "I teatri alla radio";

Gigi perché l'impresario ha acquistato i diritti dell'opera, anche se essa non prevede ruoli per cui la maggior parte degli attori siano particolarmente calzanti (eccetto la Guarnieri); si manifesta allora uno spirito di gruppo del tutto contrario alla logica mattatoriale, che è tratto essenziale della Compagnia dei Giovani, per cui gli attori si adattano anche a parti minori, anche se avrebbero potuto essere tutti primi attori. Così, De Lullo accetta di vestire i panni del regista, riscuotendo un grande successo. Dopo *Gigi*, la compagnia viene rilevata dall'impresario Carlo Alberto Cappelli, Buazzelli si ritira, comincia l'importante e duratura collaborazione con lo scenografo Pier Luigi Pizzi e, con l'ingresso in ditta di Elsa Albani e Ferruccio De Ceresa, la formazione rimane praticamente stabile fino allo scioglimento della compagnia (a eccezione della Guarnieri che lascia i Giovani nel 1963). *Tournée* celebri contribuiscono all'affermazione internazionale della compagnia, dal Sud America all'Est Europa. I Giovani si distinguono per la scelta di un repertorio eterogeneo, raffinato e insolito, che affianca testi noti a opere minori di autori classici (per esempio *Le morbinose* di Goldoni), offre grande spazio ad autori contemporanei⁹ e valorizza la drammaturgia nazionale, in particolare di Pirandello.

Gli allestimenti dei testi dell'autore siciliano da parte della Compagnia dei Giovani segnano una svolta fondamentale per il teatro italiano: sia per la compagnia, che acquista una corda fondamentale della sua poetica, sia per le drammaturgie dell'autore siciliano, che conoscono un rinnovamento radicale. Il primo testo affrontato, *Lazzaro*, per la regia di Valli, portato in scena durante la *tournee* in Sud America del 1957, non ha grande successo. Tutt'altra sorte hanno le regie di De Lullo dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (1963)¹⁰, *Il giuoco delle parti* (1965) e *L'amica delle mogli* (1968). Alber-

consultabile all'indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/07/I-teatri-alla-radio-del-07072020-La-Compagnia-dei-Giovani-Conversazione-con-Andrea-Bisicchia-f2dd96b4-a007-41ed-8feb-404ff7314f4.html> (ultima consultazione 30/7/23).

- 9 Diego Fabbri scrive proprio per i Giovani *La bugiarda* (1955, poi seguita da due edizioni successive) e *Il confidente* (1964). Giuseppe Patroni Griffi diviene il drammaturgo della compagnia con la trilogia *D'amore si muore* (1958), *Anima nera* (1960), *Metti, una sera a cena* (1966).
- 10 Andrea Bisicchia parla di un'"operazione filologico-filosofica" da cui ha origine un'edizione storica, straordinaria a tal punto che nessuno osa farne

to Bentoglio scrive in proposito: “il lavoro sul teatro di Pirandello compiuto dai Giovani, sempre contrassegnato da un esemplare rigore formale, figurativo, estetico e filologico, ha aperto la strada a una nuova stagione delle rappresentazioni pirandelliane; non solo, ma ha anche fornito un metodo di lavoro a regista e interpreti”¹¹. Prendendo le distanze da qualsiasi intonazione regionalistica, De Lullo si scarta dalle convenzioni del “pirandellismo”. Egli libera i testi dell’autore siciliano dalle strette maglie di allestimenti borgheesi e di maniera per mostrarne il valore classico e insieme contemporaneo.

In questa direzione vanno le scelte di scenografie e costumi caratterizzati da una certa indeterminatezza, che richiamano sì l’attualità, così che il pubblico possa percepirla come prossima a sé, ma che pure hanno una neutralità e una sobrietà al di sopra delle mode del tempo. Se Pizzi si ispira alle avanguardie, da Casorati a Klimt, è per creare un’atmosfera sospesa e astratta, marcata da una capacità d’evocazione che non si risolve in una citazione diretta di correnti artistiche determinate. Questo tipo di atmosfera è dirimente per la credibilità delle messe in scena, come emerge per esempio nel momento in cui De Lullo si accorge dei limiti dell’edizione dei *Sei personaggi* allestita in Russia con abiti e scene degli anni Venti: secondo De Lullo “si era attenuata l’aggressività del nucleo drammatico”¹² rispetto alle prove senza costumi. Perciò, per l’edizione successiva italiana De Lullo e Pizzi costruiscono una scena di attualità astratta, la quale diviene poi cifra distintiva di tutte le messe in scena pirandelliane dei Giovani. Questo linguaggio formale è rivolto alla ricerca di un valore universale nelle opere, per cui gli elementi locali vengono attenuati, tutto è ridotto all’essenziale, il valore del

un’altra per vari anni (A. Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Utet Università, Torino 2007, p. 107).

- 11 A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d’autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, cit., p. 28.
- 12 Intervista a Valli e De Lullo sui *Sei personaggi*, in onda su Radio Tre nel 1967 nel programma *Luigi Pirandello. Cento anni dalla nascita*, ora contenuta nel documentario RAI “La Compagnia dei Giovani”, ciclo “I teatri alla radio”; consultabile all’indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/06/I-teatri-alla-radio-del-01072020-La-Compagnia-dei-Giovani-Le-messe-in-scena-pirandelliane-1-52db4157-a46b-4216-8dfb-4444008d63be.html> (ultima consultazione 30/7/23).

dramma viene preso dal suo tempo e reso assoluto: “con personaggi e temi naturalistici, si salta lontani un miglio dal naturalismo”¹³.

Oltre ad avere un carattere provinciale e temporalmente circoscritto, le messe in scena di Pirandello prima di De Lullo tendevano a sottolineare la portata intellettuale dei testi a discapito dell’umanità dei personaggi. Il regista si pone in netta contraddizione con questo *modus operandi*: “Esisteva tutta una ‘maniera’ di allestire Pirandello per cui si finiva – nella stragrande maggioranza dei casi – per non capire non solo l’essenza più nascosta, ma neppure i pregi più immediati di Pirandello. Era la vecchia eredità tilgheriana, forse, che resisteva a parlarci di ‘filosofia’ e non di ‘teatro’”¹⁴. L’intellettualismo soffoca le tematiche umane e vitali che sono presenti nei testi pirandelliani. Peraltro, l’urgenza di leggere nelle pagine dell’autore siciliano qualcosa che ecceda sofismi non appartiene solo a De Lullo, anzi, è comune a molte voci della cultura: nel programma di sala di *Trovarsi* (1974) vengono citati T. S. Eliot, secondo il quale Pirandello ha la forza di “frantumare l’involucro del realismo per giungere al nocciolo della realtà”¹⁵ e Silvio D’Amico, che sostiene: “Pirandello è, per noi, il poeta di un’epoca in tragico disfacimento: non sofisticato, non cerebrale: anzi attorto e disperato, in uno spasimo supremo. Crollo del mondo, come d’un castello di carte; dissolta ogni realtà, non solo dell’oggetto, ma del soggetto che la pensa”¹⁶. Si delinea così una nuova prospettiva interpretativa: la messa in questione pirandelliana della realtà non ha un valore esclusivamente intellettuale, bensì esistenziale. Così scrive lapidariamente Franca Angelini:

13 G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p. 108.

14 Programma di sala de *La dodicesima notte... o quel che volete di William Shakespeare*, Compagnia di prosa del Teatro Eliseo, diretta da Giorgio De Lullo e Romolo Valli; regia di Giorgio De Lullo e Romolo Valli; scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, stagione 1978-1979.

15 Programma di sala di *Trovarsi* di Luigi Pirandello, Compagnia di prosa Rossella Falk; regia di Giorgio De Lullo; con Ugo Pagliani e la partecipazione di Elsa Albani; scene e costumi di Pier Luigi Pizzi; stagione 1973-1974; in scena a Roma, Teatro Valle, dal 14 gennaio 1974.

16 *Ibidem*.

Il Pirandello nostro contemporaneo non è l'inventore di macchine così teatrali come narrative, il cultore del paradosso, il divulgatore di sofismi. Se una costante c'è in questo drammaturgo che ha battuto tutte le strade del teatro fino alle soglie dell'avanguardia, va cercata nella zona calda delle passioni, nelle epifanie e nei residui dell'essere dentro la maledizione dell'esistere¹⁷.

De Lullo risponde pienamente a quest'urgenza comune di scoprire in Pirandello un cantore dell'umanità e delle passioni. Anche i passaggi più riflessivi vengono declinati in chiave esistenziale, i *raisonneurs* non sono astrusi intellettuali, ma personaggi alla ricerca del senso profondo dell'azione umana. Come osserva Roberto Alonge, "l'intenzione di De Lullo e di Valli è sempre stata quella di liberare Pirandello dall'etichetta di autore cerebrale, mostrando piuttosto il risvolto assai umano, doloroso, straziante, delle creature pirandelliane"¹⁸. Anche Fabio Poggiali, nell'ampia e preziosa analisi che conduce attorno a De Lullo regista pirandelliano, non manca di sottolineare l'aspetto umanamente rivoluzionario delle messe in scena dei Giovani: "Attraverso le regie di De Lullo e grazie alle magistrali interpretazioni di Rossella Falk e Romolo Valli, si riscoprì un Pirandello non più visto sotto l'ottica di un sofisticato cerebralismo e intellettualismo, ma valutato prima di tutto come un autore teatrale che seppe esprimere, meglio di chiunque altro nel XX secolo, l'angoscia e le contraddizioni dell'uomo moderno"¹⁹.

Il lavoro di De Lullo su Pirandello continua anche dopo lo scioglimento formale della Compagnia dei Giovani, avvenuto nel 1970 per problemi di gestione economica. I membri della compagnia continuano a collaborare negli anni successivi per mettere in scena *Così è (se vi pare)* (1971-1972, in sodalizio con la Morelli-Stoppa), *Trovarsi* (1974), *Tutto per bene* (1975) ed *Enrico IV* (1977). Quest'ultima opera vede Valli assoluto protagonista, primo attore dal peso decisamente preponderante rispetto agli altri personaggi in scena: questo tipo di dinamica, che si ritrova parimenti in *Trovarsi*

17 F. Angelini, *Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messinscena*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, p. 9.

18 R. Alonge, *Le messinscena dei Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, cit., p. 76.

19 F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 23.

con la Falk, riflette il mutamento dei tempi rispetto ai primi anni della compagnia, anche se la regia di De Lullo resta costantemente riconoscibile.

Parola potente signora: lineamenti della regia di De Lullo

Per realizzare un rinnovamento rispetto alla “maniera” in uso negli allestimenti pirandelliani, De Lullo ricerca con i suoi attori uno stile recitativo distante dalle convenzioni. Egli vuole risultare credibile senza cedere al naturalismo: “il pubblico deve credere senza riserve alla verità di ciò che accade sulla scena”²⁰. De Lullo persegue un equilibrio tra controllo e passione, per cui gli attori devono mostrarsi profondamente immedesimati, ma anche sobri e leggeri. Basti pensare alla recitazione di Valli, definito un “attore di testa” in quanto brillante, ironico e razionale, ma dotato anche di una profonda carica drammatica. Per trovare questo equilibrio, De Lullo richiede ai suoi interpreti un allenamento al coinvolgimento emotivo e, al contempo, una conoscenza razionale dei dettagli del testo. Egli esige dagli attori la massima disciplina affinché siano padroni di ogni gesto e di ogni intonazione.

Il punto di partenza imprescindibile nelle regie di De Lullo consiste in uno studio minuzioso del testo da mettere in scena: “il testo per me è ‘sacro’, indipendentemente dai suoi valori, siano essi altissimi come nei classici o modesti, o addirittura inesistenti, come in certe commedie di consumo”²¹. L’approccio di De Lullo può essere definito critico, in senso filologico, poiché è volto essenzialmente a scavare nel testo e a restituirne il senso. Egli difende un’essenziale fedeltà alla pagina drammaturgica. Ciò non significa che, per esprimere tutte le possibilità contenute in un’opera, non sia necessario a volte operare piccoli cambiamenti rispetto alla lettera del testo. La mano del regista non modifica mai la struttura drammatica, ma interviene soltanto per “mascherare” vuoti o distrazioni: “Aborro

20 Intervista a De Lullo su “D’amore si muore” in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico: ricordando un maestro dello spettacolo italiano*, Marsilio, Venezia 1996, p. 22.

21 Affermazione di De Lullo contenuta in G. Antonucci, *La regia teatrale in Italia*, Abete, Roma 1978, p. 75.

da una concezione della regia che arriva all'ascetismo e si pone al servizio dei difetti del testo"²². De Lullo non apporta correzioni prescrittive, non ha regole e stilemi cui adattare il testo, anzi, contrappone al vanto inventivo del regista creativo, un lavoro di finezza, un *labor* che è innanzitutto fatica e disciplina quotidiana. Lo studio infinitamente meticoloso del testo induce il regista ad assumere un atteggiamento puntiglioso, persino snervante, durante le lunghissime prove. Anche dopo le repliche più riuscite, le prove continuano indefinitamente: "*Il diario di Anna Frank* aveva superato le duecento repliche e Giorgio passava ancora i pomeriggi a ripetere con gli attori le scene che non gli erano piaciute la sera precedente"²³.

Un tratto distintivo della regia di De Lullo è il rigore della scena che risulta dal lavoro di ricamo finissimo condotto nelle prove con severità e pazienza infinite. Lo studio del personaggio arriva alla vivisezione, tanto che le prove dei suoi spettacoli assumono una portata didattica: il regista insegna l'arte dell'attore, non si limita a dirigere, ma svela la logica sottesa alla scena. Il "laccato nitore" e il "compiaciuto formalismo"²⁴ che Paolo Puppa vede negli allestimenti pirandelliani di De Lullo sono radicati in uno studio approfondito del minimo dettaglio. Il regista non lascia spazio al caso, nella convinzione che la spontaneità e l'improvvisazione siano indice di diletterantismo sulla scena. Egli richiede agli attori un'assoluta intransigenza, che ricompensa garantendo uno spazio in scena congruo e appagante per ciascuno, poiché anche chi interpreta un ruolo secondario viene valorizzato dal lavoro profondissimo condotto sul minimo dettaglio: "la sua coscienza d'attore non lo indurrà mai a sacrificare la valorizzazione dell'attore a vantaggio di un exploit registico; tanto è vero che gli attori escono sempre in gran luce dalla sua regia"²⁵. Gli attori sono punto di partenza e di arrivo della regia di De Lullo: le potenzialità drammatiche degli interpreti, che il regista conosce a fondo, vengono messe a frutto per

22 Intervista a De Lullo su "Le donne di buon umore" ovvero "Le morbinose", in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., pp. 48-49.

23 T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., pp. 10-11.

24 P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 1990, p. 160.

25 Lettera di Valli a Kezich, 1° novembre 1958, in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 113.

la caratterizzazione dei personaggi. De Lullo afferma di ispirarsi a Visconti e a Costa, ossia a “registi che credono nell’attore, aiutandolo ad esprimere compiutamente tutte le sue possibilità espressive. Il rapporto regista/attore – io sono un regista che lavora moltissimo sugli attori – è assolutamente centrale nella nascita dello spettacolo e deve essere un rapporto di mutua collaborazione”²⁶.

La direzione di De Lullo è precisa e vincolante, tanto che gli costa la fama di regista tirannico. Questo atteggiamento non è sempre visto positivamente dai suoi collaboratori, come ricorda Anna Maria Guarnieri: “De Lullo era un regista molto esigente, prepotentissimo, bisognava fare solo quello che voleva lui. Una volta insieme ad Elsa Albani gli dicemmo: ‘Guarda Giorgio, qui noi avremmo pensato...’ lui ci disse questa frase che non mi dimenticherò mai: ‘Voi non dovete pensare, dovete fare quello che dico io’”²⁷. Essendo egli stesso un attore, De Lullo mostra in prima persona le scene che gli attori devono replicare. Ugo Pagliai racconta che durante le prove di *Trovarsi* “per far capire a Rossella un determinato passaggio della protagonista, questo grande maestro salì sul palcoscenico e recitò una scena piangendo, quasi trasfigurandosi; dava quel quid in più ai vari personaggi, e tutti noi eravamo incantati”²⁸. De Lullo trova l’intonazione e il gesto che l’attore deve ripetere, far propri, esplorare. La medesima dinamica viene osservata da Pizzi: “alle prove dava sempre lui l’intonazione a ciascuno. Diceva una battuta e poi voleva che l’attore la ripettesse esattamente come lui l’aveva impostata. Poteva restare ore su una stessa battuta”²⁹; parimenti afferma la Falk: “quella stessa battuta che io, per esempio, dicevo in un modo, suggerita da lui poteva esser detta in cinquanta modi diversi. Si trattava

26 Affermazione di De Lullo contenuta in G. Antonucci, *La regia teatrale in Italia*, cit., p. 78.

27 Il ricordo di Anna Maria Guarnieri è contenuto nel documentario RAI “La compagnia dei Giovani”, ciclo “I teatri alla radio”; consultabile all’indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/06/I-teatri-alla-radio-del-29062020-Un-ricordo-di-Anna-Maria-Guarnieri-e-Vicino-e-difficile-1-par-te-f2d05b43-2ca3-40d7-9be5-5b176eb1c787.html> (ultima consultazione 30/7/23).

28 Intervista a Ugo Pagliai di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., pp. 183-184.

29 Intervista a Pier Luigi Pizzi di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 62.

di decidere quale fosse il migliore”³⁰. I molti modi in cui una stessa battuta può esser pronunciata vengono vagliati da attori e regista durante la lettura a tavolino, tappa fondamentale dell’analisi drammaturgica. Valli ricostruisce questa pratica in modo molto evocativo:

La lettura a tavolino, lunga e minuziosa, ma fondamentale: si revisiona la battuta nelle sue componenti strutturali, lessicali, formali. Attraverso la scomposizione graduale di un testo, attraverso sondaggi sempre più profondi, si giunge ad una specie di contatto quotidiano con i temi e i personaggi offerti da un testo. Questo permette di scoprire, per esempio in Pirandello, che una battuta è il corrispettivo lessicale, a volte fonetico, di verità psicologiche contenute nella natura stessa della scrittura. Il lavoro dettagliato, minuzioso sulla battuta porta non solo a verificare fatti stilistici fondamentali, ma a trovare le componenti psicologiche, etiche, contenute nella necessità che ha il personaggio di esprimersi attraverso un linguaggio che sia specchio della sua natura³¹.

Emerge qui l’asse portante del lavoro sul testo condotto da De Lullo, ovvero la centralità della parola. Fuoco assoluto della scena, la parola viene sondata tanto come *phoné*, nella sua dimensione sonora, intonazione e musicalità, quanto come *logos*, nella sua portata logica, semantica e discorsiva.

Da una parte, De Lullo esplora la parola in quanto *phoné*, che colpisce il pubblico come vibrazione sonora, grado zero della musicalità della lingua. Egli orchestra il *côté* acustico della scena in maniera precisissima, tanto che Umberto Orsini riconosce in lui “un direttore di spettacoli che erano una specie di concerto vocale per cui una dissonanza era una stonatura”³². De Lullo cura ogni minima intonazione, guardando alla drammaturgia come a una partitu-

30 Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (2000), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 64.

31 Dichiarazione di Valli contenuta in G. Davico Bonino (a cura di), *Romolo Valli ritratto d’attore*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 165-166.

32 La dichiarazione di Umberto Orsini è contenuta nel documentario RAI “La Compagnia dei Giovani”, ciclo “I teatri alla radio”; consultabile all’indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/07/I-teatri-alla-radio-del-07072020-La-Compagnia-dei-Giovani-Conversazione-con-Andrea-Bisicchia-f2d-d96b4-a007-41ed-8feb-404ff7314f4.html> (ultima consultazione 30/7/2023).

ra musicale. La scomposizione fonetica della parola contribuisce a creare una scena sinfonica, così che il significato del linguaggio può talvolta passare in secondo piano, nella “sottolineatura della parola come sostanza drammaturgica autonoma, fuori dalle regole del dialogo, del quale può infatti anche accadere, nel corso dello spettacolo, di non far conto”³³.

D'altra parte, De Lullo è attentissimo alla parola in quanto *logos*, che deve arrivare allo spettatore come discorso razionale e pienamente comprensibile. Un'indicazione apparentemente banale del regista viene riferita da tutti gli attori con cui ha lavorato: “pensare a ogni frase nel momento stesso in cui la [si] dice”³⁴. È importante che gli attori non si perdano nella cantilena e nella ripetizione meccanica delle battute, ma che abbiano ben chiaro il senso del linguaggio utilizzato, in tutte le sue sfumature; solo così anche il pubblico può accedervi pienamente. Ciò non vuol dire semplicemente arrestarsi al significato primo della lingua, poiché sempre è possibile intravedere risvolti imprevedibili sotto il contenuto più ovvio delle parole. Elsa Albani racconta:

un'altra cosa che ricordo, di quelle lunghe sessioni di prova, era l'importanza che Giorgio dava al sottotesto, a tutto quello cioè che si nasconde sotto la semplice battuta di un copione e che l'attore deve essere capace di far emergere, di far arrivare allo spettatore. Quella che è poi l'interpretazione di un testo. In questo Giorgio era veramente estremo. Le sue intonazioni erano una partitura minutissima, dettagliatissima, fatta di microfonazioni che poi spettava a noi ricomporre e alle quali dar voce. Ogni frase, ogni parola, aveva il suo sottotesto e su quello puntava il lavoro di Giorgio. Il sottotesto era la cosa su cui amava lavorare di più³⁵.

In questo senso, l'operazione sul testo di De Lullo è un'interpretazione che sfiora l'esegesi. La vocazione ermeneutica del suo

33 Maria Raimondo su *L'amica delle mogli* stagione 1968-1969, in *Il Dramma*, anno 44, n. 2.

34 Intervista a De Lullo su “Le donne di buon umore” ovvero “Le morbinose”, in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 53.

35 M. Manuali, *L'ottava valigia. Intervista con Elsa Albani*, MTTM edizioni, Perugia 2011, p. 63.

lavoro lo porta a scoprire elementi sotterranei del testo, il quale si stratifica in molti livelli di senso. Dilatare una battuta, come spesso invita a fare De Lullo, è un modo per alludere a un senso più vasto sintetizzato in poche parole. La potenza della lingua va oltre i confini del suo significato univoco e convenzionale, giacché ogni parola può contenere infinite gamme psicologiche ed emotive. La recitazione asciutta, essenziale e sostenuta dei suoi attori ha precisamente lo scopo di suggerire una molteplicità indefinita di significati nascosti sotto le parole. La portata filosofica di una scena così composta appare dirompente.

Tullio Kezich scrive che De Lullo “non ama teorizzare sul proprio mestiere, ha paura di condizionarsi ad una poetica particolare. Gli piace il teatro in blocco, con l’immensa gamma delle sue possibilità, e rivendica per sé la libertà dell’artigiano”³⁶. In questo senso il suo teatro viene definito “empirico”. De Lullo stesso usa questo termine: “non parliamo di metodo, per carità. Io sono un empirico”³⁷. Ponendosi al servizio del pubblico, nella volontà di risultare comprensibile, egli ricerca di volta in volta la strategia giusta, senza partire da principi intellettuali. L’atteggiamento artigianale della sua regia sfugge la precettistica, ha un carattere effettivamente “concreto” ed “empirico”. Nondimeno, la sua scena ha qualcosa di assolutamente “astratto” e “metafisico”. Vi è una cifra di mistero nella sua parola, vivisezionata eppure inafferrabile, rarefatta, incorporata, universale. L’uso del linguaggio di De Lullo, scartandosi dal realismo, tende all’astrazione e all’universalizzazione, va dall’uno (significato ordinario e banale) ai molti (sviluppi imprevedibili del senso). Nella liberazione di tutte le potenzialità della parola, al pari della musica dodecafonica e della pittura cubista, l’atmosfera simbolica e rarefatta della sua scena è un’apertura di mondi possibili.

36 T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 9.

37 Intervista a De Lullo su “D’amore si muore” in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 23.

Trovarsi per la Compagnia di prosa Rossella Falk

Dopo aver messo in luce alcuni caratteri della regia di De Lullo, è possibile introdurre lo spettacolo *Trovarsi*, che debutta il 14 gennaio 1974 al Teatro Valle di Roma. Rossella Falk, capocomico della compagnia di prosa in scena, sceglie questo testo, riesce a ottenere la concessione dei diritti da parte di Marta Abba³⁸ e vuole la regia di De Lullo³⁹. L'analisi dello spettacolo viene qui condotta sulla base della versione televisiva trasmessa dalla Rai il 2 maggio 1975⁴⁰.

La registrazione avviene in uno studio televisivo ricostruito per l'occasione e rispecchia lo spettacolo, De Lullo ne cura la regia con l'obiettivo di rendere fedelmente il suo allestimento teatrale. Non-dimeno, il regista non esita a utilizzare espedienti squisitamente cinematografici, non vuole far dimenticare la telecamera, né ignora il montaggio. Egli non sceglie una ripresa da camera fissa: "sono per esperienza personale totalmente contrario all'ingresso puro e

38 L'intraprendenza della Falk è evidente sin dalla fondazione della Compagnia dei Giovani, di cui è responsabile principale. È la Falk infatti a prendere accordi con Paone mentre De Lullo e Valli sono in *tournee* in Sud America con il Piccolo Teatro. L'attrice inizia a organizzare le attività della compagnia, scoprendo tra l'altro il talento della Guarnieri e proponendole di entrare in ditta (testimonianza di Rossella Falk, raccolta da Rita Beccalli il 23 novembre 1994, in A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio de Lullo*, cit., p. 11).

39 Si noti che *Trovarsi* è l'unico allestimento pirandelliano di De Lullo in cui manca Valli; il ruolo del protagonista maschile viene interpretato da Ugo Pagliai, il quale apprezza i lavori precedenti della Compagnia dei Giovani: "andare a vedere uno spettacolo dei 'Giovani' era una gioia da tutti i punti di vista: dalla scena ai costumi; dalle musiche alla recitazione, allo spettacolo in sé" (Intervista a Ugo Pagliai di F. Poggiali [2012], ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., pp. 70-71).

40 Regia di Giorgio De Lullo; scene e costumi Pier Luigi Pizzi; luci Davide Altschuler; Personaggi e interpreti: Donata Genzi: Rossella Falk; Elisa Arcuri: Nora Ricci; Dottore: Armando Furlai; Elj Nielsen: Ugo Pagliai; Conte Gianfranco Mola: Corrado Annicelli; Marchesa Bovenò: Nietta Zocchi; Nina: Liliana Sorrentino; Enrico: Claudio Sorrentino; Carlo Giviero: Salvatore Martino; Salò: Antonio Colonnello; Volpes: Giancarlo Muratori; Cameriera: Gabriella Gabrielli. Videoregistrazione disponibile in DVD, durata 148' / bianco e nero / lingua: italiano / formato video: PAL 1.33:1 4/3 (formato originale televisivo) / Tipo DVD: DVD 9 / Audio: Dolby Digital 2.0 (Dual mono) / 1975. Materiali Rai Radiotelevisione Italiana, su licenza esclusiva Rai Trade, copyright RCS libri, edizione 2008.

semplice delle telecamere nei teatri: la ripresa che verrà fuori sarà smorta, omicida del movimento; apparirà tutto in una nebbia incomprendibile⁴¹. De Lullo è animato dalla convinzione che la mera registrazione dell'azione scenica non sia efficace, eppure resta profondamente ancorato alla dimensione teatrale dell'opera. Ciò accade nella misura in cui la teatralità viene esplorata e potenziata attraverso un medium altro. Gli espedienti cinematografici messi in campo non modificano la scena, anzi, hanno lo scopo di mostrare aspetti della drammaturgia pirandelliana inevitabilmente invisibili a teatro. Questo processo avviene in *Trovarsi*, dove la dimensione di intimità viene accentuata dalle possibilità del linguaggio cinematografico (con primi piani e zoom su dettagli, di contrasto a scene d'insieme), ma anche per esempio nei *Sei personaggi*, dove la ripresa riesce a esser fedele a quella platea vuota di cui scrive Pirandello, drammaturgicamente centrale eppure impossibile da rendere a teatro. Le inquadrature sono nette e significative, tanto che l'occhio della telecamera somiglia ad uno spettatore d'eccezione. De Lullo utilizza la registrazione televisiva "sia come uno strumento utile per una ricerca del significato profondo dell'opera pirandelliana, sia come insostituibile lavoro di educazione al teatro, di testimonianza per future generazioni"⁴².

Rossella Falk è assoluta protagonista dello spettacolo. Interpreta Donata, nome emblematico, un'attrice che non si limita a dar vita ai personaggi, ma dona la sua vita alla scena, sacrificando ogni forma di vissuto personale al teatro. L'opera racchiude un'immagine del rapporto tra attore e personaggio evoluta nel corso dell'esperienza di Pirandello capocomico, in Italia e all'estero. In quest'opera la considerazione del lavoro d'attore è lontana dall'idea di mestierante incolto che caratterizzava il gruppo degli Attori sul palcoscenico accanto ai sei Personaggi (non a caso resi grotteschi nella versione di De Lullo), e fa un passo oltre anche rispetto alla protesta dei professionisti di *Questa sera si recita a soggetto*. Al centro vi è il nodo che intreccia vita e teatro ormai libero da qualsiasi forma di metateatro. La verità del mondo e la verità della scena sono confuse

41 Dichiarazione di De Lullo contenuta in *Dieci anni di televisione in Italia*, ERI Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1964, p. 91.

42 F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 105.

nell'esperienza di un'attrice che vive le molte vite dei suoi personaggi, perdendo il confine tra realtà e finzione. Il rapporto paradossale fra teatro e mondo emerge non come sofisma intellettualistico, bensì come nodo umano, vitale, esistenziale.

In *Trovarsi* non vi è capocomico, drammaturgo o compagnia, ma la solitudine quasi ottocentesca della grande attrice. Incarnazione della diva, Donata è un modello paradigmatico per la stessa Falk e il suo modo d'essere attrice:

Io mi sono sempre considerata una materia viva nelle mani di quel grande maestro e non ho mai fatto nessuna fatica particolare per accedere ai suoi desideri, comprenderli e seguirlo in quello che lui mi chiedeva, nei suoi giustissimi punti di vista sulla creazione dei personaggi. Ero, se vuoi, una bambola telecomandata che ogni volta cambiava vestito, accento, sentimenti, consenziente e paziente fino forse all'indifferenza. Io, per dirla, pirandellianamente, per me non esisteva e sono felice che sia stato così⁴³.

La grande fiducia che la Falk nutre nei confronti di De Lullo le permette di interpretare i ruoli più diversi, perdendo i confini di se stessa, esattamente come accade a Donata. Il legame della Falk con De Lullo è umano e professionale, comincia dagli esordi della Falk nel mondo del teatro⁴⁴ e continua negli anni successivi lo scioglimento della Compagnia dei Giovani (sono fianco a fianco anche per *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas *filis* nel 1975). La profondissima conoscenza personale tra De Lullo e la Falk costituisce una risorsa importante per la caratterizzazione dei personaggi e per il consolidamento di un metodo di lavoro preciso: la Falk ama l'implacabilità del regista e si ritrova pienamente nella

43 Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 190.

44 Ricordando i suoi esordi, la Falk racconta sempre di aver iniziato a far teatro proprio a causa di De Lullo, che le propone di iscriversi in accademia perché "là sono tutte racchie". L'aneddoto è ripetuto molte volte, ad esempio nel dialogo riportato in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico* (cit., p. 95) o nel documentario "Rossella Falk" di Francesco D'Arma, con la regia di Raffaella Maresti, per la serie "In scena", consultabile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=jlKgBEH1H6s> (ultima consultazione 30/7/23).

sua cura minuziosa dei dettagli, che la fa sentire sicura in scena. La condivisione delle esistenze tra la Falk e De Lullo, e più in generale tra tutti i componenti della Compagnia dei Giovani, andando ben oltre il palcoscenico, si rispecchia profondamente nella co-appartenenza tra vita e teatro che è al centro di *Trovarsi*:

Vivevamo insieme l'uno per l'altro: la nostra vita era il teatro e il teatro era la nostra vita. [...] Giorgio mi ha adorato come donna e come attrice; con me ha "giocato" molto sul palcoscenico, mi vedeva bellissima e disponibile, un violino da suonare in tutte le tonalità: nei toni alti e nei toni bassi, in ruoli improbabili di "vecchie" o di "bambine". Sapeva che poteva permettersi, con me, qualsiasi cosa, e io lo assecondavo, fidandomi ciecamente di lui⁴⁵.

Tutte le testimonianze della Compagnia dei Giovani raccontano di una vita condivisa da un punto di vista materiale, ideale e professionale: una testimonianza di Pizzi riferisce l'intenzione di "vivere in modo tale che non ci fosse una distinzione netta tra casa nostra ed il teatro dove stavamo lavorando"⁴⁶; così scrive Kezich su De Lullo: "nella sua esistenza non c'è frattura fra la scena e la vita, fra la poesia e la verità"⁴⁷; parimenti, si legge in un'intervista alla Falk: "A volte vorrei che non mi succedesse niente' Nella vita o in teatro? 'Non è la stessa cosa?'"⁴⁸. Non stupisce quindi l'interesse per un'opera come *Trovarsi*, in cui il teatro è molto più che un luogo di lavoro o un dispositivo concettuale. Tanto per Donata quanto per De Lullo, la Falk e per la Compagnia dei Giovani tutta, nel teatro è racchiuso il senso più profondo della vita.

45 Intervista a Rossella Falk di F. Poggiali (1993), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 45.

46 Intervista a Pier Luigi Pizzi di F. Poggiali (2000), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., pp. 56-57.

47 T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 9.

48 Dialogo con Rossella Falk riportato in T. Kezich, *De Lullo, o Il teatro empirico*, cit., p. 98.

“Il volo disperato d’una gru”

L’incipit dello spettacolo di De Lullo tratteggia emblematicamente la situazione di Donata, sospesa tra vita e teatro: con una scelta di prossemica quanto mai eloquente per la caratterizzazione del personaggio, la Falk spunta dal sipario, immobile sulla soglia della quarta parete, con un braccio nudo, un sottofondo di applausi e la musica de *Il pirata* di Bellini. Dopo circa un minuto, l’attrice indietreggia e si accosta a uno specchio: non si vede l’oggetto, dal buio della scena affiora soltanto l’immagine di lei di profilo, raddoppiata, intensa ed esitante. Questo incipit, assente nella drammaturgia pirandelliana, si può considerare “una specie di flashback, l’immediata percezione che si parte dall’attrice ed all’attrice si dovrà ritornare alla fine”⁴⁹. L’inquadratura successiva è altrettanto rilevante: l’occhio registico divide in due l’immagine, componendola, da un lato, di un primo piano della Falk, dall’altro, della scena dove fanno ingresso i primi personaggi. Il montaggio cinematografico risulta qui efficace per mostrare un elemento drammaturgico impossibile da vedere a teatro, ovvero l’attitudine contemplativa di Donata rispetto agli avvenimenti mondani. Ella appare immediatamente spettatrice nel mondo, poiché attrice nel teatro.

Le scenografie di Pizzi rispettano le intenzioni delle didascalie pirandelliane. Come si vede dal bozzetto in fondo al programma di sala, per il primo atto lo scenografo progetta una stanza sobria ed elegante, dove si distinguono due porte a vetri molto simili tra loro, in una costruzione quasi simmetrica dello spazio, appena sfasata dalla presenza dirimente di una scala che rialza una delle due porte. Ciò che l’allestimento di De Lullo elimina, rispetto alle indicazioni di Pirandello, è la presenza di una scaffalatura di libri prevista in scena accanto ai divani, dove si vede invece soltanto un vaso di calle (simbolo di purezza e femminilità). La scenografia rappresenta l’atrio di una villa in cui alcuni invitati si riuniscono in attesa di Donata prima di cena. La conversazione che apre il primo atto è inscenata da De Lullo rispettando quasi interamente il testo di Pirandello, tagliato solo in piccole parti per evitare ridondanze o

49 F. L. Arruga, *Ad una prova di “Trovarsi”*, contenuto nel programma di sala di *Trovarsi*, cit.

distrazioni. I personaggi incarnano il senso comune, la bassa curiosità, “il pettegolezzo della società borghese che tenta di elevarsi a dignità di coro”⁵⁰. Al centro dell’attenzione sta Donata: la sua immagine pubblica di attrice, accessibile a tutti, alimenta dicerie sulla sua vita privata. Si delinea quello che De Monticelli chiama “il dramma della consistenza, come donna, dell’attrice-diva, di quella cioè che è di tutti, merce dell’immaginazione”⁵¹. I personaggi in scena sono interessati a scoprire chi lei sia “come donna”:

SALÒ La marchesa vuol sapere che tipo è “come donna”. L’errore è qui, mi scusi, marchesa.

LA MARCHESA BOVENO O perché?

SALÒ Perché un’attrice non è più definibile “come donna”.

LA MARCHESA BOVENO Volete dire che recita anche nella vita?

IL CONTE MOLA Senza volerlo, per deformazione professionale...

SALÒ Ma no, nient’affatto! Non ho voluto dir questo. Sarebbe allora definibilissima: “Una donna che recita anche fuori dalla scena”. Genere esecrabile. Io dico l’attrice, una vera attrice, com’è la Genzi, cioè che “viva” sulla scena e non che “reciti nella vita”.

LA MARCHESA BOVENO Be’, sarà pure in qualche modo, nella vita; e si potrà dir come! Tranne che per voi una “vera” attrice non sia più una donna!

SALÒ Una no; ecco: tante donne! E per sé, forse, nessuna⁵².

50 A. Consiglio, *L’Italia letteraria*, 13 novembre 1932. Per un’analisi della dinamica personaggio-coro nel teatro pirandelliano si rimanda a M. Baratto, *Per una storia del teatro di Pirandello*, in Id., *Da Ruzante a Pirandello. Scritti sul teatro*, Liguori, Napoli 1990.

51 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, in “Corriere della Sera”, 11 ottobre 1974, ora in Id., *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, volume III, 1974-1980, a cura di G. De Monticelli, R. Arcelloni, L. Galli Martinelli, Bulzoni, Roma 1998, p. 1451.

52 L. Pirandello, *Trovarsi*, in *Maschere Nude*, vol. IX, a cura di R. Alonge, Oscar Mondadori, Milano 2012, pp. 105-106.

Nel suddetto dialogo viene messo in scacco il prototipo dell'attrice istrionica, la cui identità è inafferrabile perché recita fuori e dentro il teatro. Giviero, medico che si diletta di psicologia, conserva una serie di ritratti dell'attrice: "tanti – non uno solo – e tutti diversi l'uno dall'altro. Mi son serviti per uno dei miei studii sulla mimica dei sentimenti"⁵³. Agli occhi di Giviero, Donata sarebbe il modello di una psicologia in grado di incarnare indifferentemente passioni contrastanti, come se il suo io fosse un semplice vuoto, di volta in volta riempito con un sentimento diverso, mai davvero suo. Ne conseguirebbe l'immagine superficiale e comoda di una serie indefinita di maschere, da mettere e dismettere a piacimento, a seconda delle occasioni: questo renderebbe l'attrice una perfetta donna di società⁵⁴. Tuttavia, è evidente la natura aliena di Donata, inquieta e algida. Chiaramente vi è qualcosa di tragico nella sua essenza vuota.

Tutto il primo atto vive della contrapposizione tra Donata e il resto del gruppo, così riassunta da una battuta di Salò: "c'è soltanto da negare che la 'normalità' delle galline possa intendere il volo disperato d'una gru"⁵⁵. Salò è una figura di mezzo, *raisonneur* mondano, sapiente e abile nell'arte del conversare. Lo stile recitativo di Antonio Colonnello, il Salò di De Lullo, rende le dissertazioni di questo personaggio credibili, abbastanza scandite da poter esser comprese, ma anche ritmate, cadenzate da una musicalità gradevole. I personaggi vengono costruiti secondo le indicazioni di Pirandello, con poche eccezioni: Giviero, Volpes e il Conte Mola sono pienamente rispondenti nell'aspetto e nei modi alle indicazioni drammaturgiche; la Marchesa Bovenò è esile, non "enorme" come la vorrebbe la didascalia di presentazione (la sua volgarità bovina, presente sin nel nome, è resa dal fatto che è sempre stravaccata o appollaiata sulle spalle dei suoi interlocutori, personificazione dell'invasione

53 Ivi, p. 108.

54 Le dinamiche che regolano l'immagine pubblica di Donata, il suo ruolo ambiguo nella vita di società, la sua vicenda amorosa e la sua psicologia scissa presentano suggestive assonanze con l'immaginario legato alla figura dell'attrice nell'Ottocento, analizzato in S. Pietrini, *Passione e finzione: l'immagine dell'attrice nella narrativa dell'Ottocento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2022. Si dirà in seguito della forte ascendenza del Romanticismo in *Trovarsi*.

55 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., pp. 109-110.

maldicente); sua nipote Nina ha un'aria quasi sempre aggressiva, mai ingenua e fragile, come invece alcuni passaggi pirandelliani suggerirebbero, e di più, De Lullo la dipinge quasi in veste profetica, se si considera il peso attribuito nell'economia della scena ai suoi occhi spalancati, alla battuta "perché vedo"⁵⁶, nonché alla prefigurazione del successivo ancora imponderabile incontro d'amore tra Donata ed Elj.

La costellazione semantica legata alla sfera del vedere è onnipervasiva nelle pagine di *Trovarsi* ed emerge nella messa in scena di De Lullo in molti modi: ne è un indizio la presenza costante degli specchi, ma anche il fatto che Salò entri in scena con gli occhiali da sole e li tolga appena comincia a parlare. Gli occhi sono spesso il fuoco d'attenzione sia dei discorsi, sia delle inquadrature. *Trovarsi* può essere considerato un vero e proprio dramma della visione, che continuamente evoca in senso esistenziale le diadi vedere/vedersi, occhi chiusi/occhi aperti, specchio/riflesso.

Restando all'interno di un registro visivo, si potrebbe definire voyeuristica la direzione che prende l'interesse per la figura di Donata con l'arrivo di Elisa, amica d'infanzia, cui si chiedono informazioni sulla vita passata dell'attrice. Elisa, interpretata dalla "ragazza-asparagio"⁵⁷ Nora Ricci, è una figura secondaria, ma viene resa profonda ed evocativa dalle scelte registiche di De Lullo: la sua aria assorta, l'assenza quasi sognante, lasciano intendere un'intimità con Donata che va al di là dell'amicizia. Sono vari gli atteggiamenti fisici con cui emerge questa allusione, come quando ricorda "le bambinate nostre d'allora..."⁵⁸ e mima il gesto d'un bacio. Mentre Elisa cerca invano di spiegare agli altri le ragioni profonde del conflitto tra donna e attrice che caratterizza la psicologia di Donata, Salò pronuncia una battuta che prefigura l'intero andamento narrativo del dramma: "Quando diventa donna come tutte le altre e si fa una vita per sé e se la vuol godere, nella misura che se ne lascia prendere, finisce d'essere attrice"⁵⁹. Le parole di Salò sono chiare, non si tratta solo di condurre una vita normale, ma precisamente di

56 Ivi, p. 102.

57 R. De Monticelli, *L'ironia distaccata di Nora Ricci*, in "Corriere della Sera", 18 aprile 1976, ora in Id., *L'Attore*, Garzanti, Milano 1988, pp. 313-314.

58 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 107.

59 Ivi, p. 110.

“godere”: non è dato all’attrice di provare un’esperienza sessuale. L’assenza di legami amorosi di Donata va a delineare un’abnegazione contraria all’immaginario comune dell’attrice come donna frivola, leggera e sessualmente disinvolta⁶⁰. Inoltre, la castità può essere un limite per l’interpretazione attoriale, come osserva Volpes: “Come fa un’attrice a dar vita ai suoi personaggi, se non ne ha nessuna per sé, né sa cosa sia: amare, per esempio e non ha mai amato?” A questa domanda risponde Salò in modo decisivo: “Ah già! Tu sei quello dell’esperienza, me ne scordavo! Che, per sapere, bisogna prima provare. Io so invece che ho provato sempre e soltanto ciò che prima m’ero immaginato”⁶¹. Contro il vago empirismo che vorrebbe, per capire le cose, prima provarle in prima persona, contro la tirannia del fatto, Salò chiama in causa la libertà ideale dell’immaginazione, depositaria non solo di una sua propria realtà ma anche di memorie e prefigurazioni del reale *tout court*. Viene prima la fantasia e poi la realtà: il primato cronologico-ontologico dell’arte sulla vita è, come si vedrà, il senso più profondo di *Trovarsi*.

A un tratto Donata discende dal piano superiore della villa. Viene qui drammaturgicamente marcata una separazione spaziale che ha un senso non dissimile dal celebre montacarichi di Pitoëff utilizzato per la messa in scena parigina del 1923 dei *Sei personaggi*⁶². Ap-

60 Alonge svolge quest’idea compiutamente: “L’attore recita una vita che rinuncia a vivere. Il teatro non è professione e non è mestiere. Il teatro è missione nel senso più nobile: è vocazione nel senso etimologico, riporta a una chiamata alta, che viene direttamente da Dio. Il teatro è insomma sacerdozio nel suo valore più autentico, presuppone la medesima rinuncia alla vita degli affetti e degli amori” (R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Bari 1997, p. 116).

61 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 110.

62 In tale allestimento il montacarichi segna la separazione tra il mondo dell’arte, superiore, da cui discendono e a cui ascendono i Personaggi, e il piano della realtà, basso e prosaico, a livello del palcoscenico, dove si trovano gli Attori. Si noti che la dialettica tra alto e basso non caratterizza la messa in scena dei *Sei personaggi* di De Lullo, in cui i Personaggi entrano direttamente sul palcoscenico, producendo un senso di assedio per il gruppo di Attori in scena. Si ritrova invece una dinamica di tensione tra un piano superiore e uno inferiore nella regia di De Lullo dell’*Enrico IV* di Pirandello, là dove la sala del trono, regno della finzione, presenta un dislivello rispetto alle basse vicende della modernità (Cfr. R. Alonge, *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia Stampatori, Torino 1988, pp. 250-253). Ulteriore assonanza

partenente al mondo dell'arte, scendendo la scala per giungere alla realtà mondana Donata compie, secondo Umberto Artioli, una vera e propria catabasi⁶³. Alonge riprende questa idea e la sviluppa: "Pirandello si preoccupa di delinearne tutto un sottile gioco di contrapposizione tra *alto* e *basso*, fra l'isolamento eccezionale dell'attrice, chiusa in una sorta di ascetica tensione artistica, e la corallità goffa e gretta di una medietà umana abbassata derisoriamente a livello animale"⁶⁴. Donata viene da altrove, rappresenta un'alterità radicale, gerarchicamente connotata dalla presenza scenica della scala e dalla ripetizione di termini come "lassù", "giù", "salire", "discendere". La sfera bassa e mondana ha un carattere grottesco, è popolata da personaggi con nomi animaleschi la cui recitazione è "ai limiti dell'astrazione e della deformazione parodistica"⁶⁵. Bentoglio suggerisce che tra i *leitmotiv* della regia di De Lullo vi sia precisamente un'"accentuazione in senso grottesco della caratterizzazione dei personaggi minori o 'antagonisti'"⁶⁶, pur nel quadro di una composizione scenica ordinata ed equilibrata.

Il regista crea un'atmosfera tesa ed enigmatica, regola con precisione geometrica gli spostamenti e la disposizione nello spazio degli attori, redistribuendo i pesi all'ingresso di ogni nuovo personaggio. Il baricentro dell'azione si sposta completamente all'apparizione di Donata, che viene circondata fisicamente mentre è investita dalle domande sulla sua presunta verità "di donna" e "di attrice". In particolare, Nina, già gelosa di ciò che ancora non è accaduto con Elj, la accusa di non esser sincera perché a teatro sa interpretare le parti più opposte con eguale partecipazione; Donata tenta di rispondere: "io sono ogni volta come mi vuole la parte, con la massima sincerità"⁶⁷. Nelle battute di Donata sono continue le metafore che rimandano all'universo simbolico del vedere e

di quest'ultimo allestimento con *Trovarsi* è l'accentuazione in senso attoriale della follia di Enrico IV: "L'Enrico di Valli più che l'intellettuale rinchiuso nella sua diversità, è l'attore solitario cui non è rimasto che il recitare" (A. Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, cit., p. 51).

63 Cfr. U. Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Bari 1997.

64 R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 110.

65 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, cit., p. 1453.

66 A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, cit., p. 29.

67 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 113.

del vedersi. Salò considera una risorsa la possibilità di Donata di vivere come se fosse sempre davanti ad uno specchio, mentre l'attrice vive come una condanna il fatto di non poter chiudere gli occhi mai. Tutta la vita di Donata è assorbita dall'universo teatrale, ella è destinata a vedersi vivere, costantemente in mostra davanti allo specchio degli occhi altrui. Salò afferma: "Se a uno di noi per caso avviene di sorprendersi di sfuggita in uno specchio nell'atto di piangere per il dolore più cocente, o di ridere per la gioja più spensierata; subito il pianto o il riso ci son troncati dall'immagine che n'abbiamo, riflessa in quello specchio"⁶⁸. Quindi Donata, destinata allo specchio, non può mai ridere o piangere, non può mai chiudere gli occhi, non può mai vivere spontaneamente. Vi è qui il rischio di un'interpretazione elementare della situazione: come si è già detto, Donata non recita sempre, nel senso che finge dentro e fuori dalla scena, al contrario ella vive sulla scena, la sua vita non si svolge altrove se non sulle assi del palcoscenico. Ciò è ancor più vero se si considera la sua affermazione: "io non vedo gli spettatori, né penso mai che ci sono, recitando"⁶⁹. Prendendo sul serio questa battuta, si comprende come la sua vita coincida profondamente con il teatro. Afferma infatti nel più noto monologo di quest'opera:

Perché finzione? No. È tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge più, quando ci siamo appropriati di questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi... lagrima dei nostri occhi, riso della nostra bocca... Paragoni queste tante vite che può avere un'attrice con quella che ciascuno può avere giornalmente: un'insulsaggine, spesso, che ci opprime.... Non ci si bada, ma tutti disperdiamo ogni giorno... o soffochiamo in noi il rigoglio di chi sa quanti germi di vita... possibilità che sono in noi⁷⁰.

68 Ivi, p. 113. L'idea della riflessione come ostacolo alla spontaneità è paradigmaticamente incarnata dal fanciullo che si vede allo specchio nelle note pagine di H. von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Hitzig, Berlino 1810, tr. it. *Sul teatro di marionette*, La Vita Felice, Milano 1996.

69 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 114.

70 *Ibidem*.

Rossella Falk pronuncia queste parole in modo vibrante e doloroso, mentre viene ripresa di profilo da De Lullo, come se fosse rivolta a un interlocutore invisibile. Lo sguardo solo raramente si alza sognante, segno che ancora non sta parlando con se stessa, come poi farà progressivamente nel corso dei monologhi successivi. Donata qui tenta ancora di spiegare agli altri personaggi il valore profondo che per lei ha la finzione teatrale, il suo vivere in scena, il suo nutrirsi della vita della scena: “io le dico che vivo in quei momenti la vita del mio personaggio”⁷¹. Questa forma di vita non viene capita dai suoi prosaici interlocutori, disposti da De Lullo tutti intorno alla Falk, seduta sul divano. Alle sue spalle uno specchio riflette i volti sfocati degli altri personaggi, che non si vedono poiché non sanno vedere la verità di lei. L’attrice, con i suoi occhi irrimediabilmente aperti, vuole fuggire da questo vedersi, presa dall’orrore di essere inchiodata a un solo atto, a un solo momento, ripetendo il dramma del Padre dei *Sei personaggi*: “quell’atto d’un momento – compiuto – c’imprigiona, ci ferma lì... con obblighi, responsabilità, in quel dato modo e non più altrimenti... E di tanti germi che potevano creare una selva, un germe solo cade lì, l’albero sorge lì, non potrà più muoversi di lì... tutto lì, per sempre”⁷². L’albero, altrove per Pirandello immagine della libertà di una vita che non sa di se stessa e che quindi liberamente vive⁷³, in queste pagine indica invece l’immobilità di un destino. Ciò accade anche perché un’immagine più mobile e potente della natura sottende il dramma di *Trovarsi*, un’immagine destinata a sconvolgere l’equilibrio finora dominante la scena: il mare.

71 Ivi, p. 115.

72 Ivi, p. 116.

73 Si veda a titolo di esempio il seguente passaggio: “L’albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l’aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che lui non sia. All’uomo, invece, nascendo è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere” L. Pirandello, *L’umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1960, p. 155.

“Nel mare”

Quando Donata esce, caduta nello sconforto di non poter chiudere gli occhi, di non “trovarsi”, ecco che il mare entra simbolicamente in scena nella persona di Elj Nielsen. Donata si ritira nelle sue stanze al piano superiore, sottraendosi alla tavola, convivialità e piacere tutto terreno, ma l’arrivo di Elj prefigura una tentazione mondana cui l’attrice non saprà resistere: il piacere erotico che la sua abnegazione ha fino ad allora rifiutato. Elj fa il suo ingresso nell’atrio della villa come strappato alla natura cui appartiene, controvolgia (in perfetta consonanza con il suo fastidio per il mondo del teatro). Avrebbe voluto andar per mare, invece lo zio, il Conte Mola, l’ha obbligato a raggiungerlo per cena. Ugo Pagliai compare sin da subito spavaldo, non è “biondissimo, bruciato dal sole”⁷⁴ come vorrebbe la didascalia pirandelliana, tuttavia incarna perfettamente l’istanza impetuosa che emerge dalla drammaturgia. Recalcitrante rispetto all’etichetta borghese di tutti gli altri convitati, Elj sfugge la conversazione mondana, rifiuta le cerimonie e non si reca a tavola con gli altri⁷⁵; al pari di Donata, si trae fuori dal consorzio umano. Proprio in questo spazio liminale i due si incrociano.

Al momento del loro incontro nel testo pirandelliano Elj viene descritto nell’atto di sfogliare dei libri. Invece De Lullo, come si è detto, sceglie di omettere in scena le scaffalature di libri e mostra Elj sdraiato sul divano, gambe all’aria, a osservare un foglio spiegazzato dove sta un disegno indecifrabile, forse una carta geografica. Viene così accentuato il carattere scanzonato e libero del personaggio, uomo di natura e non di cultura. Donata rientra in scena e, in un ribaltamento rilevante rispetto al suo destino di attrice, Elj non alza gli occhi a guardarla. La ripresa di De Lullo segue la camminata di lei avanti e indietro, incerta. A proposito della costruzione scenica dell’incontro tra Donata ed Elj, riferisce Lorenzo Arruga:

74 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 119.

75 Il regista carica di significato il passaggio del testo, di per sé piuttosto banale, in cui Nina chiede a Elj se ha già cenato: la ragazza mostra un uovo, facendo una citazione straniante da *Il giuoco delle parti*, altra messa in scena pirandelliana capitale di De Lullo, dove l’uovo è un oggetto carico di significati simbolici.

Rossella Falk e Ugo Pagliai hanno provato a lungo i movimenti [...] La radio accesa di Elj va trasmettendo musica, che è ancora quella del “Pirata” di Bellini, e la regia prevede una fusione assoluta di parola, gesto e musica. In sincronia, in naturalezza. È un momento fondamentale, perché deve confermare i tre piani di linguaggio attraverso cui ci è proposto questo testo, piani che sono appunto la musica al di là della parola, il gesto al di là della parola, la parola stessa al di là del suo significato nel discorso, quasi al di là di se stessa⁷⁶.

Come mostra chiaramente De Lullo, tutto si gioca nel non detto. Il segreto dell’attrazione irresistibile che si fa strada in Donata sta nel suo sentirsi ignorata, non vista. Non a caso, all’interno di un registro visivo le parla Elj conquistandola: “Mi voglio conservare occhi nuovi, io, ha capito? E sto con la natura [...] il bello per me è l’improvviso”⁷⁷. Così, all’improvviso, Donata decide di seguirlo nel mare tempestoso, alla ricerca incosciente di tutto quello che le è sempre mancato. Poco importa la domanda sull’identità (“ma chi è lei, scusi?”⁷⁸) di fronte al richiamo del mare, elemento dionisiaco per eccellenza, crollo delle forme, trionfo degli istinti profondi, disordine che prorompe⁷⁹. Come in altri luoghi della scrittura pirandelliana, il mare rappresenta la natura in tutta la sua potenza ma anche la prepotenza del desiderio erotico⁸⁰, che si consuma nello spazio invisibile fra il primo e il secondo atto.

76 F. L. Arruga, *Ad una prova di “Trovarsi”*, cit.

77 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., pp. 123-124.

78 Ivi, p. 124.

79 Un interessante parallelo viene istituito da Alonge tra *Trovarsi* e la *Signora del mare* (o *Donna del mare*) di Henrik Ibsen, dramma allestito nel 1926 da Pirandello con Marta Abba nel ruolo della protagonista. Mentre in Ibsen la scelta della protagonista è tesa tra due uomini, per Donata la scelta si gioca tra vita e teatro, ovvero tra l’amore per Elj e la vocazione per la scena. Cfr. Alonge, *Il mito del mare tra Ibsen e Pirandello*, in F. Bartoli, R. Dalmonte, C. Donati (a cura di), *Visioni e Archetipi. Il mito nell’arte sperimentale e di avanguardia del primo Novecento*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 1996; R. Alonge, *Introduzione*, in *Maschere Nude*, vol. IX, cit., pp. XIV-XXI; Id., *Luigi Pirandello*, cit., pp. 109-120.

80 Si pensi alla novella *Viaggio*, in cui la protagonista vede il mare per la prima volta proprio sul finire della sua vita, che si è tutta svolta nell’isolamento del microcosmo familiare. Il mare è culmine del viaggio in cui si spalanca ad Adriana il mondo in tutta la sua meraviglia e in cui si consuma la passione

Il secondo atto si svolge nella stanza di Elj. Le scenografie di Pizzi rispecchiano la didascalia del testo: vi sono tele, manichini, seggiole, un letto e uno specchio coperto da uno scialle; manca però il disordine suggerito da Pirandello, non vi sono poltrone e tavolini, tutto è piuttosto asciutto, raccolto, essenziale. Manca anche la vetrata aperta sulla spiaggia, sostituita da una semplice porta a vetri, soluzione meno esotica, più evocativa. All'apertura del secondo atto un dottore, in piedi, sta medicando una ferita di Donata, seduta, mentre Elj è sdraiato ai suoi piedi. Questa posa sfrontata, come molte altre assunte da Pagliai nel corso di questa scena, non è indicata nella drammaturgia, ma è del tutto consonante alla caratterizzazione del personaggio. Anche dei molti baci che si scambiano Donata ed Elj non v'è traccia nella scrittura pirandelliana, nondimeno risultano efficaci per dare concretezza alla passione tra i due, altrimenti troppo verbosa. I dialoghi rispettano in generale il testo, tagliato solo talvolta per rendere l'andamento drammatico più agile. Dallo scambio con il dottore si viene a sapere che la fuga dei due amanti in mare è sfociata in naufragio ed Elj ha morso Donata alla testa perché lei allentasse la presa quando, avvinghiata a lui in un momento di panico, rischiava di annegare⁸¹. Da quel momento non si sono più separati, hanno vissuto venti giorni fuori dal tempo. Senza progetti, si sono lasciati vivere, come dice Elj:

mai fatta un'idea di me stesso [...] senza saperlo: vivere [...] vedere all'improvviso la vita, le cose, con occhi nuovi... – palpita tutto, a fiati di luce – e tu, sollevato in quel momento e con l'anima tutta spalancata

per il cognato a lungo nascosta. Proprio nel momento in cui accetta di attraversare il mare, capisce di trovarsi ad un punto di non ritorno: "l'oscuro presentimento che la angosciava alla vista di quel mare [...] se con lui si fosse avventurata ancor più lontana, con lui sperduta nella tremenda, misteriosa lontananza di quel mare, non sarebbe più ritornata alla sua casa, non avrebbe più rivalicato quelle acque, se non fosse morta?" (L. Pirandello, *Viaggio*, in *Tutte le novelle*, vol. II, cura di L. Lugnani, Rizzoli, Milano 2007, pp. 551-552).

81 Nella novella *Risposta* si ritrova, pur in tutt'altro contesto, l'episodio di un pericolo di annegamento sventato grazie a un morso alla nuca, simbolo di passione erotica (L. Pirandello, *Risposta*, in *Tutte le novelle*, vol. II, cit.).

in un senso di straordinario stupore... – io vivo così, in questo stupore!
E non voglio sapere mai nulla!⁸²

Cattivo pittore e nemico del teatro, Elj offre a Donata la possibilità di chiudere finalmente gli occhi. Così Pirandello scrive l'abbandono amoroso di Donata: "li chiudo... sì, li chiudo davvero... se tu mi prendi... non vedo più nulla... muojo per un momento in questa gioja che ti prendi di me e che mi dà... bisogna perdersi..."⁸³. La scrittura ellittica e spezzata invita a pensare che Donata stia ansimando, come se vi fosse in queste righe l'implicita rappresentazione di un rapporto sessuale, che è presente anche nella regia di De Lullo in maniera stilizzata, con l'immagine del capo di Pagliai appoggiato sul petto della Falk, preda della passione. Dopo la suddetta battuta, Donata sembra turbata, sfugge lo sguardo di lui, non riesce a parlargli. Non vi è dubbio che ella abbia vissuto un momento decisivo della sua vita di donna, si capisce però che non è soddisfatta. Il ritegno le impedisce di esternare la delusione e, anzi, vuole convincersi del fatto che finalmente ora stia amando, non più "di là da me stessa", ma "qua", "io" ripete, finché si blocca atterrita mentre sta accarezzando i capelli dell'amante: tale immagine era stata nominata da Giviero nel primo atto, che ricordava l'attrice mentre faceva il medesimo gesto in scena. Ecco ripresentarsi la preminenza cronologico-ontologica dell'arte sulla vita, qui svolta in tutta la sua drammaticità e in evidente connessione con una sessualità che non riesce a dispiegarsi nel piacere concreto che l'attrice si era immaginata.

Donata cade allora in un profondo sconcerto, che Elj non comprende: "Programmi? Regole? No! Niente! Sarà come sarà. In qualche modo. In tanti modi" e lei risponde "Ma – in tanti modi – caro, è come sono stata finora! – E tu dici che non puoi soffrire il teatro? È strano"⁸⁴. In questo momento di alta densità drammatica, il valore metamorfico del teatro e della natura si incrociano: entrambe le strade offrono all'individuo la possibilità di "esser centomila"⁸⁵.

82 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., pp. 130-131.

83 Ivi, p. 131.

84 Ivi, p. 135.

85 Per Pirandello esiste una forte continuità tra arte e natura in questo senso: "la natura si serve da strumento della fantasia umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione" L. Pirandello, *Tragedia d'un personaggio*, in *Tutte le*

Donata, che ha amato Elj nella volontà di essere “una”, di avere una vita “sua”, è quanto mai confusa. Elj rimane impermeabile al turbamento di lei, come evidenziato dalla regia di De Lullo: la Falk parla quasi sempre tra sé, non rivolge a Pagliai le battute; la telecamera li inquadra in due piani diversi, come fossero soli in scena, anche se stanno vicinissimi. Si genera dunque una frattura tra Elj e Donata, che ancora una volta viene spiegata all’interno di un registro lessicale che rimanda alla visione: lei si sente ancor più persa da quando ha chiuso gli occhi “come una cieca”; lui dice che se lei vuole trovarsi finirà “bell’è morta, con gli occhi aperti”.

Il ricordo del teatro e la delusione erotica hanno ormai strappato Donata dall’illusione della vita a occhi chiusi con Elj. L’insoddisfazione del suo rapporto amoroso viene approfondita nel successivo dialogo con l’amica Elisa, cui Donata confida di non aver “prova[to] in fondo – ti giuro – alcun piacere; anzi, se debbo dirti, una vera sofferenza”⁸⁶. Nell’allestimento di De Lullo rilevante è la presenza di due manichini alle spalle di Donata che sembrano il suo doppio: hanno le mani incrociate sul petto come le tiene la Falk, la stessa fisicità longilinea, lo stesso colore bianco del vestito, la stessa postura ritenuta. Arriva allora il Conte Mola che, come Elisa, la incoraggia a tornare alle scene, così che Elj possa vederla quale ella è veramente, ossia un’attrice. Donata sceglie di ritornare al teatro “per capire se ella può avere una vita propria, cioè se quell’altra vita, fatta di tante vite non proprie, le sembri fittizia, estranea, ora che all’immaginazione è succeduta l’esperienza”⁸⁷. Finalmente va allo specchio, scosta la stoffa, che somiglia al velluto del sipario, e si guarda.

novelle, cit., vol. II, pp. 627-628; si ripete identico il passaggio in L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere Nude*, vol. II, Mondadori (I Meridiani), Milano 1986, p. 681.

86 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 144.

87 Da un articolo di Renato Simoni del 24 marzo 1932, raccolto in *Trent'anni di cronaca drammatica*, ora contenuto nel programma di sala di *Trovarsi*, cit.

“*Si resta coi nostri fantasmi*”

Il terzo atto è ambientato in due camere d'albergo comunicanti: nel montaggio televisivo dello spettacolo di De Lullo si distingue nel buio un letto posto nella medesima posizione in cui stava nel secondo atto, tuttavia qui le lenzuola sono scure e non disfatte, subito si capisce che nessuno ci si sdraierà. La scena è spoglia di oggetti, ci sono solo un *abatjour* e un vaso di calle (lo stesso che nel primo atto era sul tavolino vicino al divano, dove ha avuto luogo il primo incontro tra i due amanti). L'atmosfera è di congedo. Elj entra in scena con le mani in tasca e un soprabito, sconvolto dallo spettacolo cui ha appena assistito: dalla conversazione con il Conte Mola si evince che il marinaio non può sopportare la visione di Donata in scena, quello che credeva solo suo esposto sotto gli occhi di tutti, la sua intimità esibita fuori di sé, “lassù”⁸⁸. Ritorna la contrapposizione tra un livello superiore e uno inferiore che aveva caratterizzato il primo atto, questa volta però nell'esplicita identificazione dell'“alto” con il palcoscenico. Elj se ne va, dicendo che Donata dovrà lasciare il teatro per stare ancora con lui. Non appena esce, l'attrice entra dalla porta della camera d'albergo. Ha appena offerto all'amore del suo pubblico una *performance* straordinaria: non all'inizio, quando il pensiero di esser guardata da Elj le impediva di entrare nella finzione, ma poi, al terzo atto (per l'appunto), è avvenuta in lei una liberazione. Vi è qui una singolare ridondanza dell'area semantica relativa alla vittoria e al trionfo: “Vinto – e sola – sola ancora una volta – ah ma questa volta per sempre! Per sempre! con questa doppia paura – per la mia arte e per me – di riaccostarmi alla vita. Basta!”⁸⁹. La vittoria riguarda Donata “come donna” e non solo “come attrice”. La vita amorosa tende pericoli sia al suo essere attrice, impedendole di fare teatro, sia al suo essere donna, delusa da un piacere mancato. La scena le offre invece la possibilità di un'esistenza più aperta e varia rispetto alla vita individuale, necessariamente ristretta e univoca. I personaggi sono possibilità di vita in lei. Essi hanno bisogno della vita dell'attrice per prendere consistenza, ma anche l'attrice necessita dei personaggi, come della varietà di

88 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 159.

89 Ivi, p. 165.

vite che scopre in sé. Donata abbandona la ricerca della sua verità come essenza una e definitiva nella relazione amorosa mondana, nutrendosi della molteplicità di esistenze possibili che le offre il teatro. Infine rinuncia all'amore e si chiude nel mondo della finzione scenica. Rimane sola. La costruzione drammaturgica di *Trovarsi* è un percorso dai "molti" all'"uno" (in sé molteplice): al primo atto in cui in scena vi sono molti personaggi segue un secondo atto marcato essenzialmente dalla coppia Donata-Elj e un terzo atto in cui l'attrice tende alla solitudine, pur indefinitamente moltiplicata nei suoi personaggi. Comincia così la scena finale dell'opera, di fondamentale importanza, in cui De Lullo prende le distanze, per l'unica volta e in modo radicale, dal testo di Pirandello.

L'autore siciliano sottolinea la difficoltà di scrivere una conclusione per *Trovarsi*, come mostrano le lettere scritte a Marta Abba tra agosto e settembre 1932. Decide alla fine di puntare su un effetto scenico dalla grande potenza immaginifica. Rimasta sola, seduta davanti allo specchio, Donata ha una "visione" e ripete le battute finali dello spettacolo appena terminato come se fosse ancora sulla ribalta. Nel frattempo, il palcoscenico si trasforma. Le lettere di Pirandello mostrano la complessità della resa tecnica di questo momento. Il 22 agosto scrive che la camera d'albergo si deve trasformare in un palcoscenico e che è necessario che si senta un applauso, il 12 settembre entra più in dettaglio: "io vorrei ottenere che la visione si realizzasse in quella camera d'albergo; cioè che questa camera d'albergo, per così dire, si dilatasse, non solo con una luce d'una visione naturale, ma anche materialmente". Egli elabora il progetto di lavorare sul fondo del palcoscenico, nell'arco dell'alcova dove si sarebbe dovuta tirare la tenda damascata scoprendo nella semi-oscurità la sala di un teatro. Tale visione sarebbe poi dovuta sparire d'un colpo, lasciando sola Donata illuminata dalla lampada violacea sulla tavola, con le mani vuote e la testa alta al suono degli applausi che riecheggiano in lei⁹⁰. Nel soggetto che Pirandello scrive per una trasposizione cinematografica dello spettacolo, l'idea di

90 Per una ricostruzione della difficile elaborazione del finale di *Trovarsi* si rimanda al carteggio raccolto in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, pp. 1016-1028.

una sovrapposizione immaginifica di piani prende corpo ancora più efficacemente:

Allora Donata, seduta su una poltrona, ha la visione del mare presso al quale Elj la aspetta: un mare di notte, tempestoso, con una piccola vela che vi vacilla. Può avere anche per un attimo la visione di lei cieca in quel mare, aggrappata al collo di Elj, e di Elj che ferocemente la morde alla nuca. Tutt'a un tratto quel mare e il fragorio di esso si mutano in una marea di spettatori acclamanti e plaudenti, le spume del mare nei veli di splendide signore ebbre d'ammirazione per lei, e la piccola vela vacillante è lei stessa che si presenta agli applausi del pubblico, mostrando le mani vuote. Tutto sparisce: e resta lei, sulla poltrona, che si guarda le povere mani vuote⁹¹.

Il soggetto, dal titolo *I due mari* (*The two seas*), era stato pensato per Greta Garbo dopo il successo di *As you desire me*. È da segnalare nella scrittura pirandelliana una grande coscienza delle tecniche di montaggio (controcampi, *flashback*, montaggi alternati). Il linguaggio cinematografico offre a Pirandello la possibilità di mettere in scena l'inconscio e le sue ossessioni⁹². In *Trovarsi*, che pure inizialmente era stato ritenuto “much too conversational for pictures”⁹³, la scrittura per il cinema permette all'autore di penetrare nell'interiorità della protagonista, dove si affrontano due mari: quello notturno della sua fuga con Elj, richiamo della vita del corpo, potenza della natura e immagine dell'avventura erotica; e il mare del pubblico

91 L. Pirandello, *Trovarsi o I due mari* (1933), in F. Càllari, *Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi*, Marsilio, Venezia 1991, p. 242. In questo volume viene ricostruito l'iter dei soggetti cinematografici, che sono in realtà due distinti, uno del 1933 e un altro del 1936 (dal primo si è tratta la citazione sopra riportata).

92 Sulla visione pirandelliana del cinema è rilevante l'idea di “cinemelografia” svolta nel saggio L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro* (1929), in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit.

93 Francesco Càllari riproduce questo giudizio del produttore Samuel Goldwyn a cui era stata proposta nel 1934 una prima traduzione del soggetto, dal titolo *To Find Oneself*, per l'attrice Anna Sten. Per questo motivo il soggetto era stato successivamente sottoposto a Judith Andersen per una eventuale rappresentazione a Broadway. Cfr. F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 104.

che la acclama e la riconosce, il mondo del teatro cui appartiene prima ancora che alla vita.

Sia per la messa in scena teatrale sia per la registrazione televisiva De Lullo sceglie una strada completamente diversa. Egli non punta su alcun effetto scenotecnico. La decisione è quella di far recitare a Donata due monologhi tratti dai *Sei personaggi* e da *Il giuoco delle parti* che la Falk stessa ha recitato in passato. La scelta è unanimemente riconosciuta dalla critica come una miglioria rispetto al testo originale. Secondo De Monticelli, l'ultima scena pirandelliana era di maniera, "non assolveva alla sua funzione quasi didascalica di smontaggio"⁹⁴, mentre il finale di De Lullo ha il merito di riprendere, allargare e caricare di senso l'incipit mimico e figurativo. Un medesimo parere viene espresso da Franco Quadri⁹⁵, Anna Teresa Ossani⁹⁶, Giovanni Antonucci⁹⁷, Enrico Groppali⁹⁸. Non si può che concordare con il plauso generale per la soluzione di De Lullo, tanto più che sceglie due monologhi pirandelliani iconici in cui la confusione tra realtà e finzione passa attraverso le metafore dello specchio (ne *Il giuoco delle parti*) e del teatro (nei *Sei personaggi*). Il regista sfrutta il mezzo televisivo per costruire una scena mentale, tutta interiore, presa nel gioco teatrale che confonde passato e presente della Falk, oltre che di Donata. Piani americani fanno affiorare la figura pallida dell'attrice dal nulla dello sfondo nerissimo,

94 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, cit., p. 1453.

95 Si veda quanto scritto da Franco Quadri in "Panorama", 31 gennaio 1974, ora in Id., *La politica del regista*, Il Formichiere, Milano 1980, p. 171.

96 Nella messa in scena di De Lullo emerge "il senso profondo di un testo dove le ragioni autobiografiche e artistiche, come sempre legate ad una dolorosa sconfitta, sono continuamente sottoposte al rovello della parola, al suo groviglio" (C. Donati, A.T. Ossani, *Pirandello nel linguaggio della scena*, Longo, Ravenna 1993, p. 36).

97 Cfr. G. Antonucci, "Studium", gennaio/febbraio 1974, in G. Antonucci, *Lo spettatore non addormentato*, edizioni Studium, Roma 2000, pp. 38-39.

98 Secondo Enrico Groppali, è "un'idea di tale profonda originalità da salvare, agli occhi del pubblico e della critica, le vistose incongruenze della trama" quella con cui il regista propone la scena finale, così descritta: "mostrare la Falk che, in uno strano stato tra la catalessi e la coscienza, evoca recitando come in una nenia i capisaldi delle grandi prove pirandelliane affrontate in passato in un ideale dare e avere con il proprio Pigmaliione, significava l'assoluta identificazione tra la scena e la vita prevista dall'autore" (E. Groppali, *Rossella Falk. L'ultima diva*, Mondadori, Milano 2006, p. 238).

primi piani allo specchio raddoppiano il profilo della sua nuca: la telecamera riesce a porre lo spettatore in contatto con l'intimità più profonda di Donata in un modo che non è dato alla grammatica teatrale. L'interiorità dell'attrice è popolata dai suoi personaggi, niente più che fantasmi di se stessa: pur scartandosi da trovate a effetto, De Lullo non rinuncia alla componente fantasmatica che il mezzo cinematografico può rendere e che caratterizza l'epilogo di *Trovarsi*, in accordo con quanto avviene in tutte le forme della produzione pirandelliana di questi anni. Come suggerisce Franca Angelini, negli ultimi drammi borghesi, come nei miti e nelle novelle, Pirandello punta "i riflettori sui passaggi a vista da una condizione a un'altra, fuori e dentro il personaggio, accogliendo visioni, allucinazioni, sogni, fantasmi, miracoli scenici predisposti dallo scrittore nel testo drammatico che chiedono al palcoscenico non più una traduzione ma il loro unico momento di vita"⁹⁹. Il rimbalzo immaginifico delle ultime inquadrature di De Lullo, al limite delle possibilità della rappresentazione, gioca con la concretezza inafferrabile dello specchio per mostrare il dramma di Donata, nella duplicazione indefinita della sua solitudine.

"La vita o si vive o si scrive"

Trovarsi debutta a Napoli nel 1932 e arriva a Roma nel gennaio 1933 raccogliendo una marea di applausi, Pirandello viene chiamato in proscenio sette volte, ma è soprattutto un successo di stima. La critica non apprezza il lavoro fino in fondo, rinvenendovi la riproposizione di temi dialettici a discapito della drammatizzazione della trama¹⁰⁰. Un successo senza mezze misure è invece quello riscosso da Marta Abba, celebrata all'unanimità per un'interpretazione di rara grandezza. Si può pensare che Pirandello volesse soprattutto questo dalla messa in scena del dramma. Il personaggio di Donata

99 F. Angelini, *Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messinscena*, cit., p. 21.

100 Per una ricognizione della critica e della fortuna in Italia e all'estero delle messe in scena di *Trovarsi*, si rimanda alla *Notizia* che precede il testo dell'opera nell'edizione: L. Pirandello, *Trovarsi*, in *Maschere Nude*, Mondadori (I Meridiani), Milano 1986, vol. IV, pp. 520-530.

è ispirato profondamente alla Abba, nota per l'abitudine di apporre sul camerino un biglietto con il nome del personaggio che interpreta di volta in volta anziché il suo nome e cognome di nascita. Forse in *Trovarsi* più che mai emerge l'adorazione di Pirandello per la Abba, sua musa e amore impossibile. Sin dal primo incontro, l'attrice segna la vita dell'autore siciliano in maniera indelebile: "l'incontro di Pirandello con la donna fulva (così presente nella sua opera, anche nella sua opera anteriore a quell'incontro: la donna fulva, straordinaria premonizione): la sua vita ne sarebbe stata sconvolta"¹⁰¹. Commentando questo passaggio di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Alonge osserva che "Pirandello ama Marta ancora prima di conoscerla"¹⁰². Questa osservazione mette in luce il primato cronologico e ontologico dell'arte sulla vita; tale primato, già accennato in una lettera giovanile da Bonn ("ho veduto molte e molte cose. Ma quasi tutto prima avevo veduto con la fantasia"¹⁰³) si svolge in tutte le sue implicazioni tra le pagine di *Trovarsi*, le cui sfumature autobiografiche sono ribadite in una lettera del 9 settembre 1932: "Eh, perché il vero assoluto – inaccettabile nella vita – è quello che dice Salò nel primo atto: o donna o attrice; che è poi quello che ho detto sempre io, per me: 'la vita o si vive o si scrive'"¹⁰⁴.

L'idea di attorialità che Pirandello pone a tema di *Trovarsi* si nutre dell'identificazione Donata-Marta, preziosa per individuare i molteplici motivi che spingono l'attrice, messa di fronte alla scelta crudele fra la vita (o meglio, l'amore) e l'arte, a scegliere quest'ultima. Le ragioni della scelta sono molteplici. Innanzitutto, il teatro racchiude tutto ciò che Donata ha vissuto prima di incontrare Elj, esso costituisce la sua esperienza del mondo, coincide con quello che lei propriamente è, pur nel paradosso di tante identità diverse. Donata non può accettare un amore che non riconosca il teatro. Uomo di mare, Elj viene paragonato a un fanciullo (lo mostrano bene le inquadrature di De Lullo), al pari di altri personaggi pirandelliani che vivono una regressione all'infanzia nel ritorno al mondo natu-

101 M. L. Aguirre D'Amico, *Vivere con Pirandello*, Mondadori, Milano 1995, p. 170.

102 R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., p. 106n.

103 L. Pirandello, *Lettere da Bonn (1889-1891)*, introduzione e note di E. Providenti, Bulzoni, Roma 1984, p. 47.

104 L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1027.

rale. Egli non può vedere Donata riflessa e raddoppiata sulla scena, poiché il fatto della rappresentazione è agli antipodi rispetto al suo modo di vivere senza sapere di vivere, senza farsi un'immagine di sé. Ma Elj non è solo emblema del fanciullo e della natura, egli si dimostra anche un personaggio essenzialmente egoista, che vuole Donata solo per sé e la mette di fronte alla crudeltà della scelta. Non è capace di amarla per quella che è (un'attrice), imponendole di annullarsi per lui. Si crede un "angelo", ma è pure un "diavolo"¹⁰⁵ che tenta il candore di lei senza nemmeno riuscire a soddisfarla. Il morso è segno della sofferenza inflitta, marchio del possesso, quasi che il prezzo da pagare perché Donata possa dire "io" sia l'esser "sua". Non a caso Pagliai afferma che, per giustificare il fallimento della relazione tra i due, "Giorgio De Lullo cercò di esasperare la mia virilità"¹⁰⁶ e il senso di oppressione che ne consegue.

Per Donata la vocazione teatrale diviene una sublimazione del piacere dei sensi, non soddisfatto nella vita mondana. Non a caso secondo Alonge il personaggio che Pirandello fa interpretare a Donata nel monologo finale, tratto dallo spettacolo in scena poco prima – espunto dalla messa in scena di De Lullo in favore della citazione dei *Sei personaggi* e de *Il giuoco delle parti* – è quello "di una 'grande avventuriera' (come la definisce castamente Pirandello), cioè di una sfrontata *femme fatale* [...] il protagonismo sfrenato di una donna impudica sulla scena teatrale a risarcire l'emarginazione e la repressione di una donna verginale nella scena della vita"¹⁰⁷. In una lettera del 4 settembre 1932 Pirandello scrive: "ciò che a me sopra tutto importava era questo: che il personaggio che Donata rappresentava quella sera fosse una donna che può avere l'amore, in contrasto assoluto con lei"¹⁰⁸. Donata non va in scena con una drammaturgia d'autore, non importa il valore artistico dell'opera, ma la sua portata subliminale per l'interprete. Il teatro come sublimazione del desiderio caratterizza esplicitamente la relazione di Pirandello con Marta Abba. Nello spazio del teatro il loro amore ha una realtà, nella forma di una lunga storia di affinità. Essi sono lega-

105 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 150.

106 Intervista a Ugo Pagliai di F. Poggiali (2012), ora in F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano*, cit., p. 183.

107 R. Alonge, *Luigi Pirandello*, cit., pp. 114-115.

108 L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 1018.

ti l'uno all'altro in una reciproca invocazione imperitura: lui scrive personaggi che chiamano la vita della Abba, lei ispira e incarna le figure che il maestro le propone. L'immagine di Donata che si nega ai piaceri del corpo e si consacra alla vita del teatro è anche il sogno di Pirandello di avere Marta con sé nel solo modo che gli è dato.

Vi sono quindi ragioni biografiche molto profonde alla base della tematica che è *fil rouge* di *Trovarsi*: la preminenza dell'arte rispetto alla vita. La questione dell'identità è posta in quest'opera con la forma del suo titolo, "trovarsi", che indica un orientamento spaziale: Donata non si chiede chi è, ma dov'è. Il teatro diviene allora il luogo in cui l'attrice, annullata come singolarità sentimentale ed erotica, è viva: soggetto del teatro, ma non soggetto del mondo. La vita imita l'arte, non l'opposto. Questo è tanto più vero se si considera che Donata è Marta, ma è anche Pirandello stesso, cosciente che "la vita o si vive o si scrive". Così egli scrive l'amore per la Abba, senza viverlo mai. Da sempre tratto dentro il mondo della rappresentazione, Pirandello è egli stesso personaggio tra personaggi. Per trovarsi, non può immaginare luogo altro che il teatro, terreno magico e accogliente, che rende possibile un incontro d'amore irrealizzabile altrove¹⁰⁹.

Il primato ontologico dell'arte sulla vita è un tratto tipico della sensibilità romantica, per cui l'ideale appartiene a un livello superiore rispetto al reale. In *Trovarsi* si fronteggiano empirismo e idealismo: nella già citata battuta con cui Volpes mette in dubbio le qualità attoriali di Donata in quanto donna povera di esperienza amorosa risuona, pur banalizzato, l'incipit della *Critica della ragion pura* kantiana: "non c'è dubbio che ogni nostra conoscenza comincia con l'esperienza"¹¹⁰. Lo svolgimento di *Trovarsi* sembra

109 Si può paragonare l'identificazione di Pirandello con Marta Abba e quella di De Lullo con Rossella Falk: tra questi ultimi non vi è una trama amorosa, ma una relazione che ha eguale profondità, se si considera per esempio quanto affermato da Elsa Albani: "C'era come una sorta di identificazione totale di Giorgio con Rossella" (M. Manuali, *L'ottava valigia, intervista con Elsa Albani*, cit., p. 116).

110 Introduzione alla seconda edizione di I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, J.F. Hartknoch, Riga 1787, tr. it. *Critica della ragion pura*, a cura di P. Chioldi, UTET, Torino 2011, p. 73.

invece suggerire una modalità per la conoscenza diversa dall'esperienza, tutta interna all'immaginazione, alla fantasia, alla finzione, all'universo artistico, a quel sublime che, appena accennato dall'ultimo Kant, diviene cardine dell'immaginario romantico. De Lullo coglie pienamente la venatura romantica di *Trovarsi* (evocata peraltro dalla figura della "grande attrice"). Arruga osserva che l'impianto registico si ispira al melodramma per l'importanza data alla musicalità della parola, tanto che i tempi della recitazione ricordano duetti o romanze; anche i grandi temi trattati sono romantici: la finzione, l'amore, la solitudine. Il Novecento borghese dell'ambientazione viene reso indeterminato da De Lullo, secondo Arruga, proprio grazie al modello dell'opera romantica. Così scrive anche De Monticelli: "uno spettacolo raffinato e manieristico, di grandi interni sontuosi e tetri, di foggie e *toilettes* appena datate: un Novecento visto attraverso il velo del melodramma"¹¹¹.

Donata è un'eroina romantica, animata da uno *Streben* di faustiana memoria, il suo non trovarsi genera in lei un'inesausta ricerca. La sua essenza viene resa perfettamente da Rossella Falk con una recitazione astratta e limpida, immedesimata e anti-naturalista, commossa e ascetica insieme. Il ritratto che De Monticelli tratteggia della Falk è perfetto: grande attrice, docile e versatile, capace di essere aristocratica o popolana, diva o caratterista, la sua essenza appare sfuggente e, come per Donata, non si risolve in un puro istrionismo. Della Falk si può dire una cosa e tutto il contrario: "dura, distante e scostante", ma anche "cordiale, dolce, remissiva"; "avida, anelante, che sembra debba nutrirsi della sofferenza altrui", però talvolta "interrogativa, cioè in attesa in una risposta che non

111 R. De Monticelli, *Una nessuna e centomila*, cit., p. 1451. Più in generale, secondo De Monticelli De Lullo è un regista essenzialmente romantico: "l'emotività di De Lullo, la sua nevrosi istrionica [...] proiettava sui compagni, sull'organizzazione dello spazio, sulle scenografie di Pier Luigi Pizzi un riverbero vibratile, turbato, quasi il fiato di un nuovo romanticismo, un romanticismo dilaniato dai ritmi della vita moderna, estatico e come paralizzato fra gli zampilli sonori dei giradischi a tutto volume" (R. De Monticelli, *Il sorriso di Giorgio De Lullo nel tempo giovane del teatro*, in "Corriere della Sera", 10 agosto 1981, ora in Id., *L'attore*, cit., p. 303). Il critico sottolinea la malinconia adolescente, lo spirito musettiano e la sovrana immaginazione del regista, a comporre "quella grazia straziata e ferma, quell'eleganza dolorosa e leggera" che caratterizza tutti i suoi lavori (ivi, p. 305).

sia dura, brutale”; i suoi occhi sono “impassibili e freddi” e tuttavia “da vittima [...] di se stessa, come tutte le persone non volgari”¹¹². Si delinea in questo ritratto della Falk, come nelle pagine di *Trovarsi*, l’attrice come figura essenzialmente enigmatica, la cui “verità” o “essenza” non sta in una definizione o in un’altra, ma nell’unione dei contrari, nella rinuncia al principio di non contraddizione, nell’abbandono romantico all’ineffabile e all’invisibile. Come si è detto, Giviero colleziona tutte le immagini di Donata, convinto che “un’attrice non [possa] avere segreti per nessuno”¹¹³; il suo stesso nome, Donata, suggerisce l’offerta di sé dell’attrice, tutta esposta, regalata al suo pubblico, fuori di sé, nelle forme dei suoi personaggi. Eppure, la sua essenza sfugge, al pari di Amleto ha “dentro ciò che non si mostra”¹¹⁴. Ecco allora che, al di là di tutte le forme, per mostrare l’enigma e non per risolverlo, ci vuole lo specchio. Oggetto antico, stratagemma insuperato, figura dialettica per eccellenza, lo specchio riesce a rendere visibile l’invisibile, facendo immagine di un’interiorità scissa e moltiplicata senza sottrarla al mistero.

112 R. De Monticelli, *Rossella Falk: un enigma sulla scena*, in “Il Giorno”, 11 agosto 1963, ora in Id., *L’attore*, cit., pp. 307-308.

113 L. Pirandello, *Trovarsi*, cit., p. 115.

114 In lingua originale emerge in modo evidente la rivendicazione amletica di una dimensione intima sottratta all’esteriorità della spettacolarizzazione: “But I have that within which passes show” (W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 2, 76-86).

SIMONA BRUNETTI

*LA FORTUNA SULLE SCENE ITALIANE DEI
DUE GENTILUOMINI DI VERONA TRA XX E
XXI SECOLO*

In occasione del convegno “*All things changed to the contrary*”. *Comi-Tragic Contiguities in the Verona Plays*, organizzato da Silvia Bigliazzi in riva all’Adige nel giugno del 2016 per celebrare i quattrocento anni dalla scomparsa di William Shakespeare, si è approfondito lo studio delle due opere esplicitamente dedicate alla città scaligera: *Romeo e Giulietta* e *I due gentiluomini di Verona*¹. In particolare, nel verificare quali allestimenti dei *Due Gentiluomini* siano stati concepiti nella nostra penisola, è emerso in modo sorprendente come la fortuna italiana della commedia nel XX secolo sia stata piuttosto relativa. Infatti, dagli anni Sessanta al 2016 si ricordano solo tre allestimenti ideati a livello nazionale, due dei quali pensati espressamente per il Festival Shakespeariano dell’Estate Teatrale Veronese – una rassegna estiva organizzata dall’autorità cittadina per rendere omaggio al genio teatrale del Bardo –, giunta nel 2023 al suo settantacinquesimo anno di vita². Anche l’ultima messinsce-

1 Cfr. 1616-2016 - A Celebration of Shakespeare’s Anniversary: “*All things changed to the contrary*”. *Comic-Tragic Contiguities in the Verona Plays*, Verona, 22-24 June 2016, convegno internazionale a cura di Silvia Bigliazzi e Lisanna Calvi: <https://www.univrmagazine.it/2016/06/22/comico-o-tragico-shakespeare-interroga-verona/> (ultima consultazione 17/8/23).

2 Il Festival Shakespeariano è l’anima fondativa della rassegna Estate Teatrale Veronese, che viene inaugurata il 26 luglio del 1948 con la messinscena di *Romeo e Giulietta*, realizzata in coproduzione con il Piccolo Teatro di Milano, regia di Renato Simoni, collaborazione alla regia di Giorgio Strehler, con Giorgio de Lullo (Romeo) ed Edda Albertini (Giulietta). Cfr. *Estate Teatrale Veronese 2008*, programma di sala, Cortella Poligrafica, Verona 2008, p.

na dell'opera anteriore alle celebrazioni per il quarto centenario dalla morte presenta i tratti dello spettacolo estivo, considerando che è nata espressamente per il Silvano Toti Globe Theatre di Villa Borghese a Roma (dal 2020 rinominato Gigi Proietti Globe Theatre Silvano Toti³).

Successivamente a queste rappresentazioni, a partire anche dall'esito del Laboratorio teatrale under 35, allestito per il Convegno, e dal diario di lavoro pubblicato da Andrea Porcheddu⁴, si registra un deciso incremento di attenzione per la *pièce* shakespeariana in sede di *workshops* per giovani attori, con saggi-studio derivati, di cui non ci occuperemo in questa sede. Unico spettacolo degno di nota, invece, da poter aggiungere ai tre identificati in precedenza, è la *mise en scène* prodotta nel 2017 dal Centro Teatrale Bresciano e dal Teatro stabile del Veneto-Teatro nazionale per una tradizionale rassegna invernale.

Ricapitolando, dal dopoguerra il primo allestimento rintracciato dei *Due Gentiluomini* debutta al Teatro Romano di Verona ai primi di luglio del 1965 con la regia di Giorgio De Lullo⁵. Il secondo viene

16; F. Poggiali, *Sulle orme della "Compagnia dei Giovani"*, Bulzoni, Roma 2007², p. 22; Manifesto di *Romeo e Giulietta*, Estate Teatrale Veronese, Teatro Romano, lunedì 26 luglio 1948, conservato nell'archivio online del Piccolo Teatro di Milano: <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=4&ID=251&imm=1&contatore=0&real=0> (ultima consultazione 17/8/23).

- 3 In seguito alla scomparsa di Gigi Proietti il 2 novembre 2020, la sindaca della città capitolina e la Fondazione Silvano Toti decidono di modificare il nome del teatro per dedicarlo in memoria al suo storico direttore artistico: <https://globeroma.com/notizia/f73f5773-0977-416b-bd8a-91c8d13742db/> (ultima consultazione 18/8/23).
- 4 Ideato e organizzato dal Teatro Scientifico-Teatro Laboratorio di Verona, diretto da Isabella Caserta, il laboratorio viene condotto da Pierpaolo Sepe: <https://www.teatroscientifico.com/festival-e-rassegne-organizzate/teatro-scientifico-per-shakespeare-400/> (ultima consultazione 18/8/23); per il diario di lavoro, cfr. A. Porcheddu, *I due Gentiluomini. Un laboratorio a Verona*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2016.
- 5 *I due gentiluomini di Verona* (Teatro Romano), versione di Gerardo Guerrieri, regia di Giorgio De Lullo, con Massimo De Francovich (Valentino), Franco Parenti (Anguilla), Piero Sammataro (Proteo), Glauco Mauri (Triglia), Carla Gravina (Giulia), Gianna Giachetti (Lucetta), Salvatore Puntillo (Antonio / un bandito), Alvise Battain (Pantino / Eglamur), Massimo Foschi (duca di Milano), Elena Cotta (Silvia), Angela Lavagna (Ursula), Lia Di Pietro (damigella), Donatella Ferrara (damigella), Maresa Meneghini (damigella), Ales-

messo in scena da Lorenzo Salveti più o meno nello stesso periodo, ma a più di vent'anni distanza, nel luglio del 1989⁶. Lo spettacolo che, invece, nasce nella capitale nel 2010 vede la regia di Francesco Sala⁷, mentre la versione elaborata a Brescia nel 2017 viene diretta da Giorgio Sangati⁸. Una volta delineate le diverse strategie rappre-

sandro Esposito (Turio), Sandro Pizzochero (un locandiere), Italo Dall'Orto (un bandito), Sebastiano Calabrò (un bandito), Nino Segurini (un bandito). Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, musiche di Fiorenzo Carpi. Recite dal 5 al 16 luglio 1965. Cfr. *Estate Teatrale Veronese 2008*, programma di sala, cit., p. 23.

- 6 *I due gentiluomini di Verona* (Teatro Romano), traduzione di Mario Roberto Cimnaghi, libera rielaborazione e regia di Lorenzo Salveti, con Stefano Santospago (Proteo), Lorenzo Gioielli (Valentino), Gianni Conversano (Turio), Roberto Milani (Antonio), Franco Alpestre (duca di Milano), Alvisè Battain (Gotto), Piergiorgio Fasolo (Refolo), Riccardo Zini (primo bandito), Riccardo Bucci (secondo bandito), Maurizio Spicuzza (terzo bandito), Bruno Viola (quarto bandito), Roberto Caruso (un musico), Micaela Esdra (Giulia), Paola Quattrini (Silvia), Pina Cei (la balia), Selvaggia Appignani (ancella). Scene di Bruno Buonincontri, costumi di Santuzza Cali, musiche originali Paolo Conte. Recite: 5-8 e 17-22 luglio 1989. Cfr. *ivi*, p. 35.
- 7 *I due gentiluomini di Verona*, traduzione e adattamento di Vincenzo Cerami, regia di Francesco Sala, aiuto regista Norma Martelli, con Nicola D'Eramo (Antonio), Pietro De Silva (Lanciotto), Gianluca Guidi (Proteo), Giampiero Ingrassia (Valentino), Ugo Maria Morosi (duca di Milano), Claudio Pallottini (Turio), Loredana Piedimonte (Silvia), Viola Pornaro (Giulia), Raffaele Proietti (Fulmine), Giulia Rupi (Ursula), Alessio Sardelli (Pantino / oste), Jessica Ugatti (Lucetta), Simone Fantozzi (bandito), Lucia Cristofaro (bandito), Marcos Madrigal, Alice Warshaw, Sara D'Ippolito. Musiche di Nicola Piovani, scene e costumi di Silvia Polidori, coreografia di Paola Maffioletti. Produzione Politeama Srl. Recite: 8-18 luglio 2010. Cfr. Locandina e materiali dello spettacolo caricati nel sito del Gigi Proietti Globe Theatre Silvano Toti: <https://globeroma.com/spettacolo/96a91268-18af-4de2-9251-9ec-8278c35eb/> (ultima consultazione 17/8/23).
- 8 *I due gentiluomini di Verona*, versione italiana e regia di Giorgio Sangati, assistente alla regia Valeria De Santis, con Fausto Cabra (Proteo), Ivan Alovio (Valentino), Camilla Semino Favro (Giulia), Antonietta Bello (Silvia), Luciano Roman (duca di Milano), Gabriele Falsetta (Svelto), Paolo Giangrasso (Lanciotto), Ivan Olivieri (Turio), Giovanni Battista Storti (Antonio / Oste), Chiara Stoppa (Lucetta / bandito), Alessandro Mor (Eglamore / bandito), Diego Facciotti (Pantino / bandito), e con la partecipazione straordinaria di Charlie. Scene di Alberto Nonnato, costumi Gianluca Sbicca, luci di Cesare Agoni. Produzione CTB Centro Teatrale Bresciano, Teatro Stabile Del Veneto-Teatro Nazionale. Recite: Brescia, dal 24 ottobre al 5 novembre 2017; Venezia, 18-21 gennaio 2018; Padova, 24-28 gennaio 2018. Cfr. Locandina e materiali dello spettacolo caricati nel sito del CTB: <https://www.centrote>

sentative adottate da questi quattro registi, proveremo a stabilire le ragioni del difficile successo di questa *pièce* shakespeareiana nella nostra penisola. Prima, però, vale la pena soffermarsi brevemente sull'origine della commedia e sul suo complesso intreccio⁹.

Pubblicata nell'*in-folio* del 1623, ma nominata nel *Palladis Tamia* di Francis Meres già nel 1598, il testo di *The two Gentlemen of Verona* viene concordemente considerato dalla critica un'opera giovanile di Shakespeare, facendone risalire la composizione agli anni dell'apprendistato artistico, dunque fra il 1590 e il 1594. Per la pluralità e la varietà delle fonti utilizzate, Giorgio Melchiori invita a considerarla "una sorta di commedia-laboratorio nella quale il giovane autore impiegava materiali di diversa origine per produrre un nuovo genere drammatico"¹⁰. Avvalendosi come cornice di un modello formale considerato espressione della commedia italiana, il drammaturgo di Stratford-upon-Avon la arricchisce con elementi romanzeschi derivati dalle fonti inglesi. Pur rimanendo nell'ambito eufrastico ispirato dalle opere di John Lyly, inaugura così la commedia romantica, di cui sarà maestro, anticipando anche alcuni tratti dei drammi romanzeschi del suo ultimo periodo¹¹.

I gentiluomini, a cui allude il titolo della *pièce*, sono due giovani di Verona legati da una grande amicizia, Valentino e Proteo. Il primo lascia il luogo natale per andare a Milano, dove si innamora, corrisposto, di Silvia, figlia del duca della città. Qualche tempo dopo lo raggiunge anche l'amico, lasciando in riva all'Adige la fidanzata Giulia. Nella città meneghina, però, anche Proteo si innamora perdutamente di Silvia e per questo svela al duca il piano ordito da Valentino per fuggire con lei. Esiliato dalla città, Valentino e il suo servo si imbattono in una banda di briganti, ma il giovane

atrabresciano.it/spettacoli/2017/i-due-gentiluomini-di-verona (ultima consultazione 17/8/23).

9 Per una versione italiana con testo inglese a fronte cfr. W. Shakespeare, *I due gentiluomini di Verona*, introduzione di N. D'Agostino, prefazione, traduzione e note di A. Cozza, Garzanti, Milano 1996; W. Shakespeare, *I due gentiluomini di Verona*, traduzione di S. Perosa, in W. Shakespeare, *Teatro completo*, a cura di G. Melchiori, 9 voll., Mondadori, Milano 1976-1991, vol. I (*Le commedie eufrastiche*, 1990), pp. 401-587 e pp. 1026-1028 (d'ora in poi *Gentiluomini*).

10 G. Melchiori, *Introduzione*, in *Gentiluomini*, p. 405.

11 Ivi, p. 407.

riesce ben presto a divenire il loro capo. Nel frattempo, Proteo tenta invano di corteggiare la sua nuova amata, mentre, a Verona, Giulia si traveste da paggio e parte in traccia del fidanzato, che non la riconosce, una volta giunta a Milano, e l'assume al suo servizio. Anche Silvia, per sottrarsi alle nozze con Turio decise dal padre, fugge in cerca dell'amato, ma è catturata dai briganti. Liberata da Proteo, che l'ha seguita per ordine del duca, la giovane rifiuta ancora una volta le sue *avances*. Quando il giovane tenta di abusare di lei, sopraggiunge Valentino, che la salva e accusa l'amico di slealtà. Di fronte al suo pentimento sincero, però, lo perdona completamente. Nel momento in cui è persino sul punto di cedergli Silvia, lo svenimento di Giulia, ancora al seguito dell'amato nelle vesti di paggio, ne rivela la vera identità. La costanza e l'abnegazione della donna riconquistano allora il cuore di Proteo. Anche il duca di Milano, infine, acconsente alle nozze di Silvia e Valentino. La commedia si conclude, così, felicemente per tutti i protagonisti.

Cresciuto alla scuola di Orazio Costa e di Luchino Visconti, Giorgio De Lullo (1921-1981) è il regista che ha portato al successo di pubblico e critica la gran parte degli spettacoli prodotti dalla Compagnia dei Giovani, una formazione di attori che, con minimi assestamenti tra i soci fondatori, rimane unita dal 1954 al 1970. Tra i suoi componenti più insigni, oltre a De Lullo, non possiamo non ricordare almeno Rossella Falk, Anna Maria Guarnieri (fino al 1963-1964), Romolo Valli, Tino Buazzelli (fino al 1955-1956), Elsa Albani, lo scenografo Pier Luigi Pizzi e gli impresari Remigio Pao-ne e Carlo Alberto Cappelli¹². La compagnia, scrive Alberto Bentoglio, "è unita in un regime di partecipazione egualitaria da parte di regista e attori, sia da un punto di vista economico, sia dal punto di vista decisionale, giacché i lavori da mettere in cartellone per ogni stagione sono scelti dopo una consultazione comune"¹³.

12 Su Giorgio De Lullo, la formazione della Compagnia dei Giovani e i suoi vari avvicendamenti, cfr. F. Poggiali, *Sulle orme della "Compagnia dei Giovani"*, cit.

13 A. Bentoglio, *Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello per Giorgio De Lullo*, ETS, Pisa 2007, p. 17.

Benché la *pièce* dei *Due gentiluomini di Verona* compaia già nel cartellone¹⁴ della stagione 1959-1960, la commedia viene effettivamente messa in scena da De Lullo solo nel luglio del 1965 e con una formazione del tutto particolare, dovuta presumibilmente al tipo di commissione ricevuta dal comune di Verona. Il *cast* mescola, infatti, attori di diversa provenienza: accanto ad alcuni interpreti spesso presenti in quegli anni nelle produzioni della Compagnia dei Giovani (come, per esempio, Gianna Giachetti, Elena Cotta, Massimo De Francovich, Piero Sammataro, Salvatore Puntillo, Italo Dall'Orto, Sebastiano Calabrò e Nino Segurini) non compaiono i soci fondatori della compagine, mentre troviamo artisti già affermati del calibro di Carla Gravina, Glauco Mauri, e Franco Parenti¹⁵.

Quando nella primavera del 1965 De Lullo affronta l'allestimento dei *Due gentiluomini*, è reduce dall'incredibile successo internazionale ottenuto con la messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello – esito che bisserà nel dicembre successivo con la messinscena del *Giuoco delle parti*¹⁶. È noto come nei propri allestimenti il regista si distanzi sempre più dal realismo a favore di un'analisi puntigliosa della logica del testo, una tendenza brillantemente coadiuvata, anche nel caso della commedia shakespeariana, dalle scenografie di Pier Luigi Pizzi. Inoltre, come sottolineato da tutti gli artisti che hanno lavorato con lui, De Lullo crede fermamente nel lavoro d'insieme, nella disciplina e nel continuo affiatamento degli attori, che istruisce in prima persona, suggerendo sin nei minimi dettagli la precisa sonorità delle intonazioni, le pause e i respiri nelle battute. Tuttavia, per comprendere appieno la cifra peculiare dello spettacolo da lui proposto al Teatro Romano, è necessario tenere presente anche che è stato concepito a partire da

14 Cfr. *Programma della stagione teatrale 1959-1960*, in F. Poggiali, *Sulle orme della "Compagnia dei Giovani"*, cit., foto n. 51.

15 Cfr. *Estate Teatrale Veronese 2008*, programma di sala, cit., p. 23; R. Radice, *Presentati al Teatro Romano "I due gentiluomini di Verona"*, in "Corriere della sera", mercoledì 7 luglio 1965, p. 12.

16 Sull'argomento, cfr. F. Poggiali, *Giorgio De Lullo regista pirandelliano dal teatro alla televisione*, Mimesis, Milano-Udine 2013, in particolare il terzo capitolo; J. Kustow, *Londra*, in "Il Dramma", a. 41°, nn. 343-343, aprile-maggio 1965, pp. 72-74.

una libera versione-adattamento in due tempi realizzata da Gerardo Guerrieri.

Le recensioni contemporanee alle rappresentazioni sottolineano in modo unanime come questa partitura testuale, da un lato, privilegi la vena comica dell'opera shakespeariana, dall'altro, ne integri i contenuti con battute, brani e interi dialoghi desunti da altri drammi del Bardo, soprattutto da *Romeo e Giulietta*, ma anche da quelli che si svolgono in ambito italiano, o nei quali ricorrono situazioni analoghe. Dunque, se già a partire dal copione emerge un interesse maggiore per le figure dei *clowns* (Launce e Speed, qui ribattezzati Triglia e Anguilla), a discapito di quelle dei due giovani a cui la commedia è intitolata (Valentine e Proteus), non stupisce che sin dalla distribuzione delle parti tali personaggi comici siano affidati agli attori più importanti del *cast* (Franco Parenti e Glauco Mauri), all'epoca già piuttosto famosi proprio per tali abilità¹⁷.

Il rilievo concesso ai due servitori, dunque, fa in modo che la vena comica invada gran parte delle scene della rappresentazione del 1965, al punto che lo stesso duca di Milano venga interpretato come una sorta di *clown* accanto alla figura grottesca di Turio¹⁸. I lazzi e i giochi di parola, sottolineati con pedanteria, si sprecano in un tripudio chiassoso di voci e in un'esteriorità di effetti, che divertono molto il pubblico. A ottenere quest'esito contribuiscono in modo significativo anche le scenografie di Pier Luigi Pizzi, pensate – a detta di Francesco Bernardelli – come quadri di gran rilievo e colore, sottolineati con garbo dalle musiche di Fiorenzo Carpi: lavandaie che stendono panni, tovaglie, lenzuola, con l'acqua che scorre e la città antica che svetta sul colle; la corte del duca di Milano con portantine, patrizi, armigeri, gentildonne, suonatori e cantanti; montagne che compaiono o scompaiono con alberi che sembrano muoversi in dissolvenza¹⁹. Nonostante lo spettacolo venga “molto festeggiato e applaudito”, dopo le recite veronesi (protrattesi dal 5

17 Cfr. R. Radice, *Presentati al Teatro Romano “I due gentiluomini di Verona”*, cit., p. 12; E. Capriolo, *Pretesto shakespeariano*, in “Sipario”, nn. 232-233, agosto-settembre 1965, p. 90.

18 Cfr. D. Cassani, *Un Adige di fantasia*, in “Corriere d'informazione”, mercoledì-giovedì 7-8 luglio 1965, p. 3.

19 Cfr. F. Bernardelli, *I due gentiluomini di Verona*, in “Il Dramma”, a. 41°, nn. 347-348, agosto settembre 1965, pp. 45-46.

al 16 luglio) si sono rintracciate pochissime repliche ulteriori, tra cui alcune nei Giardini di Palazzo Reale a Torino (20-25 luglio)²⁰.

Il secondo allestimento di cui ci dobbiamo occupare debutta nella medesima cornice veronese ai primi di luglio del 1989. Sembra che inizialmente il produttore dello spettacolo (Veneto-Teatro) intendesse trasformare la vicenda in un *musical* e che poi, per ragioni essenzialmente economiche, abbia ripiegato su un allestimento in prosa, seppur arricchito dalle partiture di Paolo Conte²¹. Il regista incaricato dell'allestimento è Lorenzo Salveti (1949). Formatosi come assistente di Aldo Trionfo, dal 1976 inizia a dirigere le più importanti compagnie teatrali italiane e straniere e a insegnare recitazione e regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico"²². Nel 1989 affronta la regia dei *Due gentiluomini* focalizzandosi soprattutto sulla trama romanesco-sentimentale dell'opera e avvalendosi della traduzione di Mario Roberto Cimnaghi – "piena di deliziose insensatezze"²³ secondo Maurizio Giammusso –, una versione che, però, lui stesso adatta, rielabora e sfronda ampiamente per la propria messinscena.

Nella sua recensione, Maria Grazia Gregori sottolinea come, sulla scia degli insegnamenti di Trionfo, Salveti operi spesso sui classici "con una forte vena demistificatoria"²⁴ e che la rilettura proposta a Verona presenti in modo disincantato la storia principale (quella degli amori), alla quale viene più o meno sacrificato tutto il resto. In particolare, la chiave di lettura prescelta è quella di una vicenda di bambini un po' cresciuti, che si trovano improvvisamente a vivere una storia da grandi: una fiaba *naïve* vissuta da personaggi che si baloccano sul palcoscenico con fantocci che riproducono la loro immagine, o che portano in braccio animali di

20 Cfr. *Invito a Torino: Quarta rassegna dei grandi spettacoli all'aperto*, in "Il Dramma", a. 41°, nn. 345-346, giugno-luglio 1965, p. 144.

21 Cfr. M. Giammusso, *Uno Shakespeare naïf nel paese dei balocchi*, in "Corriere della sera", Spettacoli/Roma, domenica 3 dicembre 1989, p. 30.

22 Cfr. la biografia dell'artista offerta nel sito dell'Accademia Nazionale d'Arte drammatica Silvio d'Amico: <https://www.accademiasilviodamico.it/docente/lorenzo-salveti/> (ultima consultazione 18/8/23).

23 M. Giammusso, *Uno Shakespeare naïf nel paese dei balocchi*, cit., p. 30.

24 M. G. Gregori, *Sogni d'amore perduti. Ecco i bambini di Shakespeare*, in "L'Unità", venerdì 5 luglio 1989, p. 23.

*pelouche*²⁵. Parimenti la scenografia – ideata da Bruno Buonincontri con costumi di Santuzza Calì – si concentra su aspetti favolistici, essenziali per rappresentare, oltre agli scenari che fanno da sfondo alle azioni, anche quell’esotismo di un’Italia immaginaria presente nella *pièce* shakespeariana²⁶. Ecco allora che in scena compaiono forme ingenuie con colori sgargianti, una pianura padana con un accenno di monti e due città, popolata da sagome di alberi, castelli e voluminosi animali di cartapesta trasportati a vista da carrelli²⁷. Anche le musiche di Paolo Conte mirano a un effetto smitizzante, concentrandosi essenzialmente su tre temi: la donna amata, astratta e idealizzata; la filosofia dell’amicizia corporativa; il viaggio.

Gli intenti sottesi all’allestimento, però, non sembrano convincere i maggiori recensori teatrali del tempo, che a più riprese parlano di incompiutezza e di un’impostazione vagamente oleografica dell’opera. Ne consegue che nemmeno il taglio recitativo richiesto dal regista agli attori trovi riscontri critici favorevoli. In particolare le parti comiche dei servi, verbalmente molto sviluppate nel testo shakespeariano, non sono state affatto valorizzate nell’allestimento di Salveti, quantunque interpretate da Alvisè Battain e Piergiorgio Fasolo (rispettivamente Gotto e Refolo). Anche i protagonisti, secondo Ugo Volli, sembrano quasi tutti inadeguati al compito loro richiesto: Stefano Santospago (Proteo) recita in modo affettato e gigioneggia; Lorenzo Gioielli (Valentino) sembra legnoso e opaco; Paola Quattrini (Silvia) mostra scarsa presenza scenica e un totale manierismo nella rappresentazione dei sentimenti; infine, solo Michaela Esdra (Giulia), interpreta con intelligenza e vitalità le passioni del suo personaggio²⁸. Dunque, “in luogo dell’acceso contrasto fra ‘alto’ e ‘basso’ suggerito dal testo”, commenta Giovanni

25 M. Giammusso, *Uno Shakespeare naïf nel paese dei balocchi*, cit., p. 30.

26 A questo proposito si pensi solo al fatto che nel viaggio da Verona a Milano Valentino si prepara ad attraversare il mare (cfr. *Gentiluomini*, I, 1, p. 421 e p. 423).

27 S. Chinzari, *A Verona da oggi l’amore è una favola*, in “L’Unità”, venerdì 5 luglio 1989, p. 25.

28 U. Volli, *Shakespeare, o quasi*, in “la Repubblica”, 9 luglio 1989.

Raboni, gli interpreti creano “una strana e [...] del tutto incongrua omogeneità tonale”²⁹.

A differenza di quanto accaduto con lo spettacolo di De Lullo, *I due gentiluomini* di Salveti sono riproposti sui palcoscenici italiani anche nella seguente stagione invernale 1989-1990 con un *cast* in gran parte mutato, che tuttavia, scorrendo le recensioni, non sembra riuscire a migliorare di molto l'impressione di incompiutezza sottesa alla concezione registica³⁰.

Le recensioni reperite sul terzo allestimento della commedia shakespeariana sono davvero scarse. Attore e regista, Francesco Sala (1973) si diploma presso la scuola di Teatro Classico dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa e successivamente segue il corso di perfezionamento per registi con Luca Ronconi presso il Centro Teatrale di Santa Cristina. Dal punto di vista registico, collabora con Lamberto Puggelli e Gigi Proietti, che gli affida la direzione di alcuni allestimenti al Globe Theatre di Villa Borghese, tra cui nel 2010 proprio *I due gentiluomini di Verona* nella traduzione-adattamento di Vincenzo Cerami, con musiche di Nicola Piovani. A interpretare i nobili protagonisti sono chiamati due figli d'arte, Giampiero Ingrassia e Gianluca Guidi (rispettivamente Valentino e Proteo), affiancati da Viola Pornaro e Loredana Piedimonte (Giulia e Silvia).

Lo spettacolo si inserisce in un progetto nato nel 2003 con l'inaugurazione a Roma di uno spazio decisamente particolare: il Silvano Toti Globe Theatre. La struttura circolare costruita a Villa Borghese si ispira all'omonimo teatro di epoca elisabettiana e nasce da un'idea di Gigi Proietti, per riproporre al pubblico contemporaneo tragedie e commedie shakespeariane in uno spazio analogo a quello in cui erano state concepite. L'essenzialità delle scene e il palcosce-

29 G. Raboni, *Dopo la pioggia, Shakespeare. Amore, amicizia e oscena comicità di un'opera giovanile*, in “Corriere della sera”, venerdì 7 luglio 1989, p. 27.

30 Cfr. E. Costantini, *Sull'ala della giovinezza. Cosa preparano Strehler, Ronconi, Scaparro & C.*, in “Corriere della sera”, Spettacoli/Roma, mercoledì 6 settembre 1989, p. 36; E. Costantini, *Ritorno alla Piccola città*, in “Corriere della sera”, Spettacoli/Roma, giovedì 21 settembre 1989, p. 42; S. Ch., “*Piccola città*” al Delle Arti dopo mezzo secolo, in “L'Unità”, Succede a Roma, sabato 7 ottobre 1989; M. Giammusso, *Uno Shakespeare naïf nel paese dei balocchi*, cit., p. 30.

nico coperto, che si protende nell'area del pubblico circondata da palchi su tre livelli, permettono un rapporto del tutto inconsueto con i testi rappresentati. Il progetto di Proietti, che si caratterizza per il taglio monografico e decisamente popolare, viene perfezionato negli anni, istituendo in primo luogo un rapporto privilegiato con determinati attori e registi; proponendo, poi, in genere da giugno a ottobre, una successione di diversi titoli shakespeariani (novità e riprese); collegandosi, infine, con il Festival shakespeariano di Verona per condividere alcune produzioni³¹.

In questo contesto, dunque, nasce l'allestimento di *Sala*, che rappresenta una storia di tradimenti e travestimenti, privilegiando le peripezie parallele e conflittuali dei due amici, nonché gli speculari coinvolgimenti delle due figure femminili. Nelle note di regia, inoltre, si sottolinea come anche il tema del sovvertimento di gerarchie o di identità sia stato preso adeguatamente in considerazione³².

Se l'abbigliamento sia dei giovani che dei servitori si ispira a un'epoca rinascimentale piuttosto generica, più interessanti e allusive sembrano, invece, le soluzioni scenografiche proposte da Silvia Polidori, che "richiamano l'antico ideale elisabettiano di una Natura Madre benevola, che assieme alle tradizionali metafore di origine medievale, permettono una rivisitazione creativa dei luoghi comuni della cultura italiana percepita da Shakespeare"³³. In uno spazio concepito sul modello elisabettiano, quindi sostanzialmente "vuoto", particolarmente efficace sembra l'idea, *in primis*, di inserire lateralmente due profili stilizzati di arbusti nella prima scena ambientate a Verona; poi, di farli congiungere per ricreare come sfondo del dialogo tra i due servi la forma di un albero; infine, di girare questa sagoma per mostrare la pianta nella sua pienezza.

Per quanto riguarda la recitazione degli attori, *Sala* sembra affidarsi a uno stile interpretativo piuttosto convenzionale, in cui alla

31 Cfr. R. Di Gianmarco, *Globe Theatre*, in "la Repubblica", sabato 26 giugno 2010; E. Costantini, *Shakespeare. Proietti e la stagione del "Globe"*, in "Corriere della sera", Cultura & Tempo libero, sabato 26 giugno 2010, p. 15 (RM).

32 Cfr. la pagina dedicata allo spettacolo nel sito del Gigi Proietti Globe Theatre Silvano Toti: <https://globeroma.com/spettacolo/96a91268-18af-4de2-9251-9ec-8278c35eb/> (ultima consultazione 17/8/23).

33 *Ibidem*.

battuta spesso segue una sottolineatura gestuale per rafforzarne il senso. Questo è senza dubbio il caso di Valentino, quando, per esempio, dopo aver pronunciato le parole “sotto i dolci sguardi della tua Giulia, che tanto ami” portando la mano destra al cuore, aggiunge “e onori”, piegandosi subito in una profonda riverenza; oppure di Proteo, quando dice “mi troverai in ginocchio e a mani giunte” mentre esegue il gesto citato. La medesima convenzionalità recitativa la si ritrova anche nei personaggi dei servi, concepiti su un registro comico che non sembra particolarmente convincente, pur avvalendosi di giochi scenici ben consolidati e della traduzione di Cerami che si propone di restituire la comicità di situazioni, gag, o repertori caricaturali, interpretando più liberamente, e meno filologicamente, la lettera dell’opera shakespeariana.

Quarto e ultimo allestimento selezionato è quello proposto a Brescia nel 2017. Di origini padovane, il regista Giorgio Sangati (1981) si diploma come attore presso la “Scuola di Teatro” del Piccolo di Milano, laureandosi anche in Scienze della comunicazione presso l’Università degli studi di Padova. Dopo aver lavorato in diverse produzioni cinematografiche, con registi come Michele Placido o Marco Tullio Giordana, e in alcuni spettacoli di prosa, diretto da Luca Ronconi (di cui diventa anche assistente alla regia) e Claudio Longhi, con altri due colleghi fonda la compagnia Teatro Bresci³⁴, iniziando a occuparsi in prima persona di direzione teatrale e formazione³⁵.

Secondo Nicola Arrigoni, un elemento significativo di questa nuova *mise en scène* dei *Due gentiluomini* è la “pulita essenzialità scenografica”³⁶ con cui il regista propone le numerose vicende inserite nella *pièce*. Infatti, adottando una serie di pareti mobili, congegnate da Alberto Nonnato, lo spazio si definisce e muta con rapidità,

34 Cfr. il sito della compagnia: <https://www.teatrobresci.it/> (ultima consultazione 19/8/23).

35 Cfr. la scheda biografica nel sito dell’Accademia Teatrale Veneta del Teatro Stabile del Veneto: <https://www.accademiateatraleveneta.com/docenti/giorgio-sangati/> (ultima consultazione 19/8/23).

36 Cfr. N. Arrigoni, 2 novembre 2017, in Sipario.it: <https://www.sipario.it/re-censioniprosad/item/10997-due-gentiluomini-di-verona-i-regia-giorgio-sangati.html?highlight=WyJnZW50aWx1b21pbmkiXQ==> (ultima consultazione 19/8/23).

costruendo una sorta di labirinto in cui bastano tre scritte luminose, “Verona”, “Milano” o “Foresta”, per indicare dove si svolga l’azione. Una scelta che Stefania Landi legge anche come corrispettivo concreto dell’atmosfera psicologica dell’opera, coadiuvato anche da un’illuminazione cangiante (da cupa a rasserenante, e viceversa)³⁷. In questa direzione anche la scelta di cerchiare la lettera “A” nella scritta “foresta” – quale suggestivo e anacronistico emblema di Anarchismo –, oltre a indicare un “possibile non-luogo portatore di una pacificazione umana”³⁸, sembra voler suggellare ulteriormente il fulcro di una lettura registica in cui Amicizia e Amore si identificano, si fondono e si confondono in modo sovversivo, in una commedia “non d’amore ma sull’amore”³⁹.

Inoltre, come suggerisce in un’intervista Fausto Cabra parlando del personaggio che interpreta, per il significato sotteso al nome, “la funzione di Proteo è di apripista, di agente scatenante e perturbante”⁴⁰. Unico traditore dell’amicizia e dell’amore nella commedia shakespeariana, nella visione di Sangati questa figura permette di leggere anche in tutti gli altri personaggi un secondo versante, un doppio e un lato oscuro. Per fare emergere questa interpretazione, per esempio, chiede al costumista Gianluca Sbicca di vestire i due protagonisti in maniera identica, in modo che siano più esplicitamente uno il riflesso dell’altro, “agitati, quasi spiritati, sudati ed eccitati in quel loro correr dietro le passioni, in quello sfidare le

37 Cfr. S. Landi, 26 gennaio 2018, in Sipario.it: <https://www.sipario.it/recensioneiprosad/item/10997-due-gentiluomini-di-verona-i-regia-giorgio-sangati.html?highlight=WyJnZW50aWx1b21pbmkiXQ==> (ultima consultazione 19/8/23).

38 *Ibidem*.

39 Cfr. N. Dolfo, *Il lato oscuro di Shakespeare*, in “Corriere della sera”, Tempo libero/La recensione, domenica 29 ottobre 2017, p. 15 (BS); *Il debutto al Sociale. Nei due “Gentiluomini” l’altro volto di Shakespeare*, in “Corriere della sera”, Tempo libero/Vivere il teatro, martedì 24 ottobre 2017, p. 15 (BS).

40 Cfr. N. Dolfo, *Cabra. Reduce dal successo ottenuto con “I due gentiluomini di Verona”, l’attore porta all’Eden il film che ha girato con Franchi*, in “Corriere della sera”, Tempo libero, domenica 5 novembre 2017, p. 15 (BS); N. Dolfo, *Quello schiaffo da Gentiluomini al teatro dell’amor cortese*, in “Corriere della sera”, Tempo libero, sabato 21 ottobre 2017, p. 15 (BS).

convenzioni, il fuggir di casa, il negare le promesse d'amore fino a rompere la loro amicizia"⁴¹.

Da quanto messo in luce sin qui, la scarsa fortuna dei *Due gentiluomini di Verona* sulle scene italiane del secondo Novecento sembra dipendere sostanzialmente da tre diversi tipi di problemi: in primo luogo la difficile gestione del rapporto tra le parti liriche e le parti comiche del testo; in secondo luogo, l'opinione che, essendo un'opera giovanile di Shakespeare, per allestirla debba essere avvicinata alle opere di maggior successo, che essa prelude, o a cui sembra assomigliare; terzo la non accettazione dei contenuti etici di cui la commedia è portatrice, non sempre condivisibili in epoca contemporanea. Per ovviare a questi problemi, come si è visto, De Lullo privilegia il versante comico su quello lirico, mentre Salveti punta sui sentimenti, sull'eccesso o sulla loro assenza. Entrambi si avvalgono poi di liberi adattamenti che interpolano il testo con brani tratti da *Romeo e Giulietta*, o dalla *Dodicesima notte* senza però riscuotere grandi consensi. Anche l'allestimento di Sala induce a ritenere che l'operazione compiuta sul copione sia, tutto sommato, avvicinabile alle precedenti. In una direzione del tutto diversa, invece, si muove Sangati, che rende l'incongruenza e la metamorfosi un tratto chiaramente comune di tutti i personaggi.

Al di là del fatto che, come sottolinea Ugo Volli, l'intreccio dei *Due gentiluomini* richiami più propriamente il clima del *Sogno di una notte d'estate* piuttosto che quello di *Romeo e Giulietta*, in questa sede non è opportuno soffermarsi sui ben noti problemi compositivi della commedia, su cui si è già a lungo interrogata la critica⁴². Qui basti sottolineare come un possibile errore nell'affrontare il testo risieda proprio nel voler risolvere in modo univoco il brusco accostamento alto/basso, lirico/comico proposto al suo interno.

Il cuore dello scarso successo scenico della commedia in Italia, però, a nostro avviso, è legato soprattutto al suo argomento, al "dominio violento del desiderio, distruttivo e indifferente al suo ogget-

41 N. Arrigoni, 2 novembre 2017, in Sipario.it: <https://www.sipario.it/recensioni/prosadi/item/10997-due-gentiluomini-di-verona-i-regia-giorgio-sangati.html?highlight=WyJnZW50aWx1b21pbmkiXQ==> (ultima consultazione 19/8/23).

42 G. Melchiori, *Introduzione*, in *Gentiluomini*, pp. 403-411.

to⁴³, secondo la definizione data da Volli. Se di per sé la *pièce* parla di amicizia virile, di desiderio e di tradimento secondo un'ottica antica, ma in modo sostanzialmente incompatibile con gli schemi psicologici del pubblico italiano moderno, per quanto la si possa adattare riuscirà sempre inaccettabile, se non si lavora più a fondo sull'accettazione da parte degli spettatori delle pulsioni contrastanti proposte sulla scena.

43 U. Volli, *Shakespeare, o quasi*, cit.

LEONARDO MANCINI

“VIVERE SOLO PER PENSARE A VIVERE!”.
EGMONT (UN RITRATTO DI GOETHE)
DI CARMELO BENE (1983)*

Nel 1983, a cinque anni dalla “scoperta della *phoné*”¹, Carmelo Bene affrontò l’*Egmont* di Goethe, con musiche di Beethoven (op. 84, 1809-10²) come un ulteriore passo avanti nel cammino dei melologi e della “voce-orchestra”, nella direzione, secondo la teoresi tarda dell’attore salentino, della “macchina attoriale”³. L’operazione sull’*Egmont*, in continuità con le attività di quel periodo, gli era stata del resto prospettata da Francesco Siciliani⁴, già artefice della

* Ringrazio il Maestro Roberto Abbado per le preziose conversazioni e per avermi generosamente messo a disposizione lo studio del copione inedito dell’*Egmont* da lui conservato.

1 Cfr. L. Colonnelli, *Chi cerca di capirmi non avrà mai Bene*, in “L’Europeo”, 21 febbraio 1983, ora in C. Bene, *Si può solo dire nulla. Interviste*, a cura di L. Buoncristiano e F. Primosig, il Saggiatore, Milano 2022, p. 969.

2 Per una ricostruzione sui rapporti fra Goethe e Beethoven intorno all’*Egmont*, rimando, nell’ampia bibliografia, a L. Magnani, *Goethe, Beethoven e il demonico*, Einaudi, Torino 1976.

3 Sul nesso fondativo istituito da Bene fra la voce e la musicalità della parola nell’ambito della poetica teatrale, cfr., fra gli altri testi, il capitolo *La macchina attoriale e la voce orchestra* contenuto in C. Bene, G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano 2010⁴, pp. 336-363 (prima edizione 1998).

4 Alla domanda “Perché *Egmont*?”, formulata dal critico Gigi Giacobbe nel settembre 1983, Bene rispose: “Mi è stato commissionato da Siciliani, che mi ha chiesto di fare il miracolo, e io l’ho fatto distruggendo Goethe e inneggiando a Beethoven” (cfr. G. Giacobbe, *L’eroe di Goethe è un fifone*, in “Il Soldo”, 17 settembre 1983, ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1018). Sebbene la coincidenza non sia stata prima segnalata, può essere curioso ricordare che il 1982 (l’anno precedente al debutto dell’*Egmont* beniano) segnò il 150° anniversario dalla morte di Goethe.

cosiddetta ‘stagione concertistica’ avviata nel 1979 con il *Manfred* di Byron-Schumann e poi proseguita l’anno successivo con l’*Hyperrion* di Hölderlin con musiche di Bruno Maderna. Lo spettacolo, intitolato *Egmont (un ritratto di Goethe)*⁵, vide accanto a Bene la giovanissima attrice Barbara Lericì, voce recitante per il personaggio (o per meglio dire “situazione”, nel teatro di Bene) di Chiarina⁶. Lo spettacolo debuttò il 30 giugno 1983 con la direzione d’orchestra di Gerd Albrecht presso la piazza del Campidoglio, dove, all’aperto, a causa anche del traffico urbano circostante, incontrò tuttavia alcune difficoltà tecniche e di amplificazione⁷. Con la direzione di Roberto Abbado, l’*Egmont* fu poi ripreso con felice esito il 10 settembre di quell’anno, presso il Teatro di Taormina⁸ (un teatro la cui veduta era stata immortalata proprio da Goethe, nel suo viaggio in Sicilia, il 7 maggio 1787⁹); infine, giunse all’Auditorium di Santa Cecilia a

5 Può essere significativo rilevare che il titolo dello spettacolo di Bene sembra fare in certo modo eco al titolo del saggio di N. Saito, *Un autoritratto ideale: Egmont*, contenuto in *Egmont. Tragedia in cinque atti di Wolfgang Goethe*, trad. it. F. D’Amico, Ente Autonomo del Teatro Comunale – XXX Maggio musicale fiorentino, Firenze 1967, pp. 303-310.

6 Già prima dell’*Egmont* Barbara Lericì, figlia dell’editore Roberto Lericì, aveva partecipato come attrice, undicenne, allo spettacolo *Romeo e Giulietta (storia di W. Shakespeare)*, con la collaborazione al testo di Lericì e di Franco Cuomo, debuttato al Teatro Metastasio di Prato il 17 dicembre 1976.

7 Una testimonianza relativa ai problemi legati all’amplificazione e al disturbo causato dai rumori del traffico è contenuta nell’articolo di E. Valente, *Carmelo Bene solo con la sua Eroica*, in “l’Unità”, 2 luglio 1983, p. 15. Polemico nei confronti dell’*Egmont* di Bene, in quel contesto, è anche L. Fait, *La musica*, in “Studi romani”, a. XXXI, nn. 3-4, 1983, pp. 374-375.

8 L’archivio storico del Teatro di Taormina conserva alcune recensioni relative all’*Egmont*, fra cui segnalo, in particolare, l’articolo di Vincenzo Bonaventura, *Bene contro Goethe pro Beethoven «canta» in prosa*, in “Gazzetta del Sud”, 12 settembre 1983. A Taormina cantò il soprano Gina Longobardo Fiordaliso.

9 La visita al teatro di Taormina del 7 maggio 1787 è narrata nel *Viaggio in Italia* (cfr. J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, trad. it. E. Castellani, Mondadori, Milano 1994⁵, pp. 329-330; prima ed. 1983). Si veda anche il disegno di Goethe del Teatro di Taormina in “den ganzen Tag gezeichnet”. *Die italienischen Zeichnungen Goethes* / “disegnato tutto il giorno”. I disegni italiani di Goethe, Casa di Goethe, Roma 2012, pp. 160-161.

Roma, in tre serate, dal 29 al 31 gennaio 1984, con la direzione di Rolf Reuter¹⁰.

Documento di prezioso valore è il copione originale dello spettacolo, annotato a mano dal Maestro Roberto Abbado e da lui ancora oggi conservato¹¹. Esso si compone di 28 pagine dattiloscritte e di 3 pagine manoscritte, esso contiene note a margine e uno schema, scritto a matita, nel quale sono fornite indicazioni utili, di vario ordine, circa la struttura dello spettacolo, dalle scelte illuminotecniche ai tagli al testo stabiliti dall'attore. È interessante segnalare che nel libretto di sala elaborato per le serate a Santa Cecilia, Bene volle inserire, oltre alle indicazioni della compagine artistica, due saggi: lo scritto di André Gide sul teatro di Goethe, già pubblicato da Einaudi come introduzione all'edizione dell'*Egmont* curata da Fedele D'Amico nel 1967¹² e, con una scelta per molti aspetti emblematica, *L'Egmont del Goethe giudicato da Federigo Schiller*, nella traduzione pubblicata da Casimiro Varese nel 1876 a corredo della versione metrica curata dallo stesso autore (la prima traduzione dell'*Egmont* in Italia)¹³. A ben vedere, Goethe aveva comunque risposto alle accuse di Schiller¹⁴, il quale lo aveva accusato di scarsa

10 Il libretto di sala dell'*Egmont* a Santa Cecilia è custodito presso la Bibliomediateca dell'Accademia (collocazione RMR 0080236). Lo spettacolo fu trasmesso in diretta su Radio 3, alle ore 19.30, la sera di martedì 31 gennaio 1984: cfr. la notizia riportata nel "Radiocorriere TV" di quello stesso giorno.

11 D'ora in avanti siglerò il documento relativo al copione da lui conservato, nelle prossime note a piè di pagina, *Eg*¹.

12 A. Gidé, *Introduzione*, in W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., pp. VII-XXII.

13 Cfr. *L'Egmont del Goethe giudicato da Federigo Schiller*, in *Torquato Tasso. Dramma di Wolfango Goethe – Egmont. Tragedia di Wolfango Goethe – La morte di Adamo. Tragedia di Federigo Amedeo Klopstock*, trad. it. C. Varese, Le Monnier, Firenze 1876, pp. 337-348. Fra i lavori di Casimiro Varese ricordo anche le traduzioni *Natano il saggio. Poema drammatico di Efraimo Lessing, traduzione di Casimiro Varese, con notizie biografiche e letterarie dell'A. e un discorso di Federigo Strauss sul Natano*, Le Monnier, Firenze 1882, della *Lênore di Burger (Ballate di G.-A. Bürger, La morte di Adamo. Tragedia di F.-A. Klopstock*, trad. it. C. Varese, Le Monnier, Firenze 1870) e *Prati e Aleardi. Ricordi personali. Conferenze tenute all'Accademia Olimpica di Vicenza da Casimiro Varese*, Fabris, Vicenza 1893.

14 Sulla vicenda complessiva dell'*Egmont*, a partire dal debutto a Weimar nel 1789 con l'attore August Wilhelm Iffland, rimando, nell'ampia bibliografia,

aderenza alla veridicità storica. A questo proposito, secondo quanto testimoniato dalle conversazioni di Eckermann, tradotte da Pirandello nel 1896 sulla “Rassegna settimanale universale”, il poeta tedesco si era infatti così difeso: “Se io avessi voluto rappresentare Egmont com’è nella storia, padre d’una dozzina di figliuoli, il suo modo d’agire così leggiere sarebbe sembrato molto assurdo. Mi bisognava dunque un altro Egmont, che stesse meglio in armonia con le sue azioni e con le mie intenzioni politiche, e questo è, come Klärchen dice, il *mio* Egmont”¹⁵. Ad ogni modo, e per tornare alla versione di Bene, la presenza dei due scritti citati nel programma di sala, come si vedrà più nel dettaglio, dichiara implicitamente il ‘debito’ contratto dall’attore nei confronti delle due rispettive traduzioni: quella novecentesca di D’Amico in prosa e quella ottocentesca di Varese in versi, entrambe utilizzate dall’attore ai fini della sua elaborazione testuale.

Notizie relative alla genesi e alla preparazione dello spettacolo sono state lasciate, in forma sparsa, nelle interviste di quel periodo. Discutendo del suo processo di lavoro, in un’intervista del 1983, l’attore indicò la fase della traduzione testuale, da lui affrontata come montaggio e come riscrittura, come un tassello fondamentale nella creazione dello spettacolo: “non è un teatro di virtuosismo vocale, intendiamoci. C’è molto lavoro di filologia alla base, un lavoro di traduzione, e poi viene fuori la scrittura di scena, il copione viene fuori come uno spartito”¹⁶. Se dunque, come è stato ravvisato

all’approfondito studio di D. G. John, *Images of Goethe through Schiller’s Egmont*, McGill-Queen’s University Press, Montreal, London 1998 nel quale è anche presentato e trascritto il manoscritto dell’*Egmont* di Schiller (*Egmont. Ein Trauerspiel in dreÿ Aufzügen*) conservato presso il Reiß-Museum di Mannheim.

- 15 Cito le *Conversazioni col Goethe*, tradotte da Pirandello, nella recente edizione contenuta nel libro di G. Corsinovi, *La persistenza e la metamorfosi. Pirandello e Goethe*, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1997, p. 107.
- 16 A. Ortoleva, *Carmelo Bene: è finito coi Greci il teatro, e ricomincia da me*, in “Giornale di Sicilia”, 13 settembre 1983 (ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1013). Nell’intervista Bene richiama la nozione di *phonè* (intesa da Bene, si potrebbe dire, come *Urform* della voce) riconducendola al pensiero di Zenone di Cizio (cfr. *Placita philosophorum*, IV, 21, 4). Cfr. anche, a questo proposito, il dialogo con Umberto Artioli, nel quale Bene si esprime in termini già ben diversi: “Zenone a suo tempo definitiva già essere la *phonè* ‘la dialettica del pensiero’, ma è la *phonè* con cui io non ho niente a che fare!

da Jean-Paul Manganaro, in Bene "ogni messa in scena diventa un lavoro di traduzione"¹⁷, anche l'adattamento testuale dell'*Egmont* ebbe un ruolo preminente e configurò l'attore come "*drammaturgo a priori*": artefice di una scrittura teatrale concepita e ammessa solo in quanto "*progetto di spettacolo*, se, come nella specificità della musica, è *partitura* che l'esecuzione reinventerà nella sera della sua festa"¹⁸. Così, proprio mentre la critica proiettava Bene, in Italia e in Francia, "*vers un langage non littéraire*"¹⁹, egli provvedeva contestualmente alla realizzazione di collage testuali raffinati, frutti di scelte poetiche stratificate, al cui studio Maurizio Grande, secondo i ricordi dello stesso attore, avrebbe voluto dedicarsi²⁰.

Dell'opera originale, composta da Goethe nel lungo periodo compreso fra gli anni 1775-1787, Bene ricavò una propria elaborazione in versi, vistosamente alleggerita e con una spiccata predilezione per l'endecasillabo. Secondo una tendenza alla versificazione consolidata nei suoi modi di intervento²¹, egli lavorò al testo con uno sforzo selettivo volto all'essenzialità, finalizzato alla messa in luce di tematiche a lui congeniali, come il rifiuto del potere e la ri-

Qui c'è un equivoco di base! Io ho smarginato tutto ciò! E cerco il vuoto. Nessuno, per esempio, s'è mai occupato della tecnica, della strumentazione fonica, dell'amplificazione": U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di A. Attisani e M. Dotti, Medusa, Milano 2006, p. 48.

- 17 Cfr. J.-P. Manganaro, *Oratorio Carmelo Bene*, Il Saggiatore, Milano 2022, p. 87. Afferma inoltre Manganaro che "[Carmelo Bene] è il vero *transeunte*, proprio di chi sta sul limite della lingua. Dimenticando letteralità e letterarietà, le sue traduzioni cristallizzano ed esaltano il momento unico di un dato linguistico espressivo nel suo punto di grazia, nel passaggio da uno stato all'altro: difficile alchimia che lascia dietro di sé le scorie dello studio applicato": cfr. *ivi*, p. 90.
- 18 C. Bene, *Non esisto: dunque sono*, in *Id.*, *Opere*, cit., p. 1006.
- 19 Cfr. F. Quadri, *Du théâtre au théâtre*, in *Carmelo Bene. Dramaturgie*, Imprimerie Garnier, Sarcelles 1977, pp. 7-24.
- 20 Così Bene nel suo dialogo del 1988 con Umberto Artioli: "Maurizio Grande se lo propone sempre e non lo fa mai: un piccolo libello sul mio impegno filologico e sul mio modo di tradurre, da *Otello* a *Macbeth* a Laforgue (le cui traduzioni sono penose) alla versione byroniana del *Manfred*": cfr. U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 111.
- 21 Per una trattazione sul "primato della poesia" nell'ambito della produzione letteraria di Bene, cfr. S. Giorgino, *L'ultimo trovatore. Le opere letterarie di Carmelo Bene*, Milella, Lecce 2014, e in particolare alle pp. 265-280.

vendicazione edonistica della vita. In tal modo Bene non solo negò allo spettacolo ogni dimensione naturalistica e descrittiva, sottraendo l'*Egmont* al recinto della convenzione teatrale, ma mutò l'opera da testo recitato a oratorio declamato, abrogando la divisione in cinque atti e concependo un unico flusso testuale incentrato su due voci recitanti (una maschile e una femminile). Fu così che l'*Egmont* divenne, per dirla con lo stesso Bene, "un poema sinfonico sdrammatizzato"²², una "non-dizione di poesia"²³, e, in definitiva, uno spettacolo 'sospeso' dal tragico. Scarsa o nessuna importanza, nell'opera di Goethe e ancor meno nella rielaborazione di Bene, fu affidata all'azione e alla passione tragica in quanto tali: pur delineando nel complesso un *ritratto* di Goethe, Bene negò a ciascun personaggio lo statuto di *Charakterbild*, nel contesto di un'opera che, per l'afflato della narrazione storica, aveva fornito a Manzoni l'ispirazione per il *Conte di Carmagnola*²⁴. Disinteressato alla retorica politica ("*nulla patria inpropheta*", sarebbe divenuto nel 1995 il celebre motto dell'attore, in occasione di un'onorificenza attribuitagli dal sindaco di Campi Salentina, sua città natale²⁵), Bene si legò piuttosto all'aspetto vitalistico dell'eroe neerlandese, ritratto nell'impossibilità, suo malgrado, di condurre l'esistenza secondo le proprie inclinazioni. Della condizione di Egmont l'attore salentino sviluppò e accentuò soprattutto il carattere che a Matilde Accol-

22 Cito dall'intervista a Carmelo Bene di I. Micali Baratelli, *Potrei dire versi mentre Falcão palleggia in scena*, in "Gazzetta del Sud", 11 settembre 1983, ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1018.

23 Cfr. U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente*, cit., p. 110.

24 Per un recente e aggiornato studio sui rapporti fra l'opera di Goethe e quella di Manzoni, rimando al saggio di Monica Bisi, "*Du bist mir nicht fremd*". *L'"Egmont" di Goethe nel "Conte di Carmagnola"*, in "Quaderno di italianistica", 2014, pp. 135-164, poi confluito in Ead., *Manzoni e la cultura tedesca. Goethe, l'idillio, l'estetica europea*, Edizioni ETS, Pisa 2016, pp. 37-64. La frase citata è tratta dall'a. V, s. 4 dell'*Egmont*, le cui parole furono usate da Manzoni come *incipit* di una sua lettera dell'ottobre 1822 a Goethe, con la quale egli sottoponeva l'*Adelchi*.

25 *Nulla patria inpropheta* [sic] è il primo verso della poesia riportata nella copertina del volume C. Bene et al., *L'immemorabile*, Argo, Lecce 1995, realizzato in occasione del conferimento della cittadinanza onoraria a Bene a Campi Salentina. Cfr., a questo proposito, anche il racconto dell'iniziativa contenuto in *Bene in cucina. Nicola Savarese intervista Carmelo Bene*, Edizioni di Pagina, Bari 2019, p. 76.

ti-Egg era apparso forse il più "inverosimile", riflettente tendenze "epicuree", nell'"eccesso di spensieratezza ed inconsideratezza"²⁶. Così procedendo, si potrebbe forse dire, Bene sottrasse a Goethe quel 'residuo di storia' che già Benedetto Croce aveva riscontrato, tanto nel *Götz von Berlichingen* (1773) quanto nell'*Egmont*, come un "semplice elemento decorativo di un mondo genericamente umano"²⁷.

Sulla base di queste premesse l'operazione di Bene nacque in una forma radicalmente diversa rispetto alle precedenti e rare realizzazioni teatrali che l'opera aveva conosciuto in Italia. Nel secondo dopoguerra, prima di Bene, già Luchino Visconti aveva curato la regia di un memorabile *Egmont* in occasione del XXXVII Maggio Musicale Fiorentino il 6 giugno 1967, presso il cortile di Palazzo Pitti, con la direzione d'orchestra di Gianandrea Gavazzeni e le scene di Ferdinando Scarfiotti²⁸. Lo spettacolo di Visconti fu poi ripreso con la direzione di Aldo Ceccato, in una tournée che toccò, fra gli altri teatri, il San Carlo di Napoli nel gennaio 1968²⁹ e la Scala di Milano nell'ottobre dello stesso anno. È interessante segnalare che l'operazione, a causa di alcune scelte e di alcune interpretazioni registiche, fra cui una spiccata enfasi conferita al patriottismo dell'eroe martire, suscitò alcune rimostranze da parte di Fedele D'Amico, traduttore del testo³⁰, oltre che, secondo i ricordi di Visconti, di uno

26 Cfr. B. M. Accolti-Egg, *Prefazione a J. W. von Goethe, Egmont*, cit., p. X.

27 Cfr. B. Croce, *Goethe. Con una scelta delle liriche nuovamente tradotte*, Laterza, Bari 1919, p. 70.

28 Allo spettacolo parteciparono, oltre a Romolo Valli (Duca d'Alba), anche Giorgio De Lullo (Egmont), Renzo Palmer (Guglielmo d'Orange), Nanni Bertorelli (figlio del duca d'Alba), Elsa Albani (Margherita di Parma), Ottavia Piccolo (Chiarina), Luigi Diberti, Egisto Marcucci. Recensioni dello spettacolo sono offerte, tra gli altri, dagli articoli E. B., «*Egmont* di Goethe al Maggio Fiorentino», in "Gazzettino", 8 giugno 1967 e A. Blandi, *L'«Egmont» di Goethe a Firenze in un vivace spettacolo di Visconti*, in "La Stampa", a. 101, n. 134, 8 giugno 1967.

29 Per una recensione dell'*Egmont* di Visconti a Napoli, vd. F. Canessa, *L'«Egmont» di Goethe al San Carlo*, in "Il Roma", 27 gennaio 1968. La recensione elogia in particolare la direzione d'orchestra di Aldo Ceccato, al quale si riconosce la sensibilità di trarre "dalla partitura le sue più intime, calde emozioni, espresse con equilibrio di gusto e di stile che qualificano decisamente la sua classe di direttore".

30 Cfr. F. D'Amico, *Sull'Egmont di Goethe (lettera a Luchino Visconti)*, Roma 10 dicembre 1967), in Id., *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura

spettatore di eccezione come Gianni Testori, “il quale [...] passava il tempo degli intervalli tenendo comizi in ridotto contro lo spettacolo, gli attori, la regia”³¹. In aggiunta, come notò Raul Radice nel 1967, apparve quasi inevitabile che, con la regia di Visconti, “la tragedia piegasse verso il melodramma”³², nella direzione già temuta da Schiller, al quale il sogno finale “allegorico-musicale” dell’*Egmont* era apparso, come è sovente ricordato, un “salto mortale nel mondo operistico”³³. Del resto, già il Goethe “*musicien*”, secondo Romain Rolland, non solo dirigeva con metodo musicale le prove al teatro di corte di Weimar³⁴, ma si professava del tutto contrario a quel “*parler en musique*”, che era stato fortemente auspicato da Schiller. Goethe, per parte sua, coltivò una propria concezione della lettura (fondata sull’imperativo “*Nur nicht lesen! Immer singen!*”³⁵) intesa come “*Sprechmusik*”³⁶, in virtù della quale la declamazione era concepita come un’arte musicale in prosa (“*eine prosaische*

di Franco Serpa, Einaudi, Torino 1991, pp. 19-27 (in particolare p. 20). Per un recente profilo di D’Amico, segnalo il saggio di A. Turba, *L’importanza di chiamarsi Fedele D’Amico e la sua fortuna postuma*, in “Rivista Italiana di Musicologia”, n. 50, 2015, pp. 227-243 (sull’*Egmont* vedi, in particolare, pp. 234-235).

- 31 Cfr. G. Testori, *Luchino*, a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2022, p. 174.
- 32 R. Radice, *L’«Egmont» di Goethe al Maggio fiorentino*, in “Corriere della Sera”, 8 giugno 1967. In ulteriori recensioni dell’epoca si lamenta una “preoccupazione del regista di avere voluto conferire, forse anche più del necessario, un carattere melodrammatico allo spettacolo da lui destinato particolarmente alla scena lirica”: L. d. L., *L’«Egmont» di Goethe con le musiche di Beethoven*, in “il Mattino”, 27 gennaio 1968. Più adeguato alle proporzioni di un teatro al chiuso apparve l’*Egmont* alla Scala di Milano, nel dicembre del 1967: vd., a questo proposito, V., *L’«Egmont» di Goethe con Giorgio De Lullo*, in “Corriere della Sera”, 16 dicembre 1967, p. 12.
- 33 Cfr. l’introduzione di Lavinia Mazzucchetti alla traduzione dell’*Egmont* del 1944 curata da Silvio Benco (in J. W. Goethe, volume senza titolo, Sansoni, Firenze 1944, pp. 227-236; cfr. in particolare, per il passo citato, p. 230).
- 34 Cfr. R. Rolland, *Goethe et Beethoven*, Éditions du Sablier, Paris 1930, p. 151.
- 35 Cfr. R. Rolland, *Goethe et Beethoven*, cit., p. 217.
- 36 Cfr. Ivi p. 219. Narra Rolland che “il [Goethe] a voulu, aux temps où il régnait sur un petit peuple de déclamateurs et de comédiens, leur imposer la plus stricte des écoles pour la parole musicale. Ce fut surtout au début du siècle, entre 1800 et 1807, qu’il s’y appliqua et soumit vigoureusement sa tribu de Weimar à sa ferule de chef d’orchestre. Ceci n’est point une métaphore. Car il en vint à se servir d’un bâton de mesure, pour diriger les répétitions théâtrales”.

Tonkunst”). Fu così che il personaggio di Egmont, come scrisse Matilde Accolti, gli uscì dalla penna come un essere “declamatorio”, o, per dirla in tedesco, come un autentico “*Phrasenmacher*”³⁷.

Tornando alla regia di Visconti del 1967, è significativo il fatto che la recitazione degli attori non convinse una parte degli osservatori. Fra questi vi fu Gian Maria Guglielmino, il quale pur riconoscendo la novità di “un testo e di musiche praticamente sconosciuti al pubblico italiano”, lamentò l’uso di “toni troppo alti, forzati, rabbiosi”³⁸, nell’ambito di una “recitazione inspiegabilmente tutta ‘urlata’, tutta sopra le righe, spesso spezzata da grida convulse”³⁹. Forse non ignaro di tali antecedenti, nel 1983 Bene tenne a definire la propria particolarità: “al posto mio mettete un attore nell’*Egmont* e vedrete che stecca, leggerà la prosa, e l’orchestra sembrerà musica da film”⁴⁰.

37 Cfr. B. M. Accolti-Egg, *Prefazione* a J. W. von Goethe, *Egmont*, tragedia in cinque atti, traduzione a cura di B. M. Accolti-Egg, Richter, Napoli 1922, p. X.

38 G. M. Guglielmino, *Poesia di Goethe e musiche di Beethoven nella grande rappresentazione di «Egmont»*, in “Gazzetta del Popolo”, 8 giugno 1967.

39 *Ibidem*. Anche Aggeo Savioli rinvenne che “l’impostazione dello spettacolo (insidiata oltre tutto da un’acustica difettosa) lo spinse ai toni alti, ai gesti eloquenti; ne segue un declamato più aggressivo che persuasivo, o altrimenti flebile” (cfr. A. Savioli, *Visconti dà energia corale all’«Egmont»*, in “l’Unità”, 8 giugno 1967). Problemi tecnici furono testimoniati anche da Roberto De Monticelli (“ieri sera un cinquanta per cento delle parole pronunciate dagli attori, che pure si sgolavano compromettendo l’essenzialità delle intonazioni, è andato perduto”, in “Il Giorno”, 8 giugno 1967). Fra le recensioni entusiastiche e positive allo spettacolo, vd. R. Tian, *Un «Egmont» d’eccezione allestito da Luchino Visconti*, in “Il Messaggero”, 8 giugno 1967, G. Bucciolini, *L’«Egmont» di Goethe. Rappresentato per la prima volta in Italia*, in “Il Dramma”, n. 369-370, giugno-luglio 1967, pp. 108-110, E. Flaiano, *Goethe, Beethoven, Visconti e naturalmente Egmont. Un labirinto per il patibolo*, 15 giugno 1967, ora in *Lo spettatore addormentato*, a cura di A. Longoni, Milano, Adelphi, 2010 (prima ed. Rizzoli, Milano 1983).

40 Cfr. la già citata intervista a Bene, A. Ortoleva, *Carmelo Bene: è finito coi Greci il teatro, e ricomincia da me*, in “Giornale di Sicilia”, 13 settembre 1983, ora in *Si può solo dire nulla*, cit., p. 1013. Nello stesso anno 1983, Bene usò un’analogia espressione nella sua prima autobiografia: cfr. C. Bene, *Sono apparso alla Madonna. Vie d’(h)eros(es)*, Longanesi, Milano 1983, p. 71.

Se Visconti aveva suddiviso i cinque atti originali in due tempi, a Firenze e a Napoli, e in tre atti alla Scala⁴¹, Bene, per parte sua, optò per l'atto unico e suddivise il testo in dieci movimenti (tanti quanti sono i movimenti musicali che compongono l'op. 84 di Beethoven). Nella sua operazione di assemblaggio, egli non si avvalse dunque, plausibilmente, della versione per una sola voce recitante elaborata nel 1821 da Friedrich Mosengeil a Lipsia⁴²; al contrario, concentrò i personaggi dell'opera originale attorno a due sole voci recitanti (maschile e femminile, più il soprano per i *Lieder* di Klärchen), nell'ambito di una rielaborazione testuale che, in misura considerevole e come già accennato, attinse principalmente ispirazione dalla traduzione del 1967 di Fedele D'Amico (a sua volta approntata dall'edizione del testo curata nel 1963 da Lieselotte Blumenthal⁴³) e dalla prima traduzione del 1876 di Casimiro Varese. Rispetto a tali precedenti versioni, Bene operò liberamente sul testo ricercando, di volta in volta, forme e significati a lui congeniali, secondo un *modus scribendi* la cui disamina può essere osservata, in questa

41 Oltre che alla Scala, lo spettacolo di Visconti giunse in *tournée* al Comunale di Bologna, all'Opera di Roma, e al San Carlo di Napoli. La notizia è riportata in L. Bar., *L'«Egmont» di Goethe questa sera alla Scala*, in "Corriere della Sera", 15 dicembre 1967, nel cui articolo De Lullo commentò tra l'altro le difficoltà relative all'allestimento all'aperto a Firenze, a Palazzo Pitti, con particolare riferimento all'uso dei microfoni ("Se ci si avvicinava, rintonava tutto; se ci si scostava, nel cortile, si sentiva poco o nulla").

42 Una recente edizione del *Beethovens Zwischenacte zu Göthes Egmont. Mit declamatorischer Begleitung* di Mosengeil (1821), è contenuta nel volume curato da Bodo Platcha nella serie "Stuttgarter Studienausgaben": J. W. Goethe, et al., *Egmont*, Hiersemann, Stuttgart 2019; il testo di Mosengeil è seguito dalla versione, parzialmente riveduta e aumentata, di Franz Grillparzer: *Beethovens Musik zu Göthes Trauerspiel: Egmont durch Deklamation verbunden. Die Dichtung von Mosengeil, ergänzt und für diese Aufführung eingerichtet von F. Grillparzer* (1834). Per una ricostruzione della fortuna dell'*Egmont*, attraverso le sue riscritture, rimando, fra gli altri, a J. Weber, *En musique dans le texte: le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren, Paris 2005, pp. 174 (§ *Une voix ou des voix ?*).

43 Si veda la premessa dello stesso Fedele D'Amico contenuta nella sua breve nota introduttiva (in W. Goethe, *Egmont*, cit., p. 6). Oltre alla traduzione di D'Amico, ricordo quella, coeva, di Giovanni Vittorio Amoretti (W. Goethe, *Teatro. Egmont – Ifigenia in Tauride – Tasso*, a cura di G. V. Amoretti, Utet, Torino 1967, pp. 20-148).

sede e anche confrontando il copione del Maestro Roberto Abbado, attraverso una rassegna di casi puntuali.

Nel primo movimento ("Mov./1") dell'*Egmont* (un ritratto di Goethe) di Bene si riscontrano alcuni temi e tratti caratteristici tipici delle operazioni di riscrittura teatrale da parte dell'attore salentino, nella quale affiorano, dal testo originale e 'sommerso' di Goethe, isole semantiche e brevi scambi di battute significativi. Dopo l'*ouverture* iniziale⁴⁴, l'opera si apre *in medias res*, in un ambiente festivo, nel quale per ben tre volte è ripetuta la parola "vino" come un'esortazione iniziale ("Vino! Vino! Vino!"): un nesso che, nell'originale di Goethe, è pronunciato una sola volta dal personaggio di Buyck⁴⁵. Come annotato a margine da Roberto Abbado, nel suo copione dattiloscritto, il brano iniziale è affidato al coro (esteso sino a "E Guglielmo d'Orange!... / ...Viva! Viva!") e sintetizza il contesto generale relativo alla popolazione olandese sotto il giogo del dominio spagnolo. Con tale *incipit* e alla luce dei tagli operati, Bene sposa, sin da principio, la lettura 'dionisiaca' che era stata del resto ritenuta consona anche da Fedele D'Amico, il quale aveva sintetizzato l'indole del conte neerlandese nei seguenti termini: "Egmont si affida alla sorte, vive guerreggia banchetta gioca ama, di là da ogni impegno morale"⁴⁶.

L'intervento testuale di Bene si esplica nella scelta precipua di ogni singola battuta. Degno di osservazione è l'uso della forma interrogativa con il quale Bene trasforma il clamore degli artigiani in una manifestazione di incertezza, in virtù della quale le esclamazioni sono alternate a quesiti e dubbi. Entro questo contesto, spiccano nel coro iniziale frasi come "Grazie, sì, ma perché?" (una battuta ottenuta da Bene mediante una vera e propria aggiunta, di propria

44 Per uno studio di carattere musicologico sull'*ouverture* dell'*Egmont* segnalò almeno, fra i numerosi altri, il saggio di J. Hepokoski, *Back and Forth from Egmont: Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation*, in "19th-Century Music", vol. XXV, n. 2-3, 2001: pp. 127-154 (vd., in particolare, pp. 128-136, dove l'*ouverture* di Beethoven è presentata come "the *locus classicus* of the nonresolving recapitulation").

45 Questa è infatti, nella traduzione di D'Amico, la battuta pronunciata da Buyck: "un re deve nutrire la sua gente; avanti dunque il vino, per conto del re!" (W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 258).

46 F. D'Amico, *Sull'Egmont di Goethe*, in Id., *Un ragazzino all'Augusteo*, cit., p. 20.

mano, delle parole “sì, ma perché?”). Seguono anche battute come “di chi?” e, ancora, “Perché vogliamo bene al conte Egmont?”, il cui esito è quello di conferire, complessivamente, un connotato distonico al clima euforico dei festeggiamenti della folla. Vale inoltre la pena segnalare che, nel pieno della concitazione generale, il contrasto tra lo spirito festivo e il giogo esercitato dal dominio dittatoriale si rende palese dopo la didascalìa “*Pausa breve. Brusio confuso. Brindisi*”⁴⁷. In questo caso, Bene opta per un recupero di alcune parole che, nell’opera di Goethe, appartengono in verità a un passo successivo della medesima scena, e sono pronunciate dai personaggi degli artigiani Jetter (“E poi, non dobbiamo più cantare i nuovi salmi”⁴⁸) e Buyck (“Nella nostra provincia noi cantiamo quello che ci pare”): l’esito dell’assemblaggio beniano è costituito dai due seguenti versi: “È proibito cantare i nuovi salmi. / Nella nostra provincia noi cantiamo quel che si vuole”⁴⁹. Fra le parti abrogate da Bene, in questa prima scena, rientrano inoltre due monologhi di Buyck e di Jetter, dedicati, rispettivamente, alla vittoria sui francesi nella sanguinosa battaglia di San Quintino, con un cenno alla gloria militare del conte Egmont, e alla reggente Margherita di Parma, della quale si lamenta l’eccessiva vicinanza al mondo ecclesiastico.

Dopo le esclamazioni e gli inneggiamenti iniziali rivolti all’eroe di San Quintino, a Gravenlingen e a Guglielmo d’Orange, la figura di Egmont è poi ritratta in uno scambio di opinioni con il suo segretario (a. II). Bene avvia così il “Mov./2” con le parole “Che dicono le lettere?”, anticipando drammaturgicamente una scena che, nell’ordine originale dell’opera, apparterrebbe in verità al secondo atto. Grazie a tale spostamento, la figura di Egmont risalta nelle sue doti di moderazione e di compassione: caratteristiche che, tuttavia, appaiono da lui esercitate più per disimpegno, che per volontà⁵⁰.

47 C. Bene, *Egmont. Ritratto di Goethe*, in Id., *Opere*, cit., p. 958.

48 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D’Amico, cit., p. 260.

49 Ivi, p. 998.

50 Egmont, nella lettura beniana, appare del tutto disinteressato alla politica, in linea con quanto già anche suggerito da Fedele D’Amico, per il quale il personaggio “si trova capopopolo e campione di libertà a suo malgrado, semplicemente per il fatto di essere bello, affascinante, generoso, e perciò universalmente amato, idolatrato. [...] lui di politica non capisce niente”: F. D’Amico, *Sull’Egmont di Goethe (lettera a Luchino Visconti)*, Roma 10 dicembre 1967), in Id., *Un ragazzino all’Augusteo*, cit., p. 20.

Egmont è, in effetti, recalcitrante a comminare pene e condanne nei confronti di coloro che si sono resi colpevoli di reati di varia gravità; ma soprattutto, nella versione di Bene, ostenta con particolare evidenza l'insofferenza nei confronti della scrittura, attività a lui invisa: "E fra le tante cose che detesto, / scrivere m'è fra tutte la più odiosa!"⁵¹. Con l'occasione, Egmont professa nuovamente il proprio impulso alla vita ("Io sono allegro, spensierato. Vivo tutto d'un fiato"⁵²), contrastato dalla consapevolezza del limite imposto dall'adeguamento alla norma sociale: "Gira e rigira, il punto è sempre quello: / dovrei vivere come più non voglio"⁵³. Nel copione annotato di Roberto Abbado la suddetta frase è indicata come segnale per l'avvio della *Zwischenaktmusik II* ("Larghetto") dell'op. 84 di Beethoven. Sulla musica prosegue poi la declamazione di Egmont, sino alle parole finali del "Mov./2", nel quale la carica vitale del protagonista è frenata da quesiti di ordine esistenziale: "Chissà mai per dove?! / Rammentiamo appena / donde siamo partiti!"⁵⁴.

L'opera prosegue con il terzo movimento ("Mov./3"), nel quale Bene recupera, posticipandola rispetto all'ordine originale, una scena tratta dal primo atto dell'opera di Goethe: l'interno della casa borghese entro cui si svolge il dialogo fra Chiarina, la madre (una figura abrogata nella versione di Bene) e Brackenburg ("Brackemburg" nella versione di Bene). Il dialogo si apre dunque con la battuta di Chiarina "Su, reggetemi il filo", seguita dalle parole del personaggio di lei innamorato: "Chiarina, ve ne prego, risparmiatemi!..."⁵⁵. Spicca la licenza poetica, in questo contesto, della traduzione beniana, come ad esempio nella seconda frase di Brackenburg rivolta a Chiarina. A tal proposito, Bene traduce poeticamente "Questo filo m'incanta a voi di fronte; non posso più scampare ai vostri occhi"⁵⁶, con una versione assai più vicina a quella ottocentesca di Casimiro Varese ("Col vostro filo / M'incatenate innanzi a voi; non posso /

51 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 282: "E fra le tante cose che odio quella che odio di più è scrivere".

52 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 961.

53 Ivi, p. 282: "Gira gira, il punto è sempre quello: dovrei vivere a un modo che non voglio".

54 Ivi, p. 962.

55 Ivi, p. 963.

56 *Ibidem*.

Evitar gli occhi vostri”⁵⁷), rispetto a quella di Fedele D’Amico (“Il filo mi tiene così fermo davanti a voi, che non posso più sfuggire ai vostri occhi”⁵⁸). Bene, nel prosieguito, aggrega poi parole estratte da battute separate, come ad esempio nella risposta successiva di Chiarina: “Sciocchezze, su reggete!... Cantiamo...”⁵⁹: un verso ottenuto mediante unione di motti che erano pronunciati sì dal medesimo personaggio, nel testo tedesco originale, ma nell’ambito di più battute inframezzate dalle risposte della madre e di Brackenburg.

Come mostra lo schema del Direttore d’orchestra Roberto Abbado, le parole di Chiarina sono seguite dal Lied “*Die Trommel Geruhret*”. Sul piano registico, si osserva l’indicazione di un abbassamento delle luci sugli attori e di una concentrazione visiva sull’orchestra e sul soprano⁶⁰. Al termine del canto, Chiarina riprende poi il proprio discorso con un monologo di trentun versi (da “Che accade fuori, Brackenburg? ...È una marcia” sino a “Se mi ama: è domanda da farsi?”) ottenuto mediante l’unione di otto diverse battute (delle quali nell’originale una è pronunciata dalla madre e sette sono pronunciate da Chiarina), che appaiono essere in massima parte affini, nelle scelte lessicali, alla traduzione già in prosa di D’Amico. A titolo di esempio, si noti la coincidenza, perfetta o quasi, di alcuni passi, fra cui: “la sua presenza mi fa star male”, “ma non posso farci nulla”, “avrei potuto sperarlo. Non mi sarebbe mancato nulla” (quest’ultimo verso composto assemblando, con alcuni tagli, due diverse battute del medesimo personaggio⁶¹). Complessivamente, Bene opta dunque per una concentrazione dei pensieri di Chiarina nella forma di un monologo pronunciato quasi *a parte*, sottratto allo

57 J. W. Goethe, *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 179.

58 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D’Amico, cit., p. 268. L’originale tedesco recita: “Ihr bannt mich mit dem Zwirn so fest vor Euch hin, ich kann Euern Augen nicht ausweichen”.

59 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 962.

60 “Buio e luce sul soprano e orchestra = canzone di Chiarina. Indi: Buio su soprano e orchestra e Luce su Chiarina e Brackenburg”: cfr. le indicazioni a stampa nel copione già citato di Abbado, p. 6.

61 Nella sua versione Bene sacrifica la proposizione di Chiarina “ma credo di non esserne mai stata innamorata” e la risposta della madre “Felice con lui saresti stata di certo”, così tradotte da D’Amico (cfr. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D’Amico, cit., p. 269).

scambio di opinioni con la propria madre, e pronunciato idealmente al cospetto dello stesso personaggio (Brackenburg) che è fatto oggetto del confronto con Egmont: sicché, resistendo alla pressione di un matrimonio conveniente sul piano sociale ed economico, ella contrappone a Brackenburg l'amore per Egmont, una figura contraddistinta dal coraggio e dall'insofferenza nei confronti delle redini sociali. Al termine del suo monologo (troncato in corrispondenza della battuta "Se mi ama: è domanda da farsi?"), Chiarina si rivolge nuovamente a Brackenburg per un confronto sui fatti correnti e sui disordini della Fiandra, in un dialogo sintetizzato nello scambio di quattro battute che, nell'opera di Goethe, sanciscono la conclusione del primo atto. Nella regia teatrale di Bene, secondo quanto annotato nel copione, il rifiuto di Chiarina di porgere la propria mano, seguito dalle parole "Quando ritornerete", corrisponde a un cambio della luce ("Attendi buio su Chiar."⁶²), cui segue, oltre che l'*Entr'acte n. 1* delle musiche di Beethoven⁶³, un'illuminazione rivolta unicamente a Brackenburg (sempre letto da Bene) per il suo monologo conclusivo della scena. Si tratta dunque di indicazioni che sembrano confermare, pur in assenza di una registrazione video, una modalità di uso della luce improntata al chiaroscuro già ben osservabile nel *Manfred* del 1979.

Uno scambio ravvicinato e incalzante di opinioni fra Egmont e Orange costituisce il fulcro del quarto movimento ("Mov./42), nel quale il dialogo fra i due personaggi è riassunto attraverso un montaggio di passi e di temi cui Bene attribuisce un ruolo saliente. È particolarmente significativo osservare, in questo Movimento, l'ampiezza dei tagli rispetto all'opera di Goethe, riguardanti soprattutto la prima parte del dialogo fra i due personaggi. Risultano così estromesse, anche in questo caso, le trattazioni relative alla Reggente e le conseguenti considerazioni sommarie nei confronti del genere femminile pronunciate da Egmont⁶⁴. Spicca, invece, la denuncia della follia e del malgoverno presso gli amministratori della cosa pubblica: accusa formulata da Orange ma rifiutata da Egmont, il quale pagherà la propria ingenuità con la morte ("OR.: E se proprio

62 Cfr. *Eg*¹, appunti su foglio, p. non numerata.

63 Cfr. l'indicazione di Abbado circa l'intervento musicale in *ivi*, p. 8.

64 J. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 284.

costoro fossero stolti e ingiusti?"; EG.: "È impossibile, Orange!"⁶⁵). Tale considerazione è poi seguita, grazie all'operazione di sfrondamento del testo, da una constatazione relativa ai rapporti fra l'individuo e la massa, e alla validità o meno del sacrificio individuale ("OR.: Noi due non siamo noi semplicemente, / e se s'addice a noi sacrificare / la vita per i molti, per i molti / è anche giusto preservarci. EG.: È sospetto a se stesso / chi si preserva"⁶⁶). Il dialogo si conclude con un'indicazione didascalica inerente a un'azione fisica compiuta da Bene-Egmont ("cestina trasognato un foglio o più"⁶⁷), la cui azione richiama un gesto analogo compiuto da Bene nel *Manfred*⁶⁸.

Le voci di Egmont e Chiarina si alternano nel quinto movimento ("Mov./5", corrispondente, nel testo di Goethe, a una porzione dell'a. III). Abrogata la scena che in Goethe è dedicata allo scambio fra la Reggente e Machiavelli, lo spettacolo prosegue, come anche si evince dallo schema del Direttore d'orchestra, con il secondo *Lied* di Klärchen, "Freidvoll und leidvoll, gedankenvoll sein" (nell'op. 84 di Beethoven corrispondente al quarto movimento, "Andante con moto"). Al termine del *Lied*, l'interazione fra Egmont e Chiarina è ridotta da Bene a otto battute per ciascun personaggio, in un dialogo che, per la sua concisione, assume quasi i tratti del monologo individuale. Centro dell'attenzione, in questo contesto, è la quasi paradossale convivenza dei sentimenti amorosi, legati al dolore di un'imminente separazione, con persistenti bisogni primari, come ad esempio l'appetito per il cibo (CHIAR.: "Egmont! Egmont!... Buono, caro, dolce, sei tu, sei tu?!") EG.: "C'è un po' di cena?"⁶⁹), in una situazione di contrasto resa ancora più evidente dal tipo di linguaggio: "Con lui daccanto io non ho punta fame;"⁷⁰, un verso che deriva dalla versione di Casimiro Varese ("quand'egli / mi sta da presso,

65 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 968.

66 *Ibidem*.

67 Ivi, p. 969.

68 "Manfred strappa il foglio e cestina" è la didascalia nel *Manfred* di Bene, dopo l'ascesa alla vetta della Jungfrau: Id., *Manfred*, in Id., *Opere*, cit., p. 939.

69 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 970.

70 *Ibidem*.

io non ho punta fame";⁷¹). Prosegue inoltre, in maniera lampante, la resa metrica e l'adattamento. Così, se Fedele D'Amico aveva tradotto: "Quello è un Egmont noioso, freddo, tutto d'un pezzo, obbligato a contenersi"⁷², Bene riesce a rendere il medesimo testo in tre endecasillabi: "No, no, Chiarina, vedi quello è / un Egmont noioso, austero, freddo, / tutto d'un pezzo, costretto ad atteggiarsi"⁷³. Vale inoltre la pena segnalare che, nella scena dell'incontro fra Egmont e Chiarina, Bene preserva uno dei pochi gesti compiuti da Egmont nel corso dello spettacolo. Come infatti recita la didascalia, e come anche risulta annotato dal Direttore Roberto Abbado, "Egmont si libera dal mantello ed appare in uno splendido abito"⁷⁴. Il gesto è seguito dall'esecuzione musicale della *Zwischenaktmusik II* ("poco meno allegro"). Come si evince nuovamente dal copione, un rullo di tamburi si ode sulla battuta "Questo è il tuo Egmont". Infine, in maniera inattesa, il quinto movimento si conclude con quattro versi di una "Voce" che afferma: "Che può temere Egmont? Risplende / come una stella nel firmamento. / Hai mai visto una stella cadente? / L'hai vista, e non c'è più...". Tali versi, privi di aderenza al testo originale dell'*Egmont*, possono forse evocare, come una possibile aggiunta beniana, i quattro versi pronunciati dalla Stella cadente (*Sternschnuppe*) nel primo intermezzo del *Faust* di Goethe⁷⁵. Le parole della Voce sono poi seguite da un ulteriore intervento musicale, definito nell'annotazione di Abbado come "Più allegro".

In quanto riscrittura, la scelta testuale assume in Bene il valore di cernita e selezione, grazie alle quali la porzione preservata acquisisce rilevanza particolare. A questo proposito, vistoso è il taglio testuale eseguito ai fini dell'allestimento del sesto movimento ("Mov./6"), ottenuto mediante unione di due scene dell'a. IV dell'opera di Goethe. Nella prima parte del dialogo il duca d'Alba com-

71 J. W. Goethe, *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 236.

72 W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 295.

73 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 970.

74 Ivi, p. 971. La didascalia a mano nel copione di Abbado recita, tra parentesi: "si leva il mantello e appare in splendido abito" (*Eg^l*, appunti a matita su foglio, p. non numerata).

75 J. W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 2009¹³ (prima ed. 1970).

pone il proprio eloquio attribuendo a sé parole che nell'originale competono al personaggio di Silva. Sicché con dieci endecasillabi egli focalizza un nucleo tematico decisivo (il disprezzo di Alba per l'approccio spensierato alla vita professato da Egmont), allestendo in unico monologo una porzione di testo che in Goethe si distribuisce, in forma più dilatata, in ben quattro scambi di battute. Manifesto appare, ancora una volta, il debito nei confronti della traduzione di D'Amico, a partire dalla quale Bene opera abilmente muovendosi fra battute diverse. Entro questo contesto, l'uso delle reticenze rende evidente l'avvenuto taglio testuale ("...Appena i principi saranno entrati... / Fidatevi di noi [...]")⁷⁶. A ulteriore conferma dell'adattamento dalle traduzioni precedenti, risalta il ritratto di Egmont, tratteggiato da Alba nel sesto movimento ("Mov./6"), ottenuto mediante parole del personaggio di Silva, nel quale mettono in risalto i costumi del conte olandese: "festeggia, scherza a tavola, intrattiene / gioca e la notte striscia dalla ganza"⁷⁷. Centrale, ai fini dello sviluppo della trama, è lo scontro fra il carattere indomabile di Egmont e l'intento repressivo del Duca d'Alba, che porterà all'incarcerazione del conte neerlandese da parte dello spagnolo.

La preoccupazione del personaggio femminile occupa il settimo movimento ("Mov./7", corrispondente alla prima scena dell'a. V), attraverso un monologo che rende palpabili lo stato di ansia e il sentimento di sgomento crescente; immersa in questo stato emotivo, in breve tempo, Chiarina tenta invano di sobillare una rivolta popolare contro il giogo straniero. Ma si tratta di un vano e fugace tentativo, prontamente estinto dal mite Brackenburg, innamorato di lei ("... Rientra in te; guardati attorno!"⁷⁸). Accortasi dell'insuccesso, e valutata l'inconsistenza di un patriottismo esasperato e al contempo ipocrita, ella acconsente a ritirarsi nella propria casa. Per realizzare

76 Il verso "...Appena i principi saranno entrati..." (così reso da Bene) ricalca fedelmente la traduzione in prosa di Fedele D'Amico ("Appena i principi saranno entrati da me, dovrai immediatamente arrestare il segretario di Egmont": cfr. J. W. Goethe, *Egmont*, cit., p. 303).

77 D'Amico aveva tradotto il tedesco *Liebchen* in "amorosa"; Bene, come si è visto, optò per "la sua ganza", con cui ottiene l'endecasillabo. La traduzione gli è suggerita dalla versione di Casimiro Varese: "Tira a segno, fa a' dadi, e nella notte / striscia alla ganza [...]": cfr. *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 259.

78 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 977.

questa scena, Bene opta dunque per una pressoché totale abolizione delle battute degli altri personaggi, fatta eccezione per poche e brevi risposte di Brackenburg. Ai fini dell'eloquio di Chiarina l'attore opera liberamente attingendo parole e nessi dalle due diverse traduzioni di Varese e di D'Amico, con il seguente risultato: "Avvicinatevi, ché bisogna parlare / sottovoce finché non siamo unanimi"⁷⁹ (Bene dunque accoglie da D'Amico la prima parte: "Avvicinatevi, bisogna parlare sottovoce finché"⁸⁰ e da Varese la seconda: "[...] non siamo / Unanimi e più forti. [...]]", oltre alla scelta precipua di "ché"⁸¹).

Particolarmente suggestivo è, poi, l'ottavo movimento ("Mov./8"), nel quale il monologo dal carcere di Egmont (a. V nell'opera di Goethe) è sostanzialmente preservato da Bene, il quale si limita a pochi tagli testuali, concentrandosi piuttosto sulla resa metrica. Così, i versi di Bene "Che t'inquieta? Lo sento, sono i colpi / della scure omicida... Da quando l'incontro con la morte t'è così / terribile?"⁸², appaiono il frutto di un accostamento di parole tratte da periodi distanti nel testo originale di Goethe. Abolita l'ambientazione didascalica del luogo dell'azione, le parole assurgono a espressione di una riflessione più ampia sul significato dell'esistenza e sul peso della società, intese come prigionia la prima e come asservimento la seconda. In un certo senso, Egmont-Bene presagisce la propria morte come una liberazione: "E già m'era insoffribile lo starmi / sopra i molli cuscini del mio seggio: tra le pareti della sala tetra / m'opprimevano i travi del soffitto!"⁸³. Agli ostracismi del potere e delle gerarchie, Egmont contrappone la propria spensieratezza e il senso di libertà, vissute come esaltazione di un'*inculta vastitudo*. Ma anche la libertà gli appare come una chimera, così come uno schiavo l'individuo-soldato che marcia per essa: "e a svelti passi quel suo innato / diritto il guerriero presume / esercitar

79 Ivi, p. 976.

80 J. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 314.

81 Cfr. *Egmont. Tragedia di Wolfango Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 282.

82 Ivi, p. 978.

83 *Ibidem*.

sull'universo mondo, / e, al pari della grandine, per campi, / prati e foreste, ignaro dei confini, / in sua tremenda libertà rovina!"⁸⁴.

La tragica morte di Chiarina costituisce lo sviluppo del "Mov./9", nel quale il personaggio esprime la propria rassegnazione di fronte ai fatti della storia e alla violenza che si annida in essa. La perdita delle flebili speranze per un ritorno di Egmont si manifesta in lei come una "spaventosa certezza"⁸⁵, le cui parole, come testimonia il copione annotato di Roberto Abbado⁸⁶, sono seguite da una ripetizione musicale dell'*Entr'acte n. 4*, già eseguito, nella scena precedente in occasione del monologo di Egmont ("No, non è lei, la rapida nemica / che mi sta innanzi e generoso cerca / ogni petto incontrare e combattere..."⁸⁷). Con amaro scherno del destino infuato, Chiarina si rivolge infine al suo innamorato Brackenburg⁸⁸. Nel vivo della declamazione e nella parte più drammatica dello scambio fra i due (BRACK: "Vivi con noi! [...] Non è spenta ogni luce"; CHIAR: "Guai a te"⁸⁹) s'illumina infine l'orchestra, la quale esegue il settimo movimento dell'opera di Beethoven, relativo alla morte di Chiarina ("Klärchen Tod bezeichend"), che era stato già fatto udire al culmine della scena dell'arresto di Egmont da parte del duca d'Alba⁹⁰: un episodio drammatico che preludeva alla tragica fine.

La vicenda giunge al suo culmine, e dunque al suo epilogo, nel decimo movimento ("Mov./10"). Egmont, dormiente, è svegliato dai suoi carcerieri per un ultimo colloquio con Ferdinando (la scena è preceduta da un'alternanza di "buio e luce su Egmont"⁹¹). Questi, commosso, rivolge un'invettiva contro il proprio padre, il duca d'Alba, reo della condanna a morte di Egmont. Le parole finali pro-

84 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 977. La traduzione in prosa di Fedele D'Amico recita: "dove il soldato si arroga a passo spedito il suo innato diritto su tutto il mondo, e in terribile libertà rovina come la grandine per campi, prati e foreste, né conosce confini tracciati da mano d'uomo": J. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 318.

85 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 981.

86 *Eg*¹, p. 21.

87 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 978, e *Eg*¹, p. 19.

88 Cfr. *Eg*¹, p. 22.

89 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 984.

90 Cfr. l'annotazione al testo in *Eg*¹, p. 16.

91 *Eg*¹, p. 25.

nunciate da Ferdinando sono rese da Bene con particolare lirismo: "a una morte arbitraria, a che da tanto / disperato dolore temprato / mi s'impietrasse il cuore ad ogni evento!..."⁹². In esse si ritrova il debito nei confronti sia della versione lirica di Varese ("mi s'impietrasse il cor contra ogni evento"⁹³), sia di quella di D'Amico ("preda d'una morte arbitraria"⁹⁴). Degno di nota è poi il fatto che, nel prosieguo del testo, è soppressa da Bene una famosa frase pronunciata da Ferdinando: "*Nicht fremd! Du bist mir nicht fremd*" ("Non d'uno straniero! Tu non mi sei straniero", secondo la traduzione di D'Amico⁹⁵), citata da Manzoni nella sua già ricordata lettera a Goethe, dell'ottobre 1822, ad accompagnamento dell'*Adelchi*.

Risoluta, nel finale della versione di Bene, è l'accusa contro il giogo del potere, contro il quale Egmont oppone un martirio individuale; la pena finale è accolta come sollievo, oblio e un "dolce sonno"⁹⁶. Il passo costituisce il solo melologo dell'opera, dichiarato da Beethoven come "*Melodram, poco sostenuto*", poi seguito dalla finale *Sinfonia della vittoria* ("*Siegessymphonie*"), con cui si conclude l'opera. Impossibilitato a vivere la vita ("Io sono allegro, spensierato / Vivo tutto d'un fiato"⁹⁷, il conte neerlandese aveva affermato in altre circostanze), Bene-Egmont rinuncia all'esistenza: il conflitto tra l'individuo e la società, centrale in Goethe⁹⁸, si risolve in Bene, "figlio della poesia"⁹⁹, nel senso di un distanziamento rispetto alla Storia e di un'elevazione spirituale. Non agendo, né subendo volontariamente, il proprio martirio, ma semplicemente

92 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 981.

93 Cfr. *Egmont. Tragedia di Wolfgang Goethe*, trad. it. C. Varese, cit., p. 307.

94 Cfr. W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 326.

95 Ivi, p. 326.

96 C. Bene, *Egmont*, in Id., *Opere*, cit., p. 988.

97 Ivi, p. 961 ("Mov./1"). W. Goethe, *Egmont*, trad. it. F. D'Amico, cit., p. 282: "Io sono gaio, prendo le cose alla leggera, vivo speditamente, la mia felicità è questa; e non la cambio per la sicurezza di una volta sepolcrale".

98 Per il conflitto in Goethe tra società, educazione e capitalismo, rimando alla lettura di G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, trad. it. E. Burich, Milano, Mondadori, 1949, p. 42.

99 G. Grieco, *Io la musica del nulla*, in "Spirali", ottobre 1993, ora in *Panta Carmelo Bene*, a cura di L. Buoncristiano, Milano, Bompiani, 2012, p. 115; la citazione è riportata e tematizzata in S. Giorgino, *L'ultimo trovatore*, cit., p. 266.

lasciandolo avvenire, egli disillude le “eroiche illusioni”¹⁰⁰, proclama il temporaneo fallimento del tragico e ne consente così, nel conclusivo “suono di tamburi che s’approssima in lontananza”¹⁰¹, l’emergere come ricordo e come nostalgia.

100 G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, cit., p. 211.

101 Cfr. *Eg*¹, p. 27.

GOETHE: EGMONT

VERSIONE DI C. BENE

Copione di Roberto Abbado - Schema

f. 1 v.

SCHEMA* OUVERTURE

Dialogo Egmont fino: Cien e ripien il posto a tempo fiddle:
 vorrei vivere come tu non voglio
 indi attacca a 1 (cioè Zivisch
 aktus: II)

1) (Buta: Come spartiti da sparti invisibili)
 (cioè Zivisch II) fino a fine scena: Rannatione affare d'una
 partiti -

Dialogo Chiarina - Brackeburg fino: Sei celoso, m
 reppete!
 Continua, allora.

2) Lied
 continua dialogo Chiar - Brack. fino: Le vosta mano.
 Quando è tornate.
 Attendi d'ora in Chiar.

3) (Volevo addunare)
 fino a fine scena: Adesso, un'ora! Infelice - Che indaga?
 in un'ora di tempo
 si finisce con l'essere accolti parte

Dialogo Egmont fino: E, a sfomare la voglia della
 fronte, m'è di scorta un rimedio.
 Dolce!

4) Lied ^{Luca} indi Chiar - Egmont fino: Credi? Che hai?
 Come sei fedele - e' non mi hai ancora
 degnato!
 (si leva il mantello e offre in splendide
 abiti)

5) fino fine Allegro ma non troppo.
 indi attacca: Ma fast'altro, Chiarina, un fast'altro:
 felice, aperto, libero, riamato dal p' dal
 cuore che stringe nel mio cuore.
 Tamburi m → Questo è il tuo Egmont!

(Pausa breve, Brusio confuso, Brindisi.)

- E' proibito cantare i nuovi salmi -
- Nella nostra provincia noi cantiamo quel che si vuole -
- Se m'è vietato fare quel che voglio,
mi si permetta almeno
di pensare e cantare a modo mio! -
- Suvvia, dimenticate il vino!... -
- ... E Guglielmo d'Orange!... -
- ... Viva! Viva! -

(Luce su Egmont)

Attendi: Hai mai visto una stella cadente?
L'hai vista, e non c'è più...

Attacca Più Allegro

dialogo Alba - Ferdinando fino:
ma la potenza trionfante, i successi
dell'espansione, del comando, dell'atto.
Vorrei lasciarti... grande!

6)

Dialogo Egmont - Alba fino a: Fermati, Egmont,
mi sia prigione!
Il re lo vuole!

7)

Dialogo Cliau - Brack

Monologo Egmont fino: No, non è lui, la sfida
nemica, de - in sta immanza?
e perora, cerca ogni fatto incantare e
combattere

8)

f. 2 r.

8) fino : e ti lasciarsi per tanto è duro
da parte a un re: anzi libero!



Dialogo Chiaro fino : M'ha permesso notizie
Le notizie? Spaventosa certezza!

9) fino a : la tua bella ti apre la porta notturna...
a de infuorto convegno!

Dialogo Beach - Chiaro fino a:
Sii cortina! Mostra! Ma non posso dire...
Non è spenta ogni luce...
Cura a te!

10) fino a : Invidiarci anche le figlie?

Dialogo Egmont fino a: Come una inguerra...
... affido...
... commiato - Addio!

11) - O che sonno! tu senti come una inaspettata presenza
ventura.

- Non invocata -
- Sul primo inguerra... tu sciogli i nodi e insieme le
felici
- E dolorose immagini: l'isolato -
- Saremo scorse il circolo delle intime armonie,
- Fin de, avvolti in un velario d'oblio
- Affondiamo
- E non siamo più -

STEFANIA ONESTI

“UN PROBLEMA IMPERVIO”.
LUCA RONCONI DIRIGE *MIRRA* (1988)

Nel 1988, a fine stagione, in giugno, Luca Ronconi mette in scena al Teatro Carignano di Torino la *Mirra* di Vittorio Alfieri¹. Al progetto il regista pensava da tempo, ma qualche ostacolo aveva ritardato l'allestimento. Il più delicato era stato la ricerca dell'in-

1 La prima va in scena il 14 giugno. I materiali relativi allo spettacolo (locandina, programma di sala, rassegna stampa, fotografie di scena) sono digitalizzati e consultabili online al seguente link: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/422-mirra-1987-88> (ultima consultazione 25/7/23). L'archivio del Teatro Stabile di Torino conserva anche un video dell'evento, che è stato possibile consultare grazie alla disponibilità della dott.ssa Anna Peyron, a cui esprimiamo la nostra riconoscenza. È inoltre presente la bibliografia sull'allestimento ronconiano che brevemente ricordiamo: R. Alonge, *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Carocci, Roma 2005, il quarto capitolo è interamente dedicato alla regia di Ronconi; P. Bosisio, *Ronconi, la "Mirra" di Alfieri e altri Alfieri* e K. Quadro, *Note sulla Mirra di Ronconi*, entrambi contenuti nel "Castello di Elsinore", n. 2, 1988, pp. 139-170; P. De Cicco e S. Faccenda, *I segni dell'isteria nella Mirra ronconiana*, in "Il Castello di Elsinore", n. 18, 1993, pp. 33-44 (tutto il numero è dedicato al regista). La bibliografia su Luca Ronconi è molto estesa. Ci limitiamo a ricordare i titoli principali, a partire dall'importante saggio di F. Quadri, *Il rito perduto*, Einaudi, Torino 1993 e dai recenti L. Ronconi, *Prove di autobiografia raccolte da Maria Grazia Gregori*, a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2019, e A. Astolfi (a cura di), *Il quaderno delle lezioni di Luca Ronconi. Dalla scuola del Piccolo Teatro di Milano*, Dino Audino, Roma 2020. Il volume curato da I. Innamorati, *Luca Ronconi e il suo teatro* (Bulzoni, Roma 1996) raccoglie, inoltre, una bella bibliografia suddivisa anche per spettacoli (cfr., per *Mirra*, le pp. 291-292). Vi sono, poi, i numerosi contributi dedicati agli anni di Ronconi alla Scala, al Piccolo o all'esperienza pratese. Per coerenza con l'oggetto del presente saggio, menzioniamo qui il volume fotografico consacrato agli anni di lavoro a Torino: A. Fontana, A. Allemandi (a cura di), *Luca Ronconi: gli spettacoli per Torino*, U. Allemandi, Torino 2006.

terprete giusta, come affermato in un articolo dell'aprile 1987: "Il personaggio nel testo ha sedici anni: anche a non rispettarne l'anagrafe, dev'essere una giovane e d'un'assoluta purezza fisica e per di più deve saper recitare i versi di Alfieri, ed è un problema impervio"². Come ha sottolineato Paolo Bosisio, Ronconi si avvicina al testo alfieriano con "filologico rispetto"³ e, dunque, la scelta degli interpreti è cruciale. Il regista vuole che l'intreccio fra i sentimenti dei quattro personaggi principali sia credibile e, per questo, l'età anagrafica dev'essere, almeno all'apparenza, mantenuta. "Forse ho trovato una Mirra giusta, è una ragazzina, non me ne chiedo per ora il nome. Adesso mi sto torturando a formare il quartetto genitori-fidanzato-nutrice"⁴, afferma in luglio in un articolo per "La Stampa". Ancora, torna sul problema in ottobre: "Trovare la protagonista è la cosa più difficile, poiché non si può ricorrere ad un'attrice fatta, deve trattarsi di una ragazza giovanissima, acerba, con un fondo d'innocenza in cui s'innesta l'atto proibito"⁵.

Com'è noto, la scelta ricade sull'esordiente Galatea Ranzi, all'epoca ventunenne e al terzo anno dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Gli altri interpreti sono Remo Girone (Ciniro), Anita Bartolucci (Cecri), Ottavia Piccolo (Euriclea) e Hossein Taheri (Pere)⁶. La *Mirra* di Ronconi è, per usare le parole di Guido Davico Bonino, "anagraficamente persuasiva sia nel ruolo della protagonista, sia in quello dei quattro personaggi adulti"⁷. Remo Girone sottolinea come questo aspetto fosse innovativo per l'epoca:

2 G. Davico Bonino, *Ronconi: Mirra a Torino? Per ora mi sembra difficile*, in "La Stampa", 19 aprile 1987.

3 P. Bosisio, *Ronconi, la "Mirra" di Alfieri e altri Alfieri*, cit., p. 144.

4 G. Davico Bonino, *Ronconi: "Farò Mirra a Torino, sarà la mia grande prova"*, in "La Stampa", 16 luglio 1987.

5 D. Gianeri, *Ronconi astro della Comédie*, in "Stampa sera", 5 ottobre 1987.

6 Le scenografie vengono firmate da Carlo Diappi, le luci da Sergio Rossi, i costumi sono di Vera Marzot, mentre le musiche vengono curate da Paolo Terni. Tra i personaggi anche il Sacerdote interpretato da Lorenzo Milanese e il coro così composto: Francesca Belo, Francesco Bono, Gertrudis del Castillo, Alessandra Ferraris, Lucia Fornero, Chiara Musella, Patrizio Oreti, Giuseppe Soragna, Josette Sorasio, Sara Tagliacozzo, Salvatore Toscano, Gemma Vita, Maria Chiara Zelano.

7 G. Davico Bonino, *Sono io la Mirra di Ronconi*, in "La Stampa", 24 aprile 1988.

Io, all’epoca, ero molto più giovane. Si parla di quasi quarant’anni fa. Ronconi aveva fatto la scelta di fare un Ciriaco quarantenne. Un uomo giovane, perché altrimenti non sarebbe così giustificato l’amore per il padre di una donna giovanissima: lei sta per sposarsi, ma è giovanissima. È sempre stato fatto, certo, – questo diceva Ronconi – da grandissimi attori, ma sempre con differenze di età poco credibili⁸.

In questo modo, secondo Ronconi, il meccanismo tragico ideato da Alfieri può manifestare tutta la sua efficacia e potenza. Lo spiega lo stesso regista, intervistato da Davico Bonino:

[La *Mirra*] è, intanto, irreparabile come una tragedia antica, nel senso della certa sconfitta della vittima sotto i colpi di un destino vindice, ma è una tragedia domestica, e in questo è modernissima, perché in un dettato in versi, fortemente concentrato, a tratti tremendamente arido, viene raccontata la storia di una reciproca ossessione amorosa, di tutti verso tutti, a seguito di una distorsione del ruolo di ciascuno: la nutrice che si vagheggia madre, la madre che si pretende sorella, il padre che si sogna coetaneo, il fidanzato che ostenta la remissività di una fidanzata⁹.

In queste poche frasi, Ronconi sintetizza bene il cuore della *pièce* alfieriana. La distorsione dei ruoli, come la chiama il regista, crea una frizione continua tra i sentimenti dei diversi personaggi e rende la tragedia avvincente nella sua ineluttabilità. Galatea Ranzi ricorda come Ronconi parlasse di un “amore spostato”, “nel senso che ogni personaggio aveva il bersaglio sbagliato verso cui dirigere il proprio amore”¹⁰. Remo Girone conferma come il regista intendesse concentrarsi proprio sulle relazioni tra i diversi personaggi, tutte gravitanti attorno alla condizione della protagonista:

8 Remo Girone, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 115. Ringraziamo Leonardo Mancini per aver aperto la strada alle interviste con Remo Girone e Galatea Ranzi, a cui pure desideriamo esprimere la nostra profonda gratitudine per la loro cortese disponibilità.

9 G. Davico Bonino, *Ronconi: ecco una tragedia d’amore*, in “La Stampa”, 7 giugno 1988.

10 Galatea Ranzi, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 125.

Ronconi ha evidenziato molto le psicologie e i movimenti interiori dei personaggi. Io avevo fatto un altro testo di Alfieri, *Oreste*, ma non era così articolato come *Mirra*, come è riuscito ad articularlo Ronconi. Veramente, ogni scena era un passo avanti verso un qualcosa che già si sapeva e si capiva. Perché dall'atteggiamento di *Mirra* già si capiva, no? Però era interessante vedere come la cosa inevitabilmente sfociava in una tragedia ed era molto bello¹¹.

La consequenzialità, la progressione inesorabile della *quête* è evidenziata da un allestimento privo di vere e proprie cesure: atti e scene rifluiscono gli uni dentro gli altri senza soluzione di continuità. Quello che nel testo alfieriano è un cambio di atto viene segnato, a sipario chiuso, dal canto di un coro, e non c'è un vero e proprio intervallo né per il pubblico né per gli attori. L'evoluzione è continua e incalzante, nonostante le due ore e quaranta di spettacolo. Commenta Remo Girone:

Recitando lo spettacolo, si aveva l'impressione di fare un percorso insieme al proprio personaggio. Rientrando in scena, bisognava sempre tener presente ciò che era successo prima e qual era la reazione del personaggio che si trovava a rientrare con un diverso stato d'animo. Erano personaggi molto cangianti, molto... Almeno il mio. [...] È un'evoluzione continua della storia, fino alla tragedia... A volte non era neanche facile rientrare con una situazione mutata e portare un'aggiunta, un comportamento diverso del personaggio dovuto a quello che era successo prima. Bisognava stare molto concentrati¹².

Anche Galatea Ranzi rievoca come, nelle regie di Ronconi, si ricreasse un vero e proprio universo in cui immergersi completamente con il proprio personaggio: “Era veramente tutto molto costruito, e io dico sempre che gli spettacoli di Ronconi sono come degli universi, nel senso che tutto era accurato e in sintonia”¹³.

Nella regia di Ronconi e nella *Mirra* in generale, come ha già sottolineato magistralmente Roberto Alonge, alla parola è neces-

11 Remo Girone, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 119.

12 Ivi, pp. 120-121.

13 Galatea Ranzi, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 127.

sario affiancare una sapiente partitura gestuale che esprima ciò che il verso tace¹⁴. "Il linguaggio del corpo"¹⁵ diviene il vero e proprio sottotesto della tragedia, l'unico mezzo per rendere efficacemente non solo il travaglio interiore della protagonista, ma anche le relazioni tra tutti gli altri personaggi. In questa *Mirra*, in particolare, viene compiuto un lavoro accuratissimo tanto sulla dizione del verso quanto sulla mimica. Lo sottolinea bene Paolo Bosisio:

Luca Ronconi coglie la complementare determinanza del linguaggio gestuale [...]. Nello spettacolo ronconiano, dunque, l'analisi del linguaggio tragico si approfondisce e si estende anche al gesto che di tale linguaggio è (ed era nelle intenzioni dell'autore stesso) parte integrante: le modalità indicate dalla regia ricalcano quelle seguite nello studio della parola, sicché anche la gestualità degli attori scaturisce da una castigatissima selezione di ipotesi, a fornire un contrappunto e un rinalzo essenziali e intensi alla battuta¹⁶.

Per il lavoro sui movimenti di scena, Ronconi si affida alla collaborazione di Angelo Corti. La Ranzi sottolinea come ogni verso fosse manifestato sia verbalmente sia fisicamente, e ricorda come Corti e Ronconi abbiano lavorato molto in sintonia¹⁷. Inoltre, la scelta del regista riguardo alla dizione dell'endecasillabo dilata l'azione rendendola ancora più significativa e lasciando ampio spazio al gesto che si insinua tra un verso e l'altro, riempiendolo di materia, di nuova fisicità. Ne parla Paolo Bosisio:

Il processo analitico a cui Ronconi sottopone il testo passa attraverso una dilatazione degli spazi linguistici [...]. Il rallentamento imposto alla recitazione (sia nell'emissione della voce, sia nell'esecuzione del gesto) nasce dall'esigenza di scavare intorno e all'interno degli elementi linguistici, quasi a soppesarne il valore fonico, ritmico e semantico, a rintracciarne la fisicità plastica: gli spazi intertestuali, le pause in tal modo si riempiono della nuova estensione spaziale assunta

14 Cfr. R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 78-85.

15 Cfr. *ibidem*.

16 P. Bosisio, *Ronconi, la "Mirra" di Alfieri e altri Alfieri*, cit., pp. 146-147.

17 Cfr. Galatea Ranzi, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 126.

dalla parola, in modo che il testo a un tempo si dilata e si asciuga, si estroflette e si serra, lasciando germinare liberamente il suo potenziale drammatico¹⁸.

Galatea Ranzi, interpellata al riguardo, parla di un vero e proprio lavoro di “radicamento di ogni parola” per soppesarne il significato, farla risuonare, capirne la portata e le conseguenze:

Ricordo, soprattutto nel personaggio di Mirra, questa fatica nel tirar fuori le parole. [...] Lui [Ronconi] diceva che doveva essere tutta un’implosione, nel senso che ogni parola le doveva risuonare dentro e la devastava. Da qui, questo andamento faticoso e stentato, a parte i momenti in cui Mirra declama, in maniera quasi incontrollata, versi interi e di seguito. [...] Ci fu tutto un lavoro di radicamento per ogni parola [...]. È stato un lavoro grandissimo, di grande fatica, di cui mi sono resa conto dopo diverso tempo¹⁹.

Anche Remo Girone rammenta come la recitazione fosse molto variabile, a seconda dello sviluppo della vicenda: “Uno potrebbe essere tentato, dal fatto che è in versi, di declamare un po’ tutto nello stesso modo; invece, i personaggi hanno dei movimenti interni molto forti. Io, per esempio, ricordo, per quanto riguarda il mio personaggio, che ogni scena era differente dall’altra”²⁰.

18 P. Bosisio, *Ronconi, la “Mirra” di Alfieri e altri Alfieri*, cit., p. 146. Sulla recitazione “ronconiana”, cfr. anche I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro. Settimana del teatro, 8-15 aprile 1991*, Bulzoni, Roma 1996, pp. 175-176.

19 Galatea Ranzi, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, pp. 125-126. L’attrice ricorda, inoltre, come le prove a tavolino siano state lunghissime.

20 Remo Girone, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 117.

*Le azioni sotto le parole*²¹

Non possiamo non rammentare brevemente che, anche nelle attrici ottocentesche che hanno reso celebre questo personaggio, il peso del movimento del corpo è stato fondamentale. Da Anna Pellandi a Carlotta Marchionni, fino ad arrivare ad Adelaide Ristori²². La linea interpretativa di Mirra è costituita da alcuni elementi di lunga durata che sembrano tramandarsi e rifluire, in parte, nell’allestimento ronconiano. Del resto, come scrive Roberto Alonge, “l’arte della scena si trasmette lungo l’arco dei secoli, per percorsi misteriosi, attraverso accumulo di saperi che si sedimentano e si tramandano nell’inconscio collettivo dei teatranti”²³.

L’interpretazione di Anna Pellandi – fra le prime a creare la parte²⁴ – era giocata sui contrasti mostrando la lotta interiore dell’animo del personaggio: timida e forte, turbata e confusa, tranquilla e irata, “sempre da voratrice fiamma esagitata” sono alcune delle parole utilizzate per descriverne l’interpretazione²⁵. Anna Pellandi “avea composta dirò così un’altra tragedia *muta e pantomimica*, la

-
- 21 L’espressione è una parafrasi da Remo Girone che afferma: “Tutti i personaggi facevano delle azioni che stavano sotto le parole. Questo è il segreto della riuscita dello spettacolo” (Remo Girone, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 122).
- 22 Ce ne siamo occupati all’interno del volume S. Onesti, *Dalla danza al teatro (e viceversa). Percorsi nello spettacolo italiano del primo Ottocento*, Edizioni di Pagina, Bari 2022, in particolare nel secondo capitolo *Dal teatro alla danza: Mirra e le sue interpreti*, pp. 61-88. Su Adelaide Ristori, cfr. soprattutto il capitolo a lei dedicato all’interno di R. Alonge, *Mirra l’incestuosa*, cit., pp. 109-145.
- 23 R. Alonge, *Mirra l’incestuosa*, cit., p. 152.
- 24 “Essa ha, per così dire, creata la parte, e servirà sempre di modello alle attrici che verranno” (“Il Poligrafo”, 8 dicembre 1811, p. 575). Parole che suonano quasi profetiche.
- 25 Cfr. “Giornale italiano”, n. 195, Milano 14 luglio 1807, p. 780. Riportiamo l’estratto maggiormente significativo al riguardo: “Ma a qual grado di perfezione abbia la nostra attrice saputo entrar nello spirito di Alfieri, ed or mostrarsi timida e modesta, or forte d’animo e maggior di se stessa, or turbata e confusa, or simultaneamente tranquilla, ed or forsennatamente irata, or disperatamente angosciata, or dall’eccesso dell’affanno abbattuta, e sempre da voratrice fiamma esagitata, è per me impossibile esprimerlo in modo di far esattamente conoscere lo straordinario effetto ch’ella ha sull’udienza prodotto”.

cui espressione accoppiava sì bene al dialogo alfieriano, che il tutto pareva nato ad un parto²⁶.

Antonia Pallerini – danzatrice e mima – gioca sullo sguardo e sul gesto la sua interpretazione trasformando, guidata da Salvatore Viganò, in linguaggio muto il verso alfieriano.

Carlotta Marchionni pone l'accento sull'espiazione del peccato piuttosto che sulla lotta interiore di Mirra²⁷, presentando un personaggio schiacciato da una colpa ultraterrena:

La Marchionni, rappresentando la *Mirra*, ebbe mente di far trapelare da ogni suo atto il costringimento di una mano misteriosa e terribile: la sua voce pareva uscisse agitata dagli interni strazii di un malefico genio: i suoi gesti tempravansi a un corrucio insolito a' mortali se non è sceso da un potere celeste: tutto in somma in essa annunciava l'espiazione di un fallo non terreno, la consumazione di una divina vendetta²⁸.

Il personaggio espia la sua colpa attraverso la sofferenza resa visibile dai movimenti dall'interprete. Stando alle cronache del tempo, gli strumenti che utilizza per modellare la sua interpretazione sono soprattutto l'uso della voce e lo sguardo.

Adelaide Ristori sembra far proprie queste istanze trasformandole abilmente²⁹. In primo luogo, mostra la decadenza fisica del personaggio che culmina nella serie di svenimenti (tre in tutto: al momento del matrimonio mancato, al cospetto del padre poco dopo e al cospetto della madre nell'ultima scena del quarto atto). Da sapiente capocomico, introduce, poi, come elemento di novità, le tenerezze tra Ciniro e Cecri, che le danno modo di mostrare in scena la gelosia crescente del personaggio nei confronti di Cecri, percepita non come madre ma come rivale³⁰. Ristori-Mirra, da

26 *Annali del teatro della città di Reggio. Anno 1827*, coi tipi del Nobili e comp., Bologna 1827, p. 172. Corsivo nostro.

27 Cfr. su questo G. Ciotti Cavalletto, *Attrici e società nell'Ottocento italiano. Miti e condizionamenti*, Mursia, Milano 1978, p. 35.

28 "I Teatri. Giornale Drammatico, Musicale e Coreografico", tomo II, parte I, 1827, p. 453.

29 Come insegna Roberto Alonge: cfr. R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 112-115.

30 R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 115-116.

Grande Attrice quale è, modifica l'interazione tra i personaggi per dare maggior forza alla sua visione del personaggio³¹.

Come anticipato, nell'allestimento di Ronconi la partitura gestuale dei personaggi costituisce un sottotesto importantissimo, sostituendosi, in alcuni punti, allo stesso copione. Questo risulta di particolare evidenza in alcune scene e, soprattutto, nell'interpretazione di Galatea Ranzi, in cui sembrano rifluire alcuni dei tratti della linea interpretativa del personaggio fin qui proposta.

L'ingresso di Mirra-Ranzi, per esempio, ci pare particolarmente significativo al riguardo. Il personaggio fa la sua entrata nella seconda scena del secondo atto. Lo spettatore ha già ascoltato parlare di lei Cecri ed Euriclea (I, 1), poi Cecri e Ciniro (I, 2 e 3) e, infine, Ciniro e Pereo (II, 1). Tutti sottolineano lo stato di prostrazione della fanciulla, aggiungendo un tassello nella descrizione della disposizione d'animo della giovane. Accorato il resoconto di Euriclea, distaccato e quasi seccato il punto di vista di Cecri (la madre biologica che, tuttavia, sembra dare molta più importanza al proprio rapporto col marito che con la figlia, secondo la lettura di Alonge, ma non solo)³². Ciniro e Pereo sono indubbiamente preoccupati delle condizioni della giovane, ormai prossima alle nozze (questione di poche ore). All'approssimarsi di Mirra, il padre esce di scena, sperando che il confronto col promesso sposo possa risollevare l'animo della fanciulla.

Mirra entra dal lato destro del palcoscenico (secondo il punto di vista dello spettatore), incede con passo lento, fermo, ma anche pesante. Lo sguardo è fisso in avanti, mentre pronuncia i versi: "Ei con Pereo mi lascia?... Oh rio cimento! Vieppiù il cor mi si squarcia" (II, 2, v. 108)³³.

31 Sempre Alonge parla di una "capacità di comando complessivo sulla compagnia", come, del resto, era prassi in epoca grand'attorica (ivi, p. 121). La Ristori, infine, utilizza il costume come elemento significante, come impulso per addentrarsi nella psicologia del personaggio. Cfr., su quest'ultimo punto, R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 23-63 e 203-227.

32 Cfr. R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., e P. Bosisio, *Ronconi, la "Mirra" di Alfieri e altri Alfieri*, cit.

33 Tutti i riferimenti ai versi di Alfieri sono tratti dall'edizione della *Mirra* curata da Vittore Branca: Vittorio Alfieri, *Agamennone Mirra*, introduzione e note di V. Branca, Rizzoli, Milano 2022 (1981¹), pp. 195-270. Per le citazioni

A questo punto, inizia la battuta di Pereo, e Mirra volta il capo alla presenza del promesso sposo. Si ferma. Riprende a camminare lungo la sua traiettoria reggendo sul capo una corona nuziale. Mirra perimetra così uno spazio semicircolare al cui centro si trova Pereo. L'estrema vitalità motoria di Pereo è in netto contrasto con l'immobilità di Mirra, terrorizzata dai suoi sentimenti, paralizzata metaforicamente e fisicamente³⁴. Lo sposo è agitato e angosciato per lo stato della fanciulla, per nulla entusiasta delle nozze imminenti. Tuttavia, l'origine del turbamento di Pereo è un riflesso esclusivo del comportamento di Mirra. Egli non ha nessuna colpa inconfessabile ad opprimere il suo animo e i suoi sentimenti. Per questo motivo, a nostro parere, la sua agitazione viene tradotta in un'estrema motilità. Al contrario, Mirra è oppressa da un peccato indicibile; il sentimento incestuoso ha origine esclusivamente in lei, e ciò la debilita e la mina fisicamente. L'immobilità di Mirra si interrompe, talvolta, con scatti improvvisi, quasi a voler fuggire da Pereo. Già Antonia Pallerini, guidata da Salvatore Viganò, aveva giocato su questo contrasto³⁵. Sta di fatto che questo continuo alternarsi tra immobilità e scatto repentino, di Mirra, diventa una costante di questa scena, ma non solo. Per esempio, nella quarta scena del secondo atto, Mirra avanza lenta verso la nutrice. Ai versi di Euriclea: "Liberamente il tuo pianto abbia sfogo / entro il mio seno" (II, 4, vv. 238-239), la giovane, quasi al *ralenti*, si avvicina per entrare fra le braccia della nutrice. Una posa che sembra destinata a durare e, invece, con uno scatto repentino, Mirra si gira, inarca la schiena appoggiandosi al petto di Euriclea trasformando la posizione in un abbraccio scomodo. Anche in questo caso, a movimenti estremamente lenti e "pausati" si alternano scatti improvvisi. Tale contrasto contribuisce a visualizzare ancora meglio sulla scena il tormento del personaggio, l'intima consapevolezza dell'infelicità cui è eternamente costretta³⁶. Una contrapposizione che si riflette

non segnaliamo i riferimenti alle pagine, ma ci limitiamo a indicare l'atto, la scena e il numero dei versi.

34 Per una visualizzazione del tragitto del personaggio, cfr. P. De Cicco, S. Facenda, *I segni dell'isteria nella Mirra ronconiana*, cit., pp. 33-43: p. 43.

35 Cfr. S. Onesti, *Dal teatro alla danza (e viceversa)*, cit., pp. 79-84.

36 Cfr. anche P. Bosisio, *Ronconi, la "Mirra" di Alfieri e altri Alfieri*, cit., p. 150: "A momenti di abbandono e di pietoso affetto, Mirra alterna scatti subi-

anche nell'articolazione vocale, che alterna momenti di lenta prosodia a battute quasi urlate tutto d'un fiato.

Tornando al primo incontro con Pereo, quando il principe, al termine della sua battuta, dice: “Tu immobile taci” (II, 2, v. 129), Mirra abbandona il tracciato semicircolare e attraversa lo spazio, si gira e si prepara a rispondergli. I versi confermano la sua volontà a compiere il rito nuziale ma, mentre li declama, alza un braccio in avanti, quasi a voler tenere lontano il futuro sposo. I movimenti del corpo e il suono della sua voce sono nettamente in contrasto con il contenuto e il significato del verso. La recitazione si fa sforzata quando Mirra proclama “questo alle nozze è il convenuto giorno” (II, 2, vv. 144-145), sottolineando l'estrema fatica che le costa pronunciare queste parole. Come se le proferisse contro la sua volontà. Quando Pereo cerca un contatto con la promessa sposa, ponendosi di fronte a lei, Mirra ripete sempre lo stesso gesto, alza un braccio davanti a sé, all'altezza della spalla, con il polso leggermente flesso, quasi a voler mantenere una distanza tra sé e lui.

Il gesto ricorre tre volte nel corso della scena e, nell'ultima, viene trasformato in un moto di avvicinamento a Pereo. Mirra, tuttavia, non ha la forza di abbracciarlo o di creare un contatto pieno con lui e gli appoggia una mano sulla spalla superandolo leggermente, o forse, meglio, si appoggia sulla spalla di Pereo, quando cerca di giustificare il suo stato emotivo con l'idea di doversi allontanare dalla famiglia una volta sposata. Il contatto dura un attimo e subito ha l'effetto di creare due traiettorie circolari e opposte per i personaggi. I due si ricongiungono quasi al centro della scena e di nuovo Mirra appoggia la mano sulla spalla di Pereo, ma questa volta si fronteggiano e Pereo risponde al gesto di Mirra e cerca di abbracciarla (fig. 1).

tanei che la conducono lontana da Pereo, le fanno volgere le spalle al di lui sguardo assetato di verità, rendono incerto e nervoso il suo passo”.



Fig. 1: Galatea Ranzi (Mirra) e Hossein Taheri (Pereo), II, 2. Fotografia di Marcello Norberth, Archivio del Teatro Stabile di Torino.

Anche in questo caso, il contatto è breve e Mirra si ritrae. Con violenza e rabbia declama i versi: “Io, data a te spontanea mi sono: né men pento; tel giuro. Ove ciò fosse, a te il direi” (II, 2, vv. 184-185). Quella che, sulla carta, sembra una dichiarazione/supplica d’amore suona come un urlo disperato, un estremo e faticoso tentativo di convincersi che una via di salvezza può ancora esserci. Un modo per dominare la propria passione. Mirra giura di volersi sposare e, terminata la battuta, sembra aver esaurito tutte le forze. Torna immobile. Pereo non osa nemmeno toccarla. Vorrebbe, tanto che avvicina una mano al suo volto, ma poi la supera. Quindi, finalmente, Mirra sancisce la sua risoluzione con un gesto deciso: “Oggi sarò tua sposa” – dice a Pereo, prendendogli un braccio – “ma, doman le vele / daremo ai venti, e lascerem per sempre / dietro di noi queste rive” (II, 2, vv. 201-204). È la sua unica salvezza. Anche qui c’è un contatto tra i due personaggi che è, tuttavia, carico di tensione, niente a che vedere con il solido e morbido abbraccio di Ceci e Ciniro del terzo atto.

Come abbiamo anticipato, Ronconi pone al centro della regia i rapporti "spostati" tra i diversi personaggi. Ciascuno ha una personale "ossessione amorosa"³⁷ che non viene mai corrisposta e che risulta, in alcuni casi, perfino sbagliata. Alonge sottolinea, nella sua analisi, soprattutto il triangolo amoroso tra Cecri, Ciniro e Mirra. Questa distorsione dei ruoli è rintracciabile, dal punto di vista gestuale, anche in tutti gli altri personaggi, a cominciare da Euriclea. Nel riferire a Cecri del terribile stato di prostrazione in cui è piombata la giovane, la nutrice utilizza queste parole: "A voi / Ella è di sangue figlia: a me, d'amore; / Ch'io, ben sai, l'educava: ed io men vivo / in lei soltanto" (I, 1, vv.23-25). Sottolinea, cioè, la legittimità del suo sentimento di madre verso Mirra, anche se non l'ha generata. Euriclea è una madre "d'amore"³⁸. Il contrasto tra lei e la madre "di sangue" è subito evidente, in Ronconi, durante tutta la scena d'apertura della *pièce*, quando appunto Euriclea è chiamata ad aggiornare Cecri sulle condizioni di Mirra. Ottavia Piccolo è – nelle parole di Paolo Bosisio – "affettuosa e veramente materna testimone del travaglio di Mirra"³⁹. Per contro, Cecri resta sempre, per tutta la scena, sdraiata sul letto "sprofondata nel materasso"⁴⁰. Sia Bosisio che Alonge sottolineano questo aspetto mettendolo in relazione con la volontà, da parte di Ronconi, di porre al centro la coppia coniugale (Alonge), la priorità del rapporto fra i coniugi rispetto a tutto il resto (Bosisio). Viene utilizzato dunque il letto con le coltri disfatte come simbolo del forte legame amoroso che ancora la lega a Ciniro. Assolutamente vero. Tuttavia, Ronconi calca la mano, anche, sul contrasto tra un'Euriclea sinceramente preoccupata, affranta, e una Cecri distaccata, quasi infastidita da questa terribile scocciatura, ossia lo stato di Mirra. Bosisio descrive bene la scena: "Cecri, infatti, ascolta l'ansioso ragionare della sua interlocutrice con distacco, quasi non toccata dalla di lei [di Euriclea] angoscia, che si esprime, oltre che nel tono della voce, in una gestualità mossa e sofferta, in una cinési impaziente e iterativa che, muovendo dagli estremi opposti costituiti dalla seggiola e dal

37 G. Davico Bonino, *Ronconi: ecco una tragedia d'amore*, cit.

38 Cfr., su questo, l'analisi del testo di Alfieri in R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 52-53.

39 P. Bosisio, *Ronconi, la Mirra di Alfieri e altri Alfieri*, cit., p. 147.

40 R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 147.

capezzale, trova il suo centro ai piedi del letto e sul canapè che vi è disposto”⁴¹. Anche la recitazione di Euriclea, sebbene allineata all’intenzione generale del regista, risulta “più filata, più pastosa, ricomposta dal gesto, dalla sospensione che prolunga nella pausa il senso della parola che la precede e che vi anticipa quello della parola che la segue”⁴². Euriclea è l’unico personaggio, a nostro parere, in sintonia emotiva con Mirra⁴³. Questo si realizza, dal punto di vista gestuale in Ronconi, in un contatto maggiormente corrisposto. Mirra risponde ai suoi abbracci, accetta la sua vicinanza. La quarta scena del secondo atto lo dimostra ampiamente. Euriclea sente profondamente il turbamento di Mirra, tanto da svenire nel momento in cui Mirra le chiede la morte (II, 4, vv. 294-299). La nutrice, in Alfieri, dice: “Oh cielo!... a me?... Mi manca la parola,... / la lena,... i sensi” (II, 4, v. 300). Ronconi interpreta questo passaggio come un vero e proprio svenimento. Ottavia Piccolo, dopo aver girato intorno al divano (posizionato di spalle al pubblico), cade a terra dietro la spalliera, quindi di fronte alla platea.

41 P. Bosisio, *Ronconi, la Mirra di Alfieri e altri Alfieri*, cit., p. 147.

42 Ivi, p. 148.

43 “Euriclea è l’unica figura materna della tragedia” – scrive Katia Quadro – “e riversa sulla figlia di Cecri il suo intenso desiderio di maternità” (K. Quadro, *Note sulla Mirra di Ronconi*, cit., p. 163).



Fig. 2: Ottavia Piccolo (Euriclea) e Galatea Ranzi (Mirra), II, 4. Fotografia di Marcello Norberth, Archivio del Teatro Stabile di Torino.

Successivamente Mirra la raggiunge per terra e le si getta in grembo (fig. 2). Euriclea rinviene e si mette seduta. “Oh figlia!... A me la morte chiedi? / La morte a me?” (II, 4, v. 312-313) e mentre pronuncia queste parole, risollewa Mirra, cerca il suo sguardo. Le due donne si ritrovano, così, entrambe vicine per terra, “protette” dalla spalliera del divano in un momento di forte intimità che Mirra non avrà mai con la vera madre, Cecri. Inoltre, è ad Euriclea che Mirra, alla fine della scena, chiede: “Statti al mio fianco sempre: andiamo”

(II, 4, v. 329). La prende sottobraccio, quasi a volerla confortare, e insieme escono.

Gli altri personaggi sono meno partecipi, sia fisicamente sia dal punto di vista affettivo, come abbiamo visto, per esempio, nella scena con Pereo. Sebbene il giovane ami Mirra, i suoi contatti sono freddi, improntati più al rispetto di un ruolo che ad una reale partecipazione emotiva. Durante la seconda scena del quarto atto, nonostante il dialogo lasci trapelare intense dichiarazioni amorose da parte di entrambi, non si stabilisce alcun contatto. Ronconi pone i due attori fermi, l'uno di fronte all'altra. E solo alla fine, Pereo le prende un braccio. Dunque, malgrado venga definito "caldo amator" (V, 2, v. 108), almeno in Ronconi, il giovane principe non lascia trapelare nessun indizio di passione bruciante, fuorché nell'atto del suicidio. Del resto, il regista lo vuole remissivo, ed effettivamente l'attore segue alla lettera le indicazioni del Maestro. Si lascia convincere da Ciniro che, in fondo, tutto andrà per il meglio, quando è chiaro a tutti che Mirra non è per nulla felice (III, 4). A questo proposito, ecco il ricordo di Remo Girone:

Per esempio, quando devo dire al promesso sposo che le cose vanno bene, e invece non vanno bene affatto, Ronconi mi diceva: "Tu qua la devi inventare un po', gliela devi raccontare perché anche tu ti sei un po' perso. Devi cercare di raccontare le cose come se potessero rientrare e invece neanche tu credi che la situazione sia recuperabile, ma tu ancora insisti". Questo aveva reso lo spettacolo molto consequenziale. Si raccontava una storia in tutti i suoi passaggi. Era un modo di fare Alfieri veramente innovativo, secondo me⁴⁴.

Per tornare al rapporto con Euriclea, durante la celebrazione delle nozze è sempre la nutrice, nel testo di Alfieri, ad accorgersi del tremore di Mirra (IV, 3, v. 138: "Figlia, che fia? Tu tremi?... oh cielo!") e Ronconi fa avvicinare Ottavia Piccolo a Galatea Ranzi per pronunciare questo verso. Euriclea accoglie Mirra nel momento del suo delirio (poco oltre, sempre in IV, 3): la sorregge e solo dopo la "affida" alle braccia della madre.

44 Remo Girone, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 119.

Il contatto con Cecri è difficile, completamente diverso, così come quello col padre o con Pereo. Aggiungiamo, inoltre, che parte della critica – a fronte di un'accoglienza entusiasta per l'esordiente Ranzi, la Piccolo e Girone – riserva meno elogi ad Anita Bartolucci e Hossein Taheri. La loro *performance* viene giudicata poco convincente rispetto al resto del cast. Nel caso della Bartolucci, per esempio, leggiamo di una Cecri "meno approfondita [...] dai registri non sempre identificabili sul piano della emozione"⁴⁵, artificiosa⁴⁶, sopra le righe⁴⁷. La prova di Taheri, invece, viene giudicata troppo morbida e acerba⁴⁸, sfocata⁴⁹, meccanica⁵⁰. A nostro parere, è il ruolo imposto loro dal regista a non esser stato compreso fino in fondo, almeno in alcuni casi. Cecri deve risultare distaccata, concentrata più sull'amore di coppia che su quello filiale. Pereo, è Ronconi stesso a volerlo arrendevole⁵¹, come sottolinea del resto Ugo Ronfani: "Un po' incolore il fidanzato Pereo dell'italo-iraniano Hossein Taheri: ma il ruolo, in fondo, vuole irrisolutezza"⁵².

Il rapporto spostato tra Mirra, Cecri e Ciniro risulta evidente in tutto lo spettacolo. Riteniamo però particolarmente eloquenti e significative le prime due scene del terzo atto, definite da Bosisio come "fulcro dell'intera vicenda"⁵³. Si tratta dell'unico momento di luce piena.

Nella parete di fondo del salone, sempre sostanzialmente uguale a se stesso, ora parcamente arredato come sala da musica, si apre, infatti, un'ampia finestra da cui penetra un fascio di luce abbagliante. Ponen-

45 O. Bertani, *Mirra eroina senza enfasi*, in "Avvenire", 16 giugno 1988.

46 Cfr. S. Colomba, *Alfieri e l'ombra*, in "Il resto del Carlino", 16 giugno 1988.

47 U. Ronfani, *Mirra secondo Luca Ronconi. Grande regia, grande anche Galatea Ranzi*, in "Il Giorno", 16 giugno 1988.

48 Cfr. R. Tian, *Addio, padre crudele*, in "Il Messaggero", 16 giugno 1988, e S. Colomba, *Alfieri e l'ombra*, in "Il resto del Carlino", 16 giugno 1988.

49 Cfr. A. Savioli, *I turbamenti della giovane Mirra. Alfieri secondo Ronconi*, in "L'Unità", 16 giugno 1988.

50 Cfr. F. Quadri, *Il destino di Mirra colpevole di amare*, in "la Repubblica", 16 giugno 1988.

51 Cfr. l'intervista al regista in G. Davico Bonino, *Ronconi: ecco una tragedia d'amore*, in "La Stampa", 7 giugno 1988.

52 U. Ronfani, *Mirra secondo Luca Ronconi. Grande regia, grande anche Galatea Ranzi*, cit.

53 P. Bosisio, *Ronconi, la Mirra di Alfieri e altri Alfieri*, cit., p. 151.

do gli attori che lo attraversano in controluce netto, scontornando crudamente la figurina esile di Mirra, andando a colpire direttamente lo sguardo degli spettatori, il fascio luminoso crea un senso di disagio, un contrasto marcato con la morbida e sfumata illuminazione degli ambienti precedenti e successivi. È l'interrogatorio di Mirra⁵⁴.

Alonge non concorda pienamente con questa lettura, e vede piuttosto il terzo atto "sì un lungo tormento per Mirra, una sorta di indiretto supplizio, ma solo nel senso che ai suoi occhi si svela e si esibisce la perfetta felicità coniugale dei genitori, della *diabolica coppia parentale*"⁵⁵. Aggiunge, inoltre, un'ulteriore lettura:

Mano a mano che il terzo atto va avanti, la luce che filtra intensamente dalla vetrata progressivamente si affievolisce, sino a trasformarsi in una flebile fonte luminosa che mette in risalto l'intelaiatura della vetrata (peraltro già visibile fin dall'inizio), che rimanda sinistramente all'idea di una grata. È evocato propriamente il profilo delle sbarre di una prigione, di uno spazio claustrofobico [...], per indicare che Mirra non ha via di uscita, e che l'apertura verso l'esterno, verso la vita, rappresentata appunto dalla finestra, è puramente illusoria⁵⁶.

Noi riteniamo valide entrambe le interpretazioni. Se nella prima parte della scena è chiaramente identificabile, a nostro avviso, l'interrogatorio di Mirra, nella seconda è sempre più evidente il contrasto tra la coppia eternamente abbracciata e la solitudine tormentata di Mirra⁵⁷. Ecco come si sviluppa la scena, definita da Galatea Ranzi come una vera e propria tempesta emotiva: "Quella era veramente una lotta pazzesca di tempeste emotive interiori fortissime. Ricordo che lo sforzo e l'intensità di questa scena erano tanti"⁵⁸. Ciniro e Cecri mandano a chiamare Mirra. Manca un'ora al matrimonio. Il loro rapporto di coppia è subito evidente dal costante contatto che li caratterizza. Si abbracciano prendendosi gli avambracci. È un'im-

54 *Ibidem*.

55 R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 157. In corsivo nel testo.

56 *Ivi*, p. 155.

57 Cfr. *ivi*, pp. 156-157.

58 Galatea Ranzi, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 127.

magine potente, solida, di una coppia che non sembra ammettere intromissioni nella propria felicità (fig. 3).



Fig. 3: Galatea Ranzi (Mirra), Remo Girone (Ciniro) e Anita Bartolucci (Ceceri). Fotografia di Marcello Norberth, Archivio del Teatro Stabile di Torino.

Mirra pensa di trovarsi di fronte solo Ceceri e, invece, c'è anche il padre. Si trova davanti la coppia di genitori che, di fatto, vede come una coppia di amanti felici, una felicità che a lei non sarà mai concessa. Mirra si inginocchia ai piedi di Ceceri, viene invitata da Ciniro ad aprire il suo cuore. “Che il tuo piacer sia il nostro”, dice Ciniro mentre si stringe ancora di più nell’abbraccio con la moglie. Il gesto contribuisce a rendere ancora più ambiguo il rapporto tra i personaggi e suona decisamente crudele per Mirra. La giovane, a questo punto, si alza e guarda la coppia; poi va a sedersi su una poltroncina vicino al tavolo sotto alla finestra, da cui entra la luce. Dà le spalle ai genitori, mentre Ciniro parla (III, 2, vv. 22-52). Inizia l’interrogatorio vero e proprio. Lui prima le si avvicina, poi si ap-

poggia al tavolo e infine cerca una prossimità di sguardi con la figlia che, invece, gira la testa dall'altra parte per fuggire questo contatto. Una sorta di tortura fisica in cui Ciniro sembra indugiare, quasi con crudeltà. Egli appoggia il gomito sul tavolo e piega un ginocchio. Le è sempre più vicino e Mirra cerca di allontanarsi sempre di più. Ciniro, poi, gira intorno alla sedia, come a cercare il suo sguardo e Mirra si rigira sulla sua poltroncina, guardando dritta verso le quinte, di profilo al pubblico, quasi a voler sprofondare nella seduta. A quel punto, Ciniro si riunisce nell'abbraccio con Cecri. Ha terminato la sua tirata. "Apri il tuo cuore", le dice, senza sapere quanto beffarda suoni questa richiesta. Quando la giovane annuncia ai genitori la risoluzione di partire, la situazione si ribalta. Ciniro lentamente si scioglie dall'abbraccio di Cecri, sembra prendere piano piano coscienza del significato delle parole pronunciate dalla figlia (III, 2, vv. 171-173: "Lasciarci?... e a noi che resta, senza di te?"). Questi ultimi versi vengono pronunciati con un accento di disperazione nella voce. E la situazione, per un momento, sembra ribaltarsi. Ciniro prende il posto di Mirra sulla poltroncina nei pressi del tavolo, per poi ricongiungersi con Cecri. È un attimo, ma qui, a nostro parere, inizia il percorso del personaggio verso la progressiva consapevolezza del sentimento incestuoso⁵⁹. Alonge sottolinea come, nell'allestimento ronconiano, Ciniro si senta più amante che padre⁶⁰. Secondo lo studioso, la piena coscienza del "fantasma dell'incesto" avviene nel quinto atto, quando "Ciniro si specchia nella confessione della figlia e scopre anche lui di essere sotto il dominio del fantasma dell'incesto. L'attrazione è reciproca"⁶¹.

La celebrazione delle nozze (siamo alla terza scena del quarto atto) è un altro momento fondamentale dello spettacolo e della *pièce* alfieriana. Anche in questo caso, la partitura gestuale è protagonista. Mentre il coro canta gli inni nuziali, Mirra avanza dal fondo sul lato

59 Per Katia Quadro, ciò avviene durante la scena del matrimonio mancato: "Mirra mette in crisi questo ordine preconstituito e costringe i genitori ad allentare il freno dell'autocontrollo come sistema regolatore delle proprie passioni. Ciniro si scopre interiormente cambiato; percepisce lentamente che solo un forte sentimento amoroso può avere causato la sconvolgente reazione di Mirra" (K. Quadro, *Note sulla Mirra di Ronconi*, cit., p. 165).

60 Cfr. R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 153-154.

61 Cfr. *ivi*, pp. 166.

sinistro del palcoscenico. Euriclea e Cecri sono alle sue spalle. Lo sguardo sembra fisso e sfocato, l'incedere solenne. Il corteo nuziale – ma sembra piuttosto un corteo funebre⁶² – avanza dal fondo verso il pubblico. Al momento di dover attraversare lo spazio e raggiungere Pereo, che si trova all'altra estremità del palcoscenico, un cedimento nell'andatura della sposa rivela la sua estrema fragilità. Il fisico è allo stremo e lo si evince dal passo che diventa tremante, la postura cambia, si incurva leggermente. Il capo si protende in avanti. Mirra avanza a fatica, come se stesse trascinando dietro di sé un peso insostenibile, e dopo pochi passi, incerti e tremanti, con uno scatto, si lancia in avanti per raggiungere l'altare. È Ciniro la prima persona che vede. Accanto, gli si affianca Pereo. Indietreggia quasi a voler fuggire, e viene sostenuta da Euriclea. A questo punto, Pereo la raggiunge e la prende per mano, accompagnandola a inginocchiarsi. Mirra è sconvolta e confusa dalla vista di Ciniro. Mentre i due sposi sono in ginocchio, il coro continua a cantare. La postura di Pereo è eretta, sicura. Mirra, al contrario, ha il respiro affannoso, si guarda continuamente intorno quasi a voler cercare una via di scampo. Ciniro è esattamente davanti a lei, che lo guarda dal basso con il capo reclinato indietro.

La postura di Mirra è, adesso, decisamente scomposta⁶³. All'improvviso, si alza e scompiglia la perfetta geometria degli astanti, attraversando lo spazio scenico. I sacerdoti, il coro, tutti i personaggi sono disorientati dall'improvvisa esplosione di follia di Mirra e lo smarrimento è reso attraverso movimenti confusi. Nessuno sa più esattamente quale sia il proprio posto, mentre la giovane delira (IV, 3, vv. 176-180).

62 Sensazione rinforzata dall'accompagnamento musicale: la *Missa pro defunctis* di François-Joseph Gossec.

63 Paola De Cicco e Sandra Faccenda hanno letto questa scena come il momento culmine in cui si manifesta la follia/isteria di Mirra: "È senza dubbio forzato definire Mirra come un personaggio isterico, del tutto simile alla paziente Geneviève, pur tuttavia alcune identità nella positura del corpo, nell'espressione del volto, nelle alterazioni della voce e degli stati d'animo, sono evidenti" (P. De Cicco e S. Faccenda, *I segni dell'isteria nella Mirra ronconiana*, cit., p. 37; per la terza scena del quarto atto, si vedano le pp. 38-40).

MIRRA Che dite voi? Già nel mio cor, già tutte
 Le furie ho in me tremende. Eccole; intorno
 Col vipereo flagello e l'atre faci
 Stan le rabide Erinni: ecco quai merta
 Questo imenéo le faci.

Mirra dà l'impressione di visualizzare le furie intorno a sé⁶⁴. È fuori di sé e, infine, sviene tra le braccia di Euriclea. Per la battuta successiva della giovane (IV, 3, vv. 184-185: “Ma che? Già taccion gl'inni?.../ Chi al sen mi stringe? / Ove son io? Che dissi? / Son io già sposa?”), Ronconi sceglie azioni piuttosto articolate. Fra le braccia della nutrice viene pronunciata la prima parte della battuta, poi, Mirra si stacca da Euriclea e, letteralmente aggrappandosi alle braccia di Pereo, con voce alterata, gli domanda gridando: “Son io già sposa?”. La scena è di un'estrema efficacia e, davvero, rende i comportamenti dei personaggi conseguenti e coerenti. Assistendo a tutta la sequenza, si prova un tale sentimento di angoscia per Mirra – e, in verità, anche per Pereo – da comprendere meglio come possa essere sconvolto a tal punto da decidere di togliersi la vita.

Anche la Mirra di Ronconi “rispetta” gli svenimenti introdotti e interpretati dalla Ristori. È, in realtà, Alfieri stesso a suggerirli (IV, 5, vv. 205-207: “EURICLEA: Mirra più presso a morte assai, che a vita, / Stassi: il vedete, ch'io a stento la reggo? / Oh figlia!”). Alle parole della nutrice, sopraggiunge anche Cecri a sorreggere la fanciulla. Rimane in piedi dietro di lei, la tiene per le ascelle, non tenta di abbracciarla. È un altro momento estremamente importante (IV, 5, vv. 207-241). Mirra sembra abbandonata fra le braccia della madre, il capo e il braccio destro pendenti, il primo all'indietro e il secondo sul fianco. Entrambe le donne sono a ridosso dell'inginocchiatoio, sul lato destro del palcoscenico. Ciniro intima a Cecri di lasciarla al suo destino e, di fatto, Cecri la lascia sull'inginocchiatoio per

64 È di fatto una scena di follia anch'essa, con una tradizione interpretativa che sembra travalicare epoche, autori e generi. Analogamente, nel balletto *Giselle*, la protagonista impazzisce per un tradimento d'amore. I suoi movimenti divengono approssimativi; si scioglie i capelli, delira e visualizza le Willi, ossia gli spiriti delle fanciulle morte prima delle nozze, le quali non hanno certo il carattere delle Erinni, ma sono spiriti vendicativi e crudeli, tanto che Gautier le definisce baccanti.

raggiungere il marito. Adesso Mirra è seduta. Poi, si accascia sulle sedie disposte scompostamente alla sinistra del palcoscenico, dove la madre la raggiunge. Di nuovo perde i sensi – è il terzo svenimento – ed è il momento della scena con Cecri (IV, 6). Non c'è soluzione di continuità fra gli atti e le scene nell'allestimento di Ronconi e, nel pieno rispetto della scansione alfieriana, il ritmo si fa sempre più incalzante⁶⁵. Il confronto con la madre-rivale è quasi una lotta, dal punto di vista fisico. Cecri tenta in tutti i modi di tenere stretta a sé la figlia. Mirra, inerte, si anima lentamente per divincolarsi in modo più o meno evidente dalla stretta della madre, generando una sorta di passo a due scomposto tra le due donne (IV, 6, vv. 260-274). Mirra e Cecri si allontanano e si avvicinano in un percorso tortuoso all'interno del loro animo, che si riflette in un percorso a ostacoli tra le sedie disposte in maniera disordinata, sul lato sinistro del palcoscenico. La scenografia non è cambiata, ma l'esplosione di follia di Mirra ha sconvolto anche la disposizione degli arredi sulla scena. Davico Bonino parla di un "incontro-scontro tra Mirra e Cecri, uno spasimato abbraccio-ripulsa"⁶⁶.

Arriviamo al temibile epilogo che, da copione, inizia con il monologo di Ciniro (V,1, vv. 1-36). Tuttavia, Ronconi decide di spostare il *focus* sul rapporto fra Mirra e il padre. Monta tutta la scena velocemente – ricorda Remo Girone –, taglia quattro versi⁶⁷ e decide di darle sin da subito una direzione ben precisa:

Per quel che riguarda la gestualità, questa scena era montata proprio come se fosse un corteggiamento da parte del padre, da parte di un giovane uomo verso una giovane donna. Era costruita così. E, per Mirra, era un abisso in cui sprofondare. Io la recitavo come un innamorato. Anche le posizioni del corpo... tutto doveva lasciar intuire l'idea di

65 Cfr. R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., p. 111. Cfr. anche la recensione di G. Davico Bonino, *Ronconi: una Mirra in crescendo*, in "La Stampa", 16 giugno 1988.

66 G. Davico Bonino, *Ronconi: una Mirra in crescendo*, in "La Stampa", 16 giugno 1988.

67 Ronconi opera pochi tagli sul testo, mantenendolo sostanzialmente integro. È sintomatico che decida di accorciare il monologo di Ciniro. Tale scelta conferma la volontà di imprimere alla scena un'accelerazione, in previsione dell'ingresso di Mirra. Per tutti i tagli operati da Ronconi, cfr. P. Bosisio, *Ronconi, la Mirra di Alfieri e altri Alfieri*, cit., p. 137, nota 12.

un innamorato che corteggia la sua innamorata. E lei non sopportava questa cosa e si suicidava, ma era naturalmente tutto inconsapevole da parte di Ciniro⁶⁸.

Sempre Girone, poco dopo, sottolinea:

Io ero un po' preoccupato, perché [Ronconi] non la montava mai. Era una scena importante. E poi l'ha montata molto velocemente. Quella scena era una delle più riuscite del mio personaggio [...]. È venuto, un pomeriggio, e ha mi ha detto: "No, no, dimentica il monologo. Stai in fondo alla scena, fai una cosa molto rapida, molto agitata, impaziente". E poi, arriva Mirra. Anche questo modo di trasformare il monologo (i monologhi, alla fine, sono i pensieri del personaggio), di trasformarlo in un'azione, l'azione di uno che aspetta ed è impaziente, è una delle chiavi dello spettacolo⁶⁹.

Come ha già ampiamente chiarito Alonge nella sua acuta analisi di quest'ultimo atto⁷⁰, alla fine il personaggio di Ciniro si rende conto non solo del sentimento di Mirra, ma anche dell'attrazione che prova per la figlia. Un'ambiguità favorita dal già citato rispetto delle età anagrafiche di tutti i personaggi.

Ronconi fa recitare *il testo* di Alfieri, ma, al tempo stesso, coglie in maniera penetrante *il sottotesto*, il messaggio profondo, in qualche modo inconscio allo stesso autore. Il finale, da questo punto di vista, è straordinario. [...] Ronconi lavora sullo scollamento gesto/parola, per dirci qualcosa che Alfieri non dice, che c'è una voluttà nel contatto di Mirra con Ciniro che la repressione non riesce a inibire⁷¹.

Ciò che Alonge ha intuito attraverso la sua analisi trova conferma in quanto ricorda Remo Girone. All'inizio del confronto col pa-

68 Remo Girone, in conversazione con chi scrive, cfr. *infra*, pp. 117-118.

69 Ivi, pp. 121-122.

70 Cfr. R. Alonge, *Mirra l'incestuosa*, cit., pp. 159-172.

71 Ivi, p. 163, ma cfr. anche le pagine seguenti per una puntuale descrizione di tutta la sequenza prossemica dell'ultima scena, mentre sulla ricezione di questo particolare aspetto dell'allestimento ronconiano, si vedano le pp. 172-174.

dre, Mirra è appoggiata al muro, o meglio quasi schiacciata contro la parete a sinistra del palcoscenico (V, 2, vv. 43-47) e vi rimane a lungo, mentre Ciniro la assedia fisicamente e verbalmente con sempre maggiore veemenza. Il personaggio è ormai determinato a capire le ragioni che muovono la giovane donna. Abbiamo chiesto in maniera molto mirata a Remo Girone se il personaggio di Ciniro fosse guidato da rabbia nei confronti della figlia e questa è stata la risposta dell'attore:

Beh, arrabbiato... Lui ha un momento di grande attesa, all'inizio. C'è un monologo che Ronconi faceva fare molto velocemente, come uno che attende impazientemente l'arrivo di qualcuno. In realtà, lui non è arrabbiato con lei: vuole capire le ragioni del suo comportamento. È comunque sua figlia; e però, facendo questo, usa un atteggiamento da innamorato. La scena era molto bella e molto articolata. E questa era veramente la scena più bella e interessante per il mio personaggio⁷².

Riconosciamo gli atteggiamenti da innamorato in diversi punti. Per esempio, quando Mirra si scolla dalla parete e cerca rifugio fra le sedie che si trovano dall'altra parte della scena (V, 2, vv. 76 e ss.). I due personaggi recitano interagendo con le sedie, sedendosi o alzandosi secondo le necessità. Ciniro, ormai, ha capito che Mirra è innamorata di un altro, e vuole conoscerne l'identità. Ai vv. 104-109, si pone in ginocchio davanti a lei, come per una dichiarazione d'amore. Il braccio sinistro le cinge quasi la vita, mentre recita: "Ma, chi mai degno è del tuo cuor, se averlo / Non potea pur l'incomparabil, vero, / Caldo amator, Pereo?" (V, 2, vv. 106-107). Quando, poi, Ciniro prende consapevolezza del sentimento incestuoso della figlia, la abbraccia e le carezza la testa in un momento in cui ci si aspetterebbe una reazione fisica opposta. Mirra, infatti, si lancia tra le braccia del padre quando recita: "Oh madre mia felice!... almen concesso / A lei sarà... di morire... al tuo fianco...". A quel punto, Ciniro risponde: "Che vuoi tu dirmi?... Oh! qual terribil lampo, / Da questi accenti!... Empia tu forse?" (V, 2, vv. 184-185). A tale contenuto verbale, ci si aspetterebbe una reazione fisica di allontanamento. Invece, Ciniro risponde all'abbraccio di Mirra e

72 Remo Girone, in conversazione con chi scrive. Cfr. *infra*, p. 118.

le accarezza la testa, e solo qualche verso dopo apre le braccia per lasciarla andare.

Come sottolinea Alonge, qui “la recitazione imposta da Ronconi – molto pausata, scandita, anzi sillabata – consente veramente di dissotterrare le pulsioni profonde del personaggio”⁷³. Mirra aderisce perfettamente all’abbraccio del padre per dire le sue restanti battute: “Oh cielo! / Che dissi io mai?... Me misera!... Ove sono?”. Chiosa Alonge: “L’assenza di didascalie rendeva poco comprensibile quell’“Ove sono?” che ora risulta nitido e spietato: Mirra è *dove non dovrebbe essere*, fra le braccia del padre, come amante, e non certo come figlia”.

L’avvicinamento e l’abbraccio di Mirra e Ciniro rendono ancora più consequenziale il finale, dando modo alla giovane di estrarre facilmente la spada dal fianco del padre e pugnalarsi. Progressivamente, Mirra si distende a terra. Ciniro si china su di lei (V, 2, v. 204: “Abbandonar la svenata mia figlia / non posso”), in un atteggiamento decisamente poco paterno. Sopraggiunge Cecri e, com’è noto, Ciniro non le risparmia la terribile verità. Marito e moglie si ricongiungono nel solido abbraccio che li ha caratterizzati anche durante la seconda scena del terzo atto, mentre Ciniro svela il segreto di Mirra: “Più figlia / non c’è costei. D’infame orrendo amore / ardea ella per... Ciniro” (V, 3, vv. 213-214).

73 R. Alonge, *Mirra l’incestuosa*, cit., p. 166.

IN CONVERSAZIONE CON REMO GIRONE*

Stefania Onesti: *Come avete lavorato sul verso di Alfieri? La scelta di Ronconi fu quella di un approccio filologico e rispettoso al testo di Alfieri, ma allo stesso tempo c'era una dizione molto dilatata...*

Remo Girone: In alcuni casi, non in tutte le scene. Era soprattutto un'interpretazione psicologica dei personaggi. Uno potrebbe essere tentato, per il fatto che è in versi, di declamare un po' tutto nello stesso modo; invece i personaggi hanno dei movimenti interni molto forti. Per ciò che riguarda il mio personaggio, per esempio, ricordo che ogni scena era differente dall'altra. Io, all'epoca, ero molto più giovane. Si parla di quasi quarant'anni fa. Ronconi aveva fatto la scelta di fare un Ciniro quarantenne. Un uomo giovane, perché altrimenti non sarebbe così giustificato l'amore per il padre di una donna giovanissima: lei sta per sposarsi, ma è giovanissima. È sempre stato fatto, certo, – questo diceva Ronconi – da grandissimi attori, ma sempre con differenze di età poco credibili. Quello era anche il teatro di una volta, in cui gli attori facevano i personaggi di giovani fino a cinquanta, sessant'anni. Già quest'aspetto era molto impressionante, e poi i personaggi... il mio personaggio (io posso riferirmi a quello che era il mio personaggio) aveva dei cambiamenti continui. Era molto evidenziato quello che succedeva scena per scena, ed era il risultato dello svolgersi della storia, per cui ogni personaggio reagiva in maniera diversa ad ogni situazione, fino al momento del suicidio di Mirra. Per quel che riguarda la gestualità, questa scena¹ era montata, proprio come se fosse un corteggiamento

* Conversazione registrata il 26 luglio 2023.

1 V, 2.

da parte del padre, da parte di un giovane uomo verso una giovane donna. Era costruita così. E per Mirra era un abisso in cui sprofondare. Io la recitavo come un innamorato. Anche le posizioni del corpo... Tutto doveva lasciar intuire l'idea di un innamorato che corteggia la sua innamorata. E lei non sopportava questa cosa e si suicidava; ma era naturalmente tutto inconsapevole da parte di Ciniro. Però, trattandosi di un giovane uomo con una figlia...

SO: *In quella scena (V, 2) l'inizio è molto forte, perché il personaggio accusa Mirra del suicidio di Pereo. C'è questo inizio, con un Ciniro molto arrabbiato che urla quasi le sue battute in faccia a Mirra...*

RG: Beh, arrabbiato... Lui ha un momento di grande attesa, all'inizio. C'è un monologo che Ronconi faceva fare molto velocemente, come uno che attende impazientemente l'arrivo di qualcuno. In realtà, lui non è arrabbiato con lei: vuole capire le ragioni del suo comportamento. È comunque sua figlia; e però, facendo questo, usa un atteggiamento da innamorato. La scena era molto bella e molto articolata. E questa era veramente la scena più bella e interessante per il mio personaggio.

SO: *Mi sembra, tuttavia, che vi sia un altro momento in cui il personaggio che lei interpreta comincia ad avere un sentore di questo sentimento, di questa attrazione. Siamo nel terzo atto, quando i genitori cercano di capire le ragioni del turbamento di Mirra. Alla fine, Mirra partecipa loro la sua decisione di sposarsi e partire subito. Si avverte l'impressione che in quel momento Ciniro inizi a sentire qualcosa, che abbia una sorta di momento di consapevolezza. È un momento in cui si scioglie dall'abbraccio con Cecri.*

RG: Questo dettaglio non me lo ricordo perfettamente, purtroppo. Comunque, Ciniro non si rende conto fino alla fine; può avere un sospetto, ma è molto al di fuori di quello che potrebbe essere. Visto con gli occhi della modernità può sembrare facile, ma fatto così com'era rappresentato era reso molto bene. Un genitore ha un amore per la figlia, però è un genitore giovane... eh, lì entriamo in quel campo un po' misterioso e un po' ambiguo...

Lo spettacolo, in generale, era molto riuscito. Ricordo che, all'epoca, Davico Bonino teneva un corso all'Università di Torino e siamo andati a incontrare gli studenti, perché lui parlava di Alfieri. Ronconi ha evidenziato molto le psicologie e i movimenti interiori dei personaggi. Io avevo fatto un altro testo di Alfieri, *Oreste*, ma non era così articolato come *Mirra*, come è riuscito ad articolarlo Ronconi. Veramente, ogni scena era un passo avanti verso un qualcosa che già si sapeva e si capiva. Perché dall'atteggiamento di *Mirra* già si capiva, no? Però era interessante vedere come la cosa inevitabilmente sfociava in una tragedia ed era molto bello, e io ogni scena la facevo differente. Per esempio, quando devo dire al promesso sposo che le cose vanno bene, e invece non vanno bene affatto², Ronconi mi diceva: "Tu qua la devi inventare un po', gliela devi raccontare perché anche tu ti sei un po' perso. Devi cercare di raccontare le cose come se potessero rientrare e invece neanche tu credi che la situazione sia recuperabile, ma tu ancora insisti". Questo aveva reso lo spettacolo molto consequenziale. Si raccontava una storia in tutti i suoi passaggi. Era un modo di fare Alfieri veramente innovativo, secondo me. So che c'era stata una regia di Costa precedentemente, me lo disse Ruggero Iacobi³. Mi disse che anche Costa aveva fatto questo tipo di approccio alle psicologie, ai movimenti dei personaggi, ai cambiamenti e alle loro reazioni. Ronconi era andato su quella strada con una grande messa in scena, molto cinematografica. Faceva campi, controcampi, non so se ha notato questo fatto... la disposizione delle poltrone...

2 III, 4.

3 La *Mirra* di Orazio Costa debutta, con la Compagnia del Piccolo Teatro di Roma, il 18 maggio del 1949 al Teatro Alfieri di Asti con le scene di Pier Luigi Arri, i costumi di Valeria Costa e le musiche di Roman Vlad. Gli interpreti sono: Anna Proclemer (*Mirra*), Giancarlo Sbragia (*Pereo*), Antonio Crast (*Ciniro*), Flora Carabella (*Cecri*), Ave Ninchi (*Euriclea*) (cfr. M. Giardino, *Orazio Costa regista. Dalla Compagnia dell'Accademia al Piccolo di Roma (1939-1954). Fonti e documenti dal suo archivio*, tesi di dottorato, tutor Roberto Ciancarelli e Stefano Geraci, A.A. 2018-2019, p. 138, online: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://iris.uniroma1.it/bitstream/11573/1358091/1/Tesi_dottorato_Giardino.pdf, ultima consultazione 30/8/23 e M. Boggio, *Il corpo creativo, la parola e il gesto in Orazio Costa*, Bulzoni, Roma 2001, p. 343).

SO: *Purtroppo si vede poco, perché il video tende a sfocarsi in alcuni punti. Essendo stato riversato da VHS, non sempre è chiaro l'insieme. Sarei però felice di sentire il suo ricordo di questi particolari.*

RG: Le disposizioni dei mobili erano molto articolate, come delle cose un po' cinematografiche. L'attore di spalle e l'attrice di fronte... C'era molta tecnica di cinema, in alcuni momenti.

SO: *Nel senso che non sempre la disposizione degli attori era in funzione della fruizione frontale da parte degli spettatori?*

RG: Sì, in favore della fruizione frontale dello spettatore, però erano campi... Non so come spiegarle, ma era molto cinematografico come idea.

SO: *In parte ne ha già parlato, ma per quanto riguarda l'interazione con gli altri personaggi, mi piacerebbe sapere qualcosa di più sul lavoro durante le prove. In Mirra, c'è un reciproco rimbalzo di ruoli tra i personaggi.*

RG: Sì, era soprattutto quello. Era soprattutto questo tipo di rapporto che si svolgeva scena per scena, con tutti i personaggi, e anche i cambiamenti dei rapporti fra di loro. Per esempio, quando Ciniro vede Pereo per la prima volta, è molto attento a giudicare se vada bene per Mirra. Alla fine, il mio personaggio acquista una certa stima di Pereo, tanto da sembrargli il partito adatto. Ha tutte le qualità, l'età, la bellezza. E poi, piano piano, anche un po' gli dispiace del comportamento di Mirra verso Pereo. C'è anche una simpatia: si mette un po' nei suoi panni, come dice lei, e questo era tutto calibrato accuratamente nello spettacolo, scena per scena. Recitando lo spettacolo, si aveva l'impressione di fare un percorso insieme al proprio personaggio. Rientrando in scena, bisognava sempre tener presente ciò che era successo prima e qual era la reazione del personaggio che si trovava a rientrare in scena con un diverso stato d'animo. Erano personaggi molto cangianti, molto... Almeno il mio.

SO: *È anche molto particolare la scansione scelta da Ronconi. Non c'è mai una pausa vera, ma un fluire di scene l'una dentro l'altra, col coro che inframezza gli atti, ma è un'evoluzione continua e incalzante.*

RG: Infatti. È un'evoluzione continua di questa storia, fino alla tragedia... A volte, non era neanche facile rientrare in scena con una situazione mutata e portare un'altra cosa, un'aggiunta, un comportamento diverso del personaggio dovuto a quello che era successo prima. Bisognava stare molto concentrati.

SO: *E poi, anche una durata non indifferente... Uno spettacolo faticoso da sostenere dal punto di vista tecnico.*

RG: Vero. Sì. Però c'erano costumi bellissimi, veramente bellissimi, fatti da Vera Marzot. Tutti gli abiti delle attrici erano fatti con i sari di seta indiana. Visivamente molto bello, molto. Delle luci magnifiche. L'aggiunta del coro cantato che nessuno aveva mai fatto. Lo spettacolo era lungo, ma il pubblico rimaneva attratto dallo svolgersi della tragedia. Certo, era il linguaggio di Alfieri, che non è per niente facile. Però, così spezzato come l'aveva fatto Ronconi, il senso della storia arrivava molto forte. In fondo, si sa già; si dà per scontata la vicenda di Mirra che ama il padre. Invece lì non c'era nulla di scontato. Erano le reazioni dei personaggi interne al testo a essere protagoniste.

SO: *In parte mi ha già risposto, ma quali sono stati i passaggi più delicati, o le scene più difficili da interpretare?*

RG: Beh, era la scena in cui Mirra si suicida. Ronconi la montò rapidamente. Io ero un po' preoccupato, perché non la montava mai. Era una scena importante. E poi l'ha montata molto velocemente. Quella scena era una delle più riuscite del mio personaggio. Sulle altre scene ha lavorato molto, soprattutto quelle con Mirra, Pereo... Anche quelle con la regina. Per l'ultima, è venuto, un pomeriggio, e ha mi ha detto: "No, no, dimentica il monologo. Stai in fondo alla scena, fai una cosa molto rapida, molto agitata, impaziente". E poi, arriva Mirra. Anche questo modo di trasformare il monologo

(i monologhi, alla fine, sono i pensieri del personaggio), di trasformarlo in un'azione, l'azione di uno che aspetta ed è impaziente, è una delle chiavi dello spettacolo. Tutti i personaggi facevano delle azioni che stavano sotto le parole. Questo è il segreto della riuscita dello spettacolo.

SO: *Quanto sono durate le prove?*

RG: Non ricordo proprio. C'è stata una ripresa, l'anno successivo. Ricordo che siamo andati a incontrarlo a Reggio Emilia, mentre stava facendo lo *Zar Saltan*. Ma lui ha lavorato molto, tanto, tanto, tantissimo con Galatea, e anche con Hossein. Di me, si preoccupava poco. Semmai, ero io ad esser molto preoccupato. Ma lui mi diceva: "Sai, questi giovani... bisogna stargli addosso". Galatea lo seguiva molto. Però era proprio stressata, mi ricordo.

SO: *Ventunenne, giovanissima, appena uscita dall'Accademia.*

RG: Sì, esatto. Un personaggio così importante! Lui aveva lavorato molto con lei. Meno con me, e anche con Ottavia. Perché eravamo attori più d'esperienza. Insomma, era più tranquillo con noi.

SO: *Cosa ha lasciato il personaggio di Ciniro in lei e, in generale, il lavoro con Luca Ronconi?*

RG: Non era la prima volta che lavoravo con lui. L'avevo avuto all'Accademia. Quando noi allievi eravamo al primo anno, lui venne a fare un saggio con gli allievi del terzo anno; allora, prese alcuni del primo per certi ruoli minori, tra cui c'ero io, Mauro Avogadro e altri. Lo spettacolo era stato un enorme successo: era *La Centauro* di Giovan Battista Andreini, fatto negli studi di Cinecittà dove stava girando *L'Orlando furioso*. Quindi l'abbiamo fatto nel teatrino farnese ricostruito a Cinecittà. Si trattava di un grosso spettacolo, con tanti attori. Poi, al terzo anno, si doveva fare un saggio finale, e noi cercammo di convincere la direzione a richiamare Ronconi. È tornato, e abbiamo fatto *La partita a scacchi*, che è di un elisabettiano, Middleton. Sono degli inglesi e degli spagnoli, il conflitto fra i cattolici spagnoli e i cinici inglesi. Fu un bello spettacolo, fatto

al teatrino Duse. Fu poi ripreso professionalmente, con tutti altri attori, ma alcuni tra noi che si erano particolarmente distinti in determinati ruoli, vennero scelti. Uscendo da lì, ho fatto uno del coro dell'*Oresteia*. Però, uno spettacolo che ricordo con estremo piacere è stato un atto unico. Quell'anno, per l'*Oresteia*, la Cooperativa Tuscolano aveva ricevuto le sovvenzioni per un solo spettacolo. In realtà l'*Oresteia* è composta da tre tragedie e durava nove, dieci ore. L'ho fatto interpretando uno del coro. Avevano chiesto le sovvenzioni per tre spettacoli, e invece gliele avevano date solo per uno. Per protesta, aveva montato tre o quattro atti unici al Beat '72, un piccolo teatrino vicino a Piazza Cavour, dove tutte le avanguardie recitavano all'epoca. E io ho partecipato ad un atto unico, insieme a Gabriella Zamparini, che si chiama *La morte e il diavolo* di Wedekind, dove facevo il marchese Casti Piani⁴. Quella fu davvero un'esperienza molto, molto bella. Era fatto con due sedie, quindi non c'erano le macchine ronconiane. Ah, una cosa che ricordo, molto divertente, della *Mirra* è che, per la prima edizione, avevano preso tutti i mobili d'antiquariato a Torino. Poi, per la seconda edizione, nella quale mi pare che abbiamo fatto anche qualche *tournee*, avevano rifatto tutti i mobili, antichizzati. Servivano tutti mobili in stile Impero, come i costumi.

4 Lo spettacolo debutta il 14 giugno 1974 (cfr. Luca Ronconi, *Prove di autobiografia raccolte da Maria Grazia Gregori*, a cura di G. Agosti, Feltrinelli, Milano 2019, p. 153, nota 10). Aggeo Savioli lo recensisce sull'"Unità" del 20 giugno 1974. Non dà per certa la regia di Ronconi, ma ne parla in questi termini: "*La morte e il diavolo* (1905) di Frank Wedekind non reca firma per quanto riguarda la regia, ma vi si può avvertire una mano ronconiana". L'articolo riporta anche il cast: Gabriella Zamparini (Elfride), Carmen Onorati (Lisiska), Remo Girone (Casti Piani), Giorgio Giuliano (il signor Koenig) (cfr. Aggeo Savioli, *Strindberg e Wedekind per giovani interpreti*, in "L'Unità", 20/6/74, ora online: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ecnhRYQvxQ8J:https://archivio.unita.news/assets/main/1974/06/20/page_010.pdf&cd=12&hl=it&ct=clnk&gl=it (ultima consultazione 29/8/23). Vedi anche F. Quadri, *La morte e il diavolo [1974]*, in Id., *Ronconi secondo Quadri. Storia di un percorso teatrale attraverso gli occhi di un critico*, a cura di L. Mello, Ubulibri, Roma 2016, pp. 48-49. Il Marchese Casti Piani è protagonista di diverse opere di Wedekind, come ricorda lo stesso Girone, per *La morte e il diavolo* cfr. F. Wedekind, *La morte e il diavolo. Danza macabra in tre scene 1909. La censura teodicea in un atto 1908*, Rosa e Ballo, Milano 1944, pp. 7-54.

SO: *In un'intervista del 1987, quindi un anno prima, Ronconi dichiara che per la Mirra non vuole uno spettacolo da tournée e, invece, in tournée ci va ugualmente...*

RG: Sì, sì, ci siamo andati. Non ricordo esattamente quante date, però⁵. Lo spettacolo di Ronconi che, oltre la *Mirra*, ricordo veramente con grande piacere è *La morte e il diavolo*: un atto unico, fatto con due sedie, ma bellissimo. È la storia di una suffragetta che entra in una casa di tolleranza tenuta dal Marchese Casti Piani, un personaggio che appare anche in altre cose di Wedekind, e assiste all'incontro tra un cliente e una prostituta e cambia completamente la sua visione di vita. Anche lui cambia completamente, e si suicida. Però è molto interessante, ed era stato fatto tutto espressionista. Anche noi recitavamo con atteggiamento espressionista del corpo. Quello mi ricordo bene e *Mirra*, mi ricordo benissimo. Sono i due spettacoli migliori che ho fatto con Ronconi

5 Lo spettacolo viene ripreso la stagione successiva e debutta prima a Vercelli (Teatro Civico, 29 marzo 1989), per poi tornare a Torino (Teatro Carignano, 14 aprile 1989) e girare in altre città italiane. La produzione è la medesima con una variante nella distribuzione (il sacerdote viene interpretato da Gianni Lazzaro) e la riduzione del coro (nove interpreti contro i tredici della stagione precedente, cui si aggiungono però i Piccoli cantori di Torino). Il lavoro viene ripreso in maniera minuziosa come testimonia un articolo su "La Stampa": "Luca Ronconi è a Gubbio per le *Tre sorelle*, quindi è l'aiuto regista Paolo Castagna a guidare in vece sua gli attori di *Mirra* al recupero dei personaggi. Ed è un recupero minuzioso, attento, puntuale fino allo spasimo" (A. Comazzi, *Dietro alle quinte tra parole in prova*, in "La Stampa", 29 marzo 1989. Cfr. tutta la rassegna stampa disponibile online al seguente link: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/424-mirra-1988-89>, ultima consultazione 30/8/23).

INCONVERSAZIONE CON GALATEA RANZI*

Stefania Onesti: *Come avete lavorato sul verso di Alfieri e sulla vocalità? Ronconi opta per un approccio rigoroso al testo, mantenendo la lingua di Alfieri ma, allo stesso tempo, dilatando molto la dizione.*

Galatea Ranzi: Sono passati tanti anni, è difficile ricordare come era stato il lavoro. Ho dei ricordi molto nitidi e altri più lontani. Le prove a tavolino erano state molto lunghe, cosa che non si fa più in teatro ed è un gran peccato perché lì si fa un lavoro assolutamente necessario. Tra l'altro, con un testo così, era imprescindibile. Ricordo che, alla fine del periodo a tavolino, si era arrivati a qualcosa di costruito e preparato; poi, al passaggio in palcoscenico è stato come ricominciare da capo. È come una verifica. Mettere i personaggi in carne ed ossa. Le indicazioni di Ronconi erano state molto chiare, sin dall'inizio. La sua lettura di questa famiglia reale, in cui c'era questo "amore spostato" – come lo chiamava lui – nel senso che ogni personaggio aveva il bersaglio sbagliato verso cui dirigere il proprio amore. Il proprio oggetto d'amore era sempre sbagliato. Ricordo, soprattutto nel personaggio di Mirra, questa fatica nel tirar fuori le parole. Era abbastanza consona, direi. Lui diceva che doveva essere tutta un'implosione, nel senso che ogni parola le doveva risuonare dentro e la devastava. Da qui, questo andamento faticoso e stentato, a parte i momenti in cui Mirra declama, in maniera quasi incontrollata, versi interi e di seguito. È stato un lavoro lungo, nel senso che dopo le prove a tavolino, si va in palcoscenico e l'attrice, che sa come dire la battuta, la dice. Ricordo che Ronconi mi fermò subito. Mi disse: "Sì, così sembri una segretaria". Ci fu tutto un

* Conversazione registrata il 4 agosto 2023.

lavoro di radicamento per ogni parola, quindi la fatica di far venir fuori ogni singola parola e capirne poi la risonanza e cosa comportasse. È stato un lavoro grandissimo, di grande fatica, di cui però ricordo poco. Solo tempo dopo mi sono resa conto che io, allora, provai una specie di autocensura riguardo a dove fossi e a cosa stessi facendo. In effetti, era un ruolo enorme, con un regista gigantesco. Poi c'era il testo, la lingua poetica, un teatro storico di importanza nazionale... Io entrai lì con una inconsapevolezza, secondo me, inconsciamente costruita... Se mi fossi resa conto di dov'ero e cosa stavo facendo, mi sarei paralizzata. Anche per questo, credo, i ricordi non sono sempre nitidi... E ancora oggi mi chiedo, “come ho fatto a non spaventarmi e a non bloccarmi?”

SO: *Era, tra l'altro, appena uscita dall'Accademia.*

GR: Sì, sì. Quello fu il mio saggio di diploma, perché stavo facendo il terzo anno, e lui mi prelevò e conclusi così il mio percorso all'Accademia.

SO: *Nell'allestimento di Ronconi c'è un'altra partitura, che è quella gestuale. A parte l'ultimo atto, ho individuato due momenti di particolare intensità: l'ingresso di Mirra e il corteo nuziale. Si tratta di due momenti in cui la partitura gestuale quasi prevarica il resto ed è, in ogni caso, complementare al copione.*

GR: Ah, sì, certo. Assolutamente. Era anche molto fisico, ha ragione. Questa quasi afasia di Mirra viene supplita da una manifestazione corporea molto, molto eloquente.

SO: *Si ricorda come avete lavorato sulla combinazione fra parola e gesto?*

GR: Ci abbiamo lavorato moltissimo. Anche perché Ronconi si avvaleva del suo collaboratore, Angelo Corti, che era peraltro stato il mio insegnante, in Accademia, di movimento. Davvero, ogni verso, ogni intenzione era manifestata sia verbalmente che fisicamente. Era un lavoro a cui entrambi si dedicavano con grande sintonia. Vi

erano anche richiami a iconografie note, pittoriche¹. E, d'altra parte, tutto era molto fluido e molto naturale. Anche la scelta della collocazione temporale, i vestiti Impero, le scenografie. Era veramente tutto molto costruito, e io dico sempre che gli spettacoli di Ronconi sono come degli universi, nel senso che tutto era accurato e in sintonia. Per questo erano quasi delle entità.

SO: *Come ricreare un mondo chiuso e viverlo fino in fondo.*

GR: Sì, esatto.

SO: *La scena o i passaggi più difficili da interpretare o anche i più belli?*

GR: Mi piaceva moltissimo la scena a tre. Mi pare fosse il terzo atto. Quella era veramente una lotta pazzesca di tempeste emotive interiori fortissime. Ricordo che lo sforzo e l'intensità di questa scena erano tanti.

SO: *Il rapporto con gli altri attori rispetto al lavoro sulla parte?*

GR: Ah bellissimo, meraviglioso. Erano tutti trepidanti di questa mia prima interpretazione. Erano sempre tutti molto presenti, affettuosi e disponibili. Con Ottavia Piccolo siamo ancora in contatto, sebbene non abbiamo più avuto modo di lavorare insieme. È rimasto un legame molto, molto forte.

SO: *Si ricorda le indicazioni di Ronconi sulle interazioni tra i personaggi?*

GR: Sì, era tutto un gioco di incastri. E le indicazioni erano davvero tante. Io dico sempre che, per gli spettacoli di Ronconi, si sarebbe dovuto fare il video, non dello spettacolo, ma di tutte le prove. Aveva un "metodo" (lui avrebbe detestato questa parola!) così unico, irripetibile, inenarrabile... Certo, chiamarlo metodo è sbagliato.

1 Per i riferimenti iconografici cfr. K. Quadro, *Note sulla «Mirra» di Ronconi*, cit., p. 169.

Era una cosa empirica, nasceva tutto lì, fra testo, palcoscenico e attori. Lui plasmava i suoi spettacoli. Non aver documentazione di tutto ciò, se non nella memoria di chi ci ha lavorato, è un peccato enorme. Ricordo quando, poi, lui divenne direttore al Piccolo. Ci convocò per spiegare una serie di titoli che voleva realizzare durante le stagioni. Io proposi di filmare tutto. Lui rispose che era già previsto. E, in effetti, venne la Rai. Intervistarono gli attori. È tutto documentato. Ma aver perso i momenti delle prove è come aver perso un patrimonio irrirovabile. Raccontarlo è anche difficile.

SO: *Cosa ha lasciato in Galatea Ranzi il lavoro sul personaggio di Mirra e più in generale il lavoro con Luca Ronconi?*

GR: Tanto. Mi ha veramente dato una base di metodo che ritrovo e alla quale attingo. Fa parte del mio modo di lavorare, e lo sarà per sempre. Non solo ho cominciato presto a lavorare con lui, ma era un modo di lavorare che mi corrispondeva². Prima della *Mirra*, Ronconi era venuto l'anno precedente, quando facevo il secondo anno in Accademia, a fare un corso, e poi un saggio, e avevamo fatto *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini. Già allora ero completamente in sintonia con lui. Evidentemente c'erano dei linguaggi comuni, a prescindere. Avendoci lavorato molto, si è rinforzato tutto ciò e la cosa che credo di aver assorbito da lui è l'assoluto rispetto del testo, dell'autore, il non voler mai prevaricare attraverso una propria interpretazione quello che c'è sulla pagina. Questo non vuol dire sottomettersi all'autore. A mio avviso, è esattamente l'opposto. Nel senso che, nel momento in cui tu ascolti fino in fondo quello che la pagina ti dice, emerge una quantità di informazioni così ricche e così infinite che solo a quel punto hai la vera, assoluta libertà di rendere quello che stai facendo. La non aleatorietà nel mettere in scena una cosa. Lui era molto contrario a questo, e quindi anch'io.

2 La corrispondenza era reciproca, stando a quanto leggiamo in *Prove di autobiografia*: "Galatea Ranzi, invece, corrisponde in modo totale alla mia idea di attore giovane per l'atteggiamento verso il lavoro. Al punto da farmi pensare che questo suo modo di essere non nasca tanto da un talento considerevolissimo, da una grazia straordinaria, ma soprattutto dal suo atteggiamento, di devozione quasi claustrale, nei confronti della professione, che però si guarda bene dall'enfatizzare" (Luca Ronconi, *Prove di autobiografia*, cit., p. 208).

Ciò non esclude che esistano anche intuizioni geniali di tradimento, travisamento di un testo, di una parodia o una trasposizione. Però è raro che siano operazioni valide fino in fondo. La prova da superare è che, se tu interpreti una cosa dandole un “colore”, devi vedere se regge fino in fondo. Se regge, può essere un’interpretazione valida; se poi, ad un certo punto non regge più, vuol dire che hai sbagliato strada. È qualcosa fatto di cose vive, voce, interpretazione, corporeità, collocazione nello spazio, relazione tra personaggi e corpi. È tutto talmente difficile da fermare, che ci sarebbe proprio voluta una documentazione filmica. È stata una grande scuola. Anche Marisa Fabbri, per esempio, che è stata mia maestra, attrice ronconiana per eccellenza, aveva in qualche modo codificato un po’ il metodo; ma molto di quell’insegnamento si è perso, perché lo trasmetteva empiricamente e verbalmente, durante le lezioni. Ma il teatro è così! Come la vita, non è che la si possa fermare.

INDICE DEI NOMI

- Abba, Marta, 22, 35n., 43-46, 46n.
Abbado, Roberto, 8, 65n, 66-67, 75,
77, 78n., 79n., 81 e n., 84
Accolti-Egg, Matilde, 71n., 73 e n.
Agoni, Cesare, 51n.
Agosti, Giovanni, 72n., 91n., 123n.
Aguirre D'Amico, Maria Luisa, 44
e n.
Albani, Elsa, 12, 14n., 18, 20, 46n.,
53, 71n.
Albertini, Edda, 49n.
Albrecht, Gerd, 8, 66
Alfieri, Vittorio, 8, 91-94, 95n., 97n.,
99n., 103n., 106, 112, 114, 117,
119 e n., 121, 125
Alessandrino, Clemente, 9n.
Allemandi, Alessandro, 91n.
Altschuler, Davide, 22n.
Alonge, Roberto, 15 e n., 27n., 30n.,
31 e n., 35n., 44-45, 44n., 45n.,
91n., 94, 95n., 97 e n., 98n., 99
e n., 103 e n., 108 e n., 110 e n.,
113n., 114 e n., 116
Alpestre, Franco, 51n.
Alovisio, Ivan, 51n.
Amoretti, Giovanni Vittorio, 74n.
Andreini, Giovan Battista, 122, 128
Angelini, Franca, 14, 15n., 43 e n.
Annicelli, Corrado, 22n.
Antonucci, Giovanni, 16n., 18n., 42
e n.
Appignani, Selvaggia, 51n.
Arcelloni, Roberta, 27n.
Arruga, Lorenzo, Franco, 26n., 34,
35n., 47
Arri, Pier Luigi, 119n.
Arrigoni, Nicola, 60 e n., 62n.
Artioli, Umberto, 31 e n., 68n., 69n.,
70n.
Astolfi, Antonella, 91n.
Attisani, Antonio, 69n.
Baratto, Mario, 27n.
Bartoli, Francesco, 35n.
Bartolucci, Anita, 92, 107, 109
Battain, Alvise, 50n., 51n., 57
Beethoven, Ludwig Van, 65 e n., 74,
75n., 77, 79-80, 84-85
Beccalli, Rita, 22n.
Bellini, Vincenzo, 26, 35
Bello, Antonietta, 51n.
Belo, Francesca, 92n.
Benco, Silvio, 72n.
Bene, Carmelo, 65-71, 65n., 66n.,
68n., 69n., 70n., 73-83, 73n., 76n.,
77n., 78n., 80n., 81n., 82n., 84n.,
85 e n.
Bentoglio, Alberto, 11n., 13 e n.,
22n., 31e n., 53n.
Bernardelli, Francesco, 55 e n.
Bertani, Odoardo, 107n.
Bertorelli, Nanni, 71n.
Bisicchia, Andrea, 11n., 12n., 13n.
Bigliuzzi, Silvia, 49 e n.
Bisi, Monica, 70n.
Blandi, Alberto, 71n.
Bonaventura, Vincenzo, 66n.
Bono, Francesco, 92n.
Bosisio, Paolo, 91n., 92 e n., 95 e n.,
96n., 99n., 100n., 103 e n., 104n.,
107 e n., 113n.
Branca, Vittore, 99n.

- Buazzelli, Tino, 11-12, 53
 Bucci, Riccardo, 51n.
 Bucciolini, Giulio, 73n.
 Buoncristiano, Luca, 65n., 85n.
 Buonincontri, Bruno, 51n., 57
 Bürger, Gottfried August, 67n.
 Burich, Enrico, 85n.
 Byron, George Gordon, 66

 Cabra, Fausto, 51n., 61
 Calabrò, Sebastiano, 51n., 54
 Cali, Santuzza, 51n., 57.
 Càllari, Francesco, 41n.
 Calvi, Lisanna, 49n.
 Canessa, Francesco, 71n.
 Cappelli, Carlo Alberto, 12, 53
 Capriolo, Ettore, 55n.
 Carabella, Flora, 119n.
 Carpi, Fiorenzo, 51n., 55
 Caruso, Roberto, 51n.
 Caserta, Isabella, 50n.
 Casorati, Felice, 13.
 Cassani, Dino, 55n.
 Castagna, Paolo, 124n.
 Castellani, Emilio, 66n.
 Ceccato, Aldo, 71 e n.
 Cei, Pina, 51n.
 Cerami, Vincenzo, 51n., 58, 60
 Chinzari, Stefania, 57n.
 Cinnaghi, Mario Roberto, 51n., 56
 Ciancarelli, Roberto, 119n.
 Ciotti Cavalletto, Giovanna, 98n.
 Colette, Sidonie-Gabrielle, 11
 Colli, Giorgio, 9 e n.
 Colomba, Sergio, 107n.
 Colonnello, Antonio, 22n., 28
 Colonnelli, L., 65n.
 Comazzi, Alessandra, 124n.
 Consiglio, Alberto, 27n.
 Conte, Paolo, 51n., 56-57
 Conversano, Gianni, 51n.
 Corsinovi, Graziella, 68n.
 Corti, Angelo, 95, 126
 Costa, Orazio, 11, 18, 119 e n.
 Costa, Valeria, 119n.
 Costantini, Emilia, 58n., 59n.

 Cotta, Elena, 50n., 54
 Cozza, Andrea, 52n.
 Crast, Antonio, 119n.
 Cristofaro, Lucia, 51n.
 Croce, Benedetto, 71 e n.
 Cuomo, Franco, 66n.

 D'Agostino, Nemi, 52n.
 D'Amico, Fedele, 66n., 67-68, 67n.,
 71 e n., 72n., 74-75, 74n., 75n.,
 76n., 77n., 78 e n., 79n., 81-85,
 81n., 82n., 83n., 85n.
 D'Amico, Silvio, 14
 D'Arma, Francesco, 24n.
 D'Eramo, Nicola, 51n.
 D'Ippolito, Sara, 51n.
 Dalmonte, Rossana, 35n.
 Dall'Orto, Italo, 51n., 54
 Davico Bonino, Guido, 19n., 92 e n.,
 93 e n., 103n., 107n., 113 e n., 119
 De Ceresa, Ferruccio, 12
 De Cicco, Paola, 91n., 100n., 111n.
 De Francovich, Massimo, 50n., 54
 De Lullo, Giorgio, 7, 10-26, 11n.,
 13n., 14n., 16n., 18n., 22n., 23n.,
 24n., 28-29, 30n., 31, 33-35, 34n.,
 37-40, 42n., 42-45, 46n., 47 e n.,
 49n., 50 e n., 53 e n., 54, 58, 62,
 71n., 72n., 74n.
 De Monticelli, Guido, 27n.
 De Monticelli, Roberto, 27 e n., 29n.,
 31n., 42 e n., 47 e n., 48n., 73n.
 De Musset, Alfred, 11
 De Santis, Valeria, 51n.
 De Silva, Pietro, 51n.
 Del Castillo, Gertrudis, 92n.
 Di Gianmarco, Rodolfo, 59n.
 Di Pietro, Lia, 50n.
 Diappi, Carlo, 92n.
 Diberti, Luigi, 71n.
 Dolfo, Nino, 61n.
 Donati, Corrado, 35n., 42n.
 Dotto, Giancarlo, 65n.
 Dumas fils, Alexandre, 24

 Eckermann, Johann-Peter, 68

- Eliot, Thomas, Stearns, 14
 Esdra, Micaela, 51n., 57
 Esposito, Alessandro, 51n.
- Fabbri, Diego, 12n.
 Fabbri, Marisa, 129
 Faccenda, Sandra, 91n., 111n.
 Facciotti, Diego, 51n.
 Fait, Luigi, 66n.
 Falk, Rossella, 7, 11 e n., 14n., 15-16,
 18, 19n., 22-26, 22n., 24n., 25n.,
 33, 35, 37-38, 42 e n., 46n., 47-48,
 53
 Falsetta, Gabriele, 51n.
 Fantozzi, Simone, 51n.
 Fasolo, Piergiorgio, 51n., 57
 Ferrara, Donatella, 50n.
 Ferraris, Alessandra, 92n.
 Flaiano, Ennio, 73n.
 Fontana, Ave, 91n.
 Fornero, Lucia, 92n.
 Fortini, Franco, 81n.
 Foschi, Massimo, 50n.
 Furlai, Armando, 22n.
- Gabrielli, Gabriella, 22n.
 Galli Martinelli, Lyde, 27n.
 Garbo, Greta, 41
 Gavazzeni, Gianandrea, 71
 Geraci, Stefano, 119n.
 Giachetti, Gianna, 50n., 54
 Giacobbe, Gigi, 65n.
 Giammusso, Maurizio, 56 e n., 57n.,
 58n.
 Gianeri, Donata, 92n.
 Giangrasso, Paolo, 51n.
 Giardino, Massimo, 119n.
 Gide, André, 67 e n.
 Gioielli, Lorenzo, 51n., 57
 Giordana, Marco Tullio, 60
 Giorgino, Simone, 69n., 85n.
 Girone, Remo, 8, 92-94, 93n., 94n.,
 96 e n., 97n., 106 e n., 107, 109,
 113, 114 e n., 115 e n., 117-124
 Giuliano, Giorgio, 123n.
- Goethe, Johann, Wolfgang von, 8,
 65-67, 65n., 66n., 67n., 69-72,
 70n., 71n., 72n., 73n., 74n., 75-77,
 75n., 76n., 77n., 78n., 79-83, 79n.,
 81n., 82n., 83n., 84n., 85 e n.
- Goldoni, Carlo, 12
 Goldwyn, Samuel, 41n.
 Gossec, François-Joseph, 111n.
 Grande, Maurizio, 69 e n.
 Gravina, Carla, 50n., 54
 Gregori, Maria Grazia, 56 e n.
 Grieco, Giuseppe, 85n.
 Grillparzer, Franz, 74n.
 Gropali, Enrico, 42 e n.
 Guarnieri, Anna Maria, 11-12, 18 e
 n., 22n., 53.
 Guidi, Gianluca, 51n., 58
 Guerrieri, Gerardo, 50n., 55
 Guglielmino, Gian Maria, 73 e n.
- Hepokoski, James, 75n.
 Hölderlin, Friedrich, 66
- Iacobbi, Ruggero, 119
 Ibsen, Henrik, 35n.
 Iffland, August Wilhelm, 67n.
 Ingrassia, Giampiero, 51n., 58
 Innamorati, Isabella, 91n., 96n.
- John, David G., 68n.
- Kant, Immanuel, 10n., 46 e n., 47
 Kezich, Tullio, 16n., 17n., 20n., 21 e
 n., 24n., 25 e n.
 Kleist, Heinrich Von, 32n.
 Klimt, Gustav, 13
 Kustow, John, 54n.
- Landi, Stefania, 61 e n.
 Lavagna, Angela, 50n.
 Lazzaro, Gianni, 124n.
 Lericci, Barbara, 8, 66 e n.
 Lericci, Roberto, 66n.
 Longhi, Claudio, 60
 Longobardo Fiordaliso, Gina, 66n.
 Longoni, Anna, 73n.

- Lukács, György, 85n., 86n.
 Lyly, John, 52
- Macchia, Giovanni, 14n.
 Maderna, Bruno, 66
 Madrigal, Marcos, 51n.
 Maffioletti, Paola, 51n.
 Magnani, Luigi, 65n.
 Manganaro, Jean-Paul, 69 e n.
 Manuali, Marcello, 20n., 46n.
 Manzoni, Alessandro, 70 e n., 85
 Marchionni, Carlotta, 8, 97-98
 Marcucci, Egisto, 71n.
 Maresti, Raffaella, 24n.
 Martelli, Norma, 51n.
 Martino, Salvatore, 22n.
 Marzot, Vera, 92n., 121
 Mastroianni, Marcello, 11
 Matarazzo, Silvana, 11n.
 Mauri, Glauco, 50n., 54-55
 Mazzucchetti, Lavinia, 72n.
 Melchiori, Giorgio, 52 e n., 62n.
 Mello, Leonardo, 123n.
 Meneghini, Maresa, 50n.
 Meres, Francis, 52
 Micali Baratelli, Isabella, 70n.
 Middleton, Thomas, 122
 Milani, Roberto, 51n.
 Milanese, Lorenzo, 92n.
 Mor, Alessandro, 51n.
 Morelli, Rina, 15
 Morosi, Ugo Maria, 51n.
 Mosengeil, Carl Friedrich August, 74 e n.
 Muratori, Giancarlo, 22n.
 Musella, Chiara, 92n.
- Ninchi, Ave, 119n.
 Nonnato, Alberto, 51n., 60
 Norberth, Marcello, 102, 105, 109
- Onesti, Stefania, 97n., 100n.
 Onorati, Carmen, 123n.
 Olivieri, Ivan, 51n.
 Oreti, Patrizio, 92n.
 Orsini, Umberto, 19 e n.
- Ortolani, Benito, 40n.
 Ortoteleva, Antonio, 68n., 73n.
 Ossani, Anna Teresa, 42 e n.
- Pagliai, Ugo, 14n., 18 e n., 22n., 34-38, 45 e n.
 Pagnani, Andreina, 11n.
 Pallerini, Antonia, 98, 100
 Pallottini, Claudio, 51n.
 Palmer, Renzo, 71n.
 Paone, Remigio, 22n.
 Parenti, Franco, 50n., 54-55
 Pellandi, Anna, 8, 97
 Perosa, Sergio, 52n.
 Peyron, Anna, 91n.
 Piccolo, Ottavia, 71n., 92, 103-107, 127
 Piedimonte, Loredana, 51n., 58
 Pietrini, Sandra, 28n.
 Pirandello, Luigi, 7, 10, 12-15, 14n., 19, 23, 26, 27n., 28 e n., 29n., 30n., 32n., 33 e n., 34n., 35n., 36-37, 36n., 37n., 38n., 39n., 40-41, 40n., 41n., 43-46, 43n., 44n., 45n., 46n., 48n., 54, 68n.
 Piovani, Nicola, 51n.
 Pizzi, Pier Luigi, 12-13, 14n., 18 e n., 22n., 25 e n., 26, 36, 47n., 51n., 53-55
 Pizzochero, Sandro, 51n.
 Placido, Michele, 60
 Platcha, Bodo, 74n.
 Poggiali, Fabio, 11n., 15 e n., 18n., 19n., 22n., 23n., 24n., 25n., 45n., 50n., 53n., 54n.
 Polidori, Silvia, 51n., 59
 Porcheddu, Andrea, 50 e n.
 Pornaro, Viola, 51n., 58
 Primosig, Federico, 65n.
 Proclemer, Anna, 119n.
 Proietti, Gigi, 50 e n., 51n., 58-59
 Proietti, Raffaele, 51n.
 Puggelli, Lamberto, 58
 Puntillo, Salvatore, 50n., 54
 Puppa, Paolo, 17 e n.

- Quadri, Franco, 42 e n., 69n., 91n., 107n., 123n.
 Quadro, Katia, 91n., 104n., 110n., 127n.
 Quattrini, Paola, 51n., 57
- Raboni, Giovanni, 58 e n.
 Radice, Raul, 54n., 55n., 72 e n.
 Raimondo, Maria, 20n.
 Ranzi, Galatea, 8, 92-96, 93n., 94n., 95n., 96n., 99, 102, 105-109, 107n., 108n., 125-129
 Reuter, Rolf, 67
 Ricci, Nora, 22n., 29
 Ristori, Adelaide, 8, 97-98, 97n., 99n., 112
 Rolland, Romain, 72
 Ronconi, Luca, 8, 58, 60, 91-96, 91n., 99, 103-104, 106-107, 112, 113 e n., 114-119, 121-128, 123n., 124n., 128n.
 Ronfani, Ugo, 107 e n.
 Rossi, Sergio, 92n.
 Rupi, Giulia, 51n.
- Saito, Nello, 66n.
 Sala, Francesco, 7, 51 e n., 58-59, 62
 Salveti, Lorenzo, 7, 51 e n., 56-58, 62
 Sangati, Giorgio, 8, 51 e n., 60-62
 Santospago, Stefano, 51n., 57
 Sammataro, Piero, 50n., 54
 Sardelli, Alessio, 51n.
 Savioli, Aggeo, 73n., 107n., 123n.
 Sbicca, Gianluca, 51n., 61.
 Sbragia, Giancarlo, 119n.
 Scarfiotti, Ferdinando, 71
 Schiller, Johann Christoph Friedrich, 67, 68n., 72
 Segurini, Nino, 51n., 54
 Semino Favro, Camilla, 51n.
 Sepe, Pierpaolo, 50n.
 Serpa, Franco, 72n.
 Shakespeare, William, 48-49, 52 e n., 59, 62
 Schumann, Robert, 66
 Siciliani, Francesco, 65 e n.
- Simoni, Renato, 38n., 49n.
 Soragna, Giuseppe, 92n.
 Sorasio, Josette, 92n.
 Sorrentino, Liliana, 22n.
 Sorrentino, Claudio, 22n.
 Spicuzza, Maurizio, 51n.
 Sten, Anna, 41n.
 Stoppa, Chiara, 51n.
 Stoppa, Paolo, 15
 Storti, Giovanni Battista, 51n.
 Strehler, Giorgio, 11, 49n.
 Squarzina, Luigi, 11
- Tagliacozzo, Sara, 92n.
 Tagliapietra, Andrea, 10 e n.
 Taheri, Hossein, 92, 102, 107
 Terni, Paolo, 92n.
 Testori, Gianni, 72 e n.
 Tian, Renzo, 73n., 107n.
 Toscano, Salvatore, 92n.
 Toti, Silvano, 50 e n., 51n., 58, 59n.
 Trionfo, Aldo, 56
 Turba, Alessandro, 72n.
- Ugatti, Jessica, 51n.
- Valente, Erasmo, 66n.
 Valli, Romolo, 7, 11-12, 13n., 14n., 15-16, 17n., 19 e n., 22n., 31n., 53, 71n.
 Varese, Casimiro, 67-68, 67n., 74, 77, 78n., 80, 81n., 82n., 83 e n., 85 e n.
 Viola, Bruno, 51n.
 Visconti, Luchino, 11, 18, 53, 71-74, 71n., 74n.
 Vitta, Gemma, 92n.
 Vlad, Roman, 119n.
 Volli, Ugo, 57 e n., 62-63
- Warshaw, Alice, 51n.
 Weber, Jacqueline, 74n.
 Wedekind, Frank, 123-124, 123n.
- Zamparini, Gabriella, 123 e n.
 Zelano, Maria Chiara, 92n.

Zenone di Cizio, 68n.

Zini, Riccardo, 51n.

Zocchi, Nietta, 22n.

*Finito di stampare
nel mese di novembre 2023
da Digital Team – Fano (PU)*