

Federica Roncati

GUIDO SALVINI: NOTA BIOGRAFICA

Federica Roncati è dottore di ricerca in «Analisi e interpretazione dei testi italiani e romanzi» (presso l'Università degli Studi di Genova). Il contributo che viene presentato in questa occasione, frutto delle ricerche per la sua Tesi di Dottorato condotte in larga misura sui materiali del Museo Biblioteca dell'Attore (soprattutto i copioni, ma anche articoli e saggi pubblicati da Guido Salvini su giornali e riviste), propone un profilo biografico ragionato del grande regista, con riferimento alla situazione teatrale italiana tra le due guerre e con particolare attenzione al ruolo da lui avuto nella nascita della regia in Italia e ai suoi contatti con Reinhardt e Copeau. Federica Roncati si è occupata di testi teatrali settecenteschi (il mostruoso e il fantastico nella Zobeide di Carlo Gozzi) e dei problemi della loro messa in scena (La tradizione di Goldoni nelle regie del Novecento: «La Locandiera» di Guido Salvini, pubblicato on-line sugli Atti Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria italiana come risorsa primaria, ottobre 2008). Su Guido Salvini ha già pubblicato su «Ariel» (n. 1, 2009) un saggio sul carteggio inedito con Curzio Malaparte, nel quale vengono analizzate anche le modifiche tra le varie edizioni della commedia Anche le donne hanno perso la guerra e la sua messa in scena. Nell'ambito dell'italianistica si è occupata di Mario Morasso, Virgilio Lilli, del simbolismo ligure; collabora regolarmente con recensioni e schede alla rubrica seicentesca della «Rassegna della Letteratura Italiana» [Franco Vazzoler].

Scrivere di Guido Salvini significa, sostanzialmente, incrociare e conseguentemente delineare la storia stessa del teatro italiano fra le due guerre¹. Spesso citata nei saggi ma raramente approfondita, la fi-

¹ Proprio Lucio Ridenti aveva esordito con queste parole nell'articolo commemorativo *Il primo maggior regista ed organizzatore italiano: Guido Salvini*, scritto per la morte del regista, avvenuta il 4 maggio 1965: «La vita artistica di Guido Salvini è la cronistoria stessa del Teatro italiano fra le due guerre» («Il dramma», giugno-luglio 1965, pp. 57-61). Tale citazione compare anche nell'unica monografia dedicata a Guido Salvini: Marina De Luca e Daniela Vanni, *Guido Salvini o della nascita della Regia in Italia*, Prefazione di Alessandro d'Amico, Bari, Edizioni dal Sud, 2005.

gura di questo regista italiano merita senza dubbio maggiore attenzione proprio in rapporto al periodo storico nel quale si trovò a operare. Nato il 12 maggio 1893 a Firenze, nipote del grande attore Tommaso Salvini, frequentò inizialmente la facoltà di Giurisprudenza a Padova, dove condusse a termine gli studi, e, contemporanea-mente, si diplomò al Conservatorio Pollini. Reduce dalla prima guerra mondiale, nella quale aveva partecipato come volontario², decise di dedicarsi all'industria cinematografica e aprire la «Fotocines» a Roma, sull'Appia Nuova, che però fallì nel 1924. Guido Salvini girò anche sei film tra il 1937 e il 1955. Proprio nel 1924, quando chiuse la «Fotocines», Salvini conobbe Pirandello e condivise con lui l'esperienza del Teatro d'Arte, di cui fu uno degli undici soci fondatori³ e presso il quale lavorava in qualità di scenografo, bozzettista e collaboratore alla regia.

Fu proprio Salvini a introdurre nella compagnia e presentare a Pirandello Marta Abba⁴. Tra Pirandello e Salvini si instaurò un vero e proprio rapporto di amicizia e stima reciproca. Nel 1926, infatti, Pirandello affidò proprio al giovane Salvini l'incarico di condurre il complesso del Teatro d'Arte attraverso le numerose capitali straniere che ne avevano richiesto la presenza. Nel 1928 la compagnia si sciolse a Viareggio e Salvini, grazie alla notorietà acquisita durante la tournée all'estero, cominciò a partecipare sempre più assiduamente alla vita teatrale – non solo italiana, ma anche europea. Come regista lirico ottenne grandissimo consenso grazie alla stagione d'opera a Parigi, dedicata a Rossini, al teatro «Champs-Élysées», dove, nel 1929, realizzò *L'Italiana in Algeri*, *Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*⁵. Nel 1930, a Torino, allestì la novità di Pirandello *Questa sera si recita a soggetto*, commedia che lo rese famoso al pubblico e alla critica. Sempre nel 1930 diresse dieci commedie nuove italiane e stra-

² Nell'Archivio Salvini del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (d'ora in poi abbreviato in MBA) sono conservate molte lettere indirizzate ai familiari dal fronte, un resoconto di una spedizione presso il Piave e due agende manoscritte con appunti vari.

³ Tra i quali Massimo Bontempelli, Virgilio Marchi, Alberto Savinio e Orio Vergani.

⁴ Con Marta Abba Salvini entrò in contrasto per questioni personali, come si evince dalle lettere inviate dalla stessa Abba a Pirandello, dopo lo scioglimento della compagnia, e nelle quali l'attrice lamenta la scarsa considerazione che il giovane regista dimostrava nei suoi confronti.

⁵ L'anno prima aveva riproposto la partitura del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, allestendolo al Teatro dell'Esposizione di Milano.

niere, dimostrando in tal modo la sua fiducia nei confronti di giovani autori e attori. Nel 1932 fu segretario tecnico alla Scala di Milano, dove mise in scena vari lavori, tra cui *Il favorito del re* di Verretti, e, nello stesso anno, organizzò il secondo Festival Musicale di Venezia, dove mise a punto opere di Casella, Casavola, Lualdi e Malipiero. Nel 1933 venne chiamato al Teatro del Casinò di San Remo dove realizzò una stagione di balletti italiani. In primavera organizzò il primo Maggio Fiorentino, grazie al quale fece conoscere al pubblico italiano l'altro suo grande maestro, Max Reinhardt, con il quale collaborò per l'allestimento di *Sogno di una notte di mezza estate* al Giardino di Boboli. Sempre per il Maggio, Salvini condusse in Italia un grande regista della scena europea, Jacques Copeau, che coadiuvò in *Il Mistero di Santa Uliva*. Affiancò nuovamente Max Reinhardt nel 1934 e nel 1935, durante la Biennale di Venezia, nel *Mercante di Venezia*. Nonostante la mole di lavoro non fu mai «arruffone e nemmeno superficiale, ma anzi scrupoloso fino alla pignoleria, sempre calmo preciso metodico. Una forza meravigliosa dovuta in parte alla sua natura riflessiva»⁶.

Morto Pirandello, Salvini divenne l'allievo prediletto di Reinhardt. Quest'ultimo lo introdusse negli ambienti berlinesi e, nel 1935, giunse al Festival di Salisburgo con la regia del *Faust* di Verdi diretto da Arturo Toscanini. La rievocazione di quell'episodio è contenuta nell'articolo di apertura della rivista «Teatro: mensile dello spettacolo e delle arti», fondata dallo stesso Salvini nel febbraio del 1946 e abortita per mancanza di sovvenzioni nell'agosto dello stesso anno. Nell'articolo in questione, intitolato *Saluto agli ambasciatori d'Italia*, Salvini rese omaggio al ritorno del maestro Toscanini in Italia dopo gli anni del volontario esilio americano. L'articolo si conclude con l'augurio che il ritorno di Toscanini possa indicare, in un momento particolarmente difficile, la via da seguire agli uomini di teatro. In quegli anni in cui il termine «regista» era entrato nell'uso comune ma era ancora difficile da accogliere pienamente come ruolo, Salvini scrisse diversi articoli proprio sul significato della regia e intraprese la sua battaglia per la creazione di teatri stabili, sull'esempio del Teatro d'Arte di Luigi Pirandello. Il 4 ottobre 1935, attraverso un decreto legge che sopprimeva la Regia Scuola di Recitazione «Eleonora Duse», venne infatti fondata la nuova Accademia d'Arte Drammatica, destinata a essere il centro propulsore del rinnovamen-

⁶ Lucio Ridenti, *Il primo maggior regista ed organizzatore italiano*, cit., p. 61.

to di tutto il teatro italiano⁷. Nei tre anni successivi alla sua fondazione, l'insegnamento di regia venne affidato a Tatiana Pavlova, la quale, a causa di contrasti con Silvio d'Amico, fu costretta ad abbandonare la cattedra. Al suo posto, già dall'anno 1938-1939, il corso di regia fu tenuto da Guido Salvini fino al 1945, anno in cui cedette il posto a Orazio Costa. Salvini rappresentava, all'interno dell'Accademia, l'anello di congiunzione fra il teatro dei Grandi Attori dell'800 e la nuova scena moderna. Vittorio Gassman, uno dei suoi numerosi allievi, lo descrive come «un uomo estremamente affabile, simpatico. [...] Insegnava il comportamento nel teatro, gli usi e i costumi. [...] Portava quello che è il bagaglio di un vero maestro, cioè il bagaglio della sua lunghissima esperienza». Un altro allievo di quegli anni, Luigi Squarzina, lo descrive, invece, come un uomo che «non credeva più in tante cose, ma proprio per questo dava una visione pratica, che poi veniva contraddetta [...] dalla visione estremamente ascetica di Costa»⁸. Durante il Ventennio fascista, Salvini organizzò le celebrazioni e i colossali spettacoli per masse all'aperto. La sua consacrazione avvenne la sera del 2 settembre 1938, quando mise in scena, all'isola di Sant'Elena, vicino a Venezia, *La Nave* di Gabriele d'Annunzio. Negli anni successivi continuò la tradizione degli allestimenti all'aperto, ormai svincolato dall'egida del regime, proponendo in luoghi suggestivi come piazze o campielli copioni della tradizione classica o scritti da lui stesso con la collaborazione dell'amico Cesare Vico Lodovici. Nell'anno 1944-1945, Salvini fu chiamato al Teatro Eliseo di Roma. Nel gennaio 1943 si era infatti formata una nuova Compagnia dell'Eliseo; Gino Cervi e la Pagnani avevano lasciato, e il loro ruolo era stato reintegrato da Sarah Ferrati, Rina Morelli, Giulio Stival, Paolo Stoppa e tre giovani reduci dalla breve e gloriosa stagione della Compagnia dell'Accademia: Ave Ninchi, Antonio Crast e Tino Carraro⁹. Guido Salvini allestì con questa compagnia, alla quale si erano nuovamente aggiunti Cervi e la Pagnani: *La fiaccola sotto il moggio* di Gabriele d'Annunzio, *Do mi sol do* di Paul Gerdal,

⁷ Sulla storia dell'Accademia d'Arte Drammatica si veda il volume di Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988.

⁸ Le opinioni di Gassman e Squarzina sono riportate nel citato volume di Giammusso, p. 48.

⁹ Nel 1943 il regista dell'Eliseo era Ettore Giannini, neodiplomato all'Accademia di Silvio d'Amico. La storia del Teatro Eliseo è ricostruita da Maurizio Giammusso, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti 1900-1990*, Roma, Gremese Editore, 1989.

Quartetto pazzo di Ernst Eklund e *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux. Le opere (tranne quella di d'Annunzio) non incontrarono parere favorevole da parte della critica, che giudicò le scelte di Salvini troppo avventate. Soprattutto l'allestimento della pièce di Giraudoux venne percepito, nonostante il pretesto dell'ambientazione mitologica, come una riflessione amara sulla ventata di follia e di odio che aveva coinvolto il mondo in quegli anni. Tempo dopo, in un'intervista, Paolo Stoppa ricorderà che gli spettatori fischiarono la rappresentazione. Il 30 gennaio 1945 giunse al Teatro Eliseo Luchino Visconti, che mise in scena *I parenti terribili* di Jean Cocteau; fu un esordio clamoroso. Giorgio De Lullo, intervistato in seguito da Gerardo Guerrieri¹⁰, raccontò che Salvini, dopo aver assistito ai primi due atti della messa in scena, uscì dal teatro passando dietro l'ultima fila delle poltrone di platea e, all'attore, sembrò invecchiato improvvisamente, come schiacciato dalla novità che il teatro di Visconti aveva appena realizzato¹¹. La sua parabola di regista non era tuttavia in declino e, nel 1949, realizzò una tournée, affiancato dal giovane Orazio Costa, a Parigi e Londra, per cercare di esportare il teatro italiano all'estero. Proprio a Londra, accadde un imprevisto che lo consacrò sulla scena europea come grande uomo di spettacolo. L'opera che avrebbe dovuto essere rappresentata era *Edipo Re* di Sofocle, ma, a causa di una formalità doganale, scene e costumi rimasero bloccati a Calais. Salvini non perse la calma e fece recitare i suoi attori su un palcoscenico nudo, vestiti con le tute degli addetti ai lavori. Il regista si presentò in ribalta e suggerì agli spettatori di predisporre benevolmente nei confronti della curiosa innovazione. Il successo fu tale che le repliche vennero riproposte esattamente come la prima realizzazione¹². Tornato in Italia, Guido Salvini continuò la cura degli spettacoli all'aperto soprattutto nei teatri di Siracusa e Verona. Nella stagione 1950-1951, costituì una nuova formazione di attori: il Teatro Nazionale Italiano. Da tempo ormai pensava di dar vita a una grande compagnia stabile. Insieme a lui si unirono quattro attori teatrali e cinematografici decisi a difendere con ogni sacrificio, anche economico, l'indipendenza artistica del teatro italiano. L'indirizzo eclettico del Teatro Nazionale permetteva di rappresentare opere

¹⁰ L'intervista di può leggere nel sopraccitato volume di Giammusso, p. 91.

¹¹ Si tratta ovviamente dell'opinione personale di un attore, interessante da un punto di vista aneddotico ma poco rilevante ai fini critici.

¹² La notizia si trova riportata in un foglio dattiloscritto contenuto nella cartella di materiale vario del Fondo Salvini al MBA.

classiche, romantiche, storiche e realistiche senza alcun limite di repertorio. I quattro attori erano: Edda Albertini, Vittorio Gassman, Vivi Gioi e Massimo Girotti. Oltre a Salvini, in qualità di regista, partecipò al progetto anche Luigi Squarzina. L'inaugurazione della Compagnia del Teatro Nazionale avvenne il 7 dicembre del 1950 al Teatro Valle di Roma con un testo classico del Cinquecento, *La commedia degli straccioni* di Annibal Caro, che Salvini aveva già messo in scena l'anno precedente all'Olimpico di Vicenza. In questa rappresentazione i quattro attori fondatori della Compagnia sostennero ruoli secondari o caratterizzati, lasciando agli altri attori le parti principali. Salvini scelse strategicamente di inaugurare la stagione con la commedia di Annibal Caro per dimostrare al pubblico la vitalità inesaurita del teatro italiano del Rinascimento, i cui capolavori ben di rado (a eccezione della *Mandragola*) comparivano sulle scene. A essa seguirono, prima del definitivo scioglimento, quattro spettacoli, ciascuno dei quali parve costruito in funzione di uno dei quattro attori. Interessante fu l'allestimento di un nuovo *Romeo e Giulietta*¹³, che vedeva come attrice principale Edda Albertini e, al suo fianco, un Vittorio Gassman che, anni dopo, dichiarerà di essere stato «un Romeo spaventoso»¹⁴. Gli ultimi successi dell'attività registica di Guido Salvini furono quasi tutti legati al teatro classico e all'aperto. Nel 1960, a sessantasette anni, accettò l'invito dello Svenska Teatern di Helsinki per realizzare l'edizione in lingua svedese (con attori locali) di *Yo, el Rey* di Bruno Cicognani. La sua ultima regia fu *La figlia di Iorio* al Teatro d'Annunzio di Pescara. Era il 1963. Dopo questo allestimento, nonostante ne progettasse altri, si ritirò nella sua villa fiorentina, quasi senza denaro, deluso perché veniva trascurato da quel teatro al quale aveva dedicato tutta la sua vita. Gli ultimi risparmi li aveva spesi per sovvenzionare i suoi spettacoli. Non ebbe troppi ri-

¹³ Riguardo a *Romeo e Giulietta* si accese una polemica tra Salvatore Quasimodo e Guido Salvini intorno ai diritti d'autore. Sul «Giornale d'Italia» del 25 aprile 1951 si legge, infatti, che Salvatore Quasimodo aveva citato Salvini accusandolo di aver inserito, in una traduzione della tragedia di Paola Ojetti, brani di un'altra traduzione realizzata da lui stesso, senza corrispondergli i diritti d'autore. Nonostante le due traduzioni fossero entrambe conformi al testo originale, il poeta riconobbe da alcune sfumature nella parte di Romeo i suoi versi; da qui l'accusa. I giornali non riportano in seguito ulteriori notizie sull'argomento.

¹⁴ La relazione della costituzione della Compagnia del Teatro Nazionale, unitamente al repertorio, è contenuta in un dattiloscritto del Fondo Squarzina del MBA. Altre notizie si possono trovare in Alessandro d'Amico, Mario Verdone, *Il Teatro Valle*, Roma, Fratelli Palumbo Editore, 1998, pp. 132-133.

conoscimenti ufficiali; nel 1960 vinse l'«Eschilo d'oro», premio istituito dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico, per la messa in scena, nel 1958, dell'*Edipo Re*, e nel 1964, un anno prima della morte, gli venne assegnato il «Premio Simoni per la fedeltà al Teatro», non più come doveroso riconoscimento ma come sollecitato bisogno (era ormai in povertà). Apprezzato in vita come grande regista e teorico del teatro, soprattutto all'estero, gli venne concessa nel 1950 la Legion d'Onore su proposta di una commissione di critici e autori francesi per la tournée da lui organizzata in Francia nel 1948. Morì a Firenze il 4 maggio 1965. Se si scorrono i quotidiani del periodo, emerge come Salvini venisse definito «uno dei primi e maggiori registi italiani degli anni fra le due guerre», un «autentico uomo di teatro, che sapeva insegnare realmente agli attori, che sapeva a fondo i segreti del palcoscenico e conosceva il mondo dello spettacolo come pochissimi»¹⁵. Ciò nonostante, Salvini venne quasi dimenticato, anche se «con la scomparsa di Guido Salvini il teatro ha perduto un suo maestro, un profondo appassionato conoscitore di tutte le più intime espressioni dell'arte scenica»; un uomo, nato nel teatro, che «continuò attento ad osservare i molteplici aspetti del mondo teatrale, a studiarlo»¹⁶.

Salvini e il cinema

Guido Salvini fu soprattutto uomo di teatro, ma la passione per l'arte del cinema accompagnò tutta la sua vita. Passione che aveva in comune con Pirandello, che dettava soggetti cinematografici ai suoi collaboratori (Salvini compreso) nelle notti insonni. Affascinato dalle potenzialità che quella nuova arte avrebbe potuto offrire anche al teatro, realizzò sei film tra il 1937 e il 1955¹⁷. Il primo fu *Regina della Scala* (1937), interamente girato in interni al Teatro della Scala e in esterni a Milano, negli stabilimenti Pisorno. Il soggetto, teatrale, ve-

¹⁵ In *Un grave lutto per il teatro italiano: è morto Guido Salvini*, «La Nazione», 5 maggio 1965.

¹⁶ In *Un lutto per il teatro: la scomparsa di Guido Salvini*, «Il Telegrafo», 5 maggio 1965.

¹⁷ Notizie dei film girati da Salvini si trovano nelle lettere contenute nell'Archivio al MBA e ne *I set di Guido Salvini* (Genova, Prima cooperativa grafica genovese, 1995), un libretto curato da Teresa Viziano, allora responsabile dell'Archivio, in occasione dell'omonima mostra organizzata dallo stesso Ente nell'ottobre 1995 (Genova, 23-29 ottobre 1995).

deva protagonisti una soprano e un compositore esordienti¹⁸. Gli attori, che provenivano quasi tutti dal teatro, si avvicendavano a cantanti lirici, alla prima ballerina della Scala e al maestro Pietro Mascagni, che si prestò a dirigere la prima della sua opera, *Nerone* (1935), ricostruita per il film. La critica non fu particolarmente entusiasta del debutto di Salvini in qualità di sceneggiatore e regista cinematografico, poiché la trama era inconsistente e, soprattutto, restava parte staccata a sé rispetto alle sequenze della rievocazione storica. La critica, in conclusione, ebbe l'impressione di vedere «due film che trattino lo stesso soggetto in due epoche diverse»¹⁹. Il secondo film che avrebbe dovuto essere diretto da Salvini, ma non venne, invece, mai realizzato, fu *Carovane*. La storia di questo film iniziò all'Hotel Excelsior di Roma, quando Salvini propose al Maresciallo dell'Aria Governatore Generale della Libia, Italo Balbo, il soggetto di un film coloniale. Il soggetto venne steso in collaborazione con l'amico Orio Vergani, che, al seguito del «Corriere della Sera», aveva assistito al viaggio di Mussolini in Libia per l'inaugurazione della Litoranea. Nella trama di *Carovane*, ambientato appunto in Libia, emergeva la presenza portatrice di civiltà dei coloni italiani, alternata alla storia d'amore tra Sibi, figlio di un capo di una grande «cabila», e Fatma. Il film avrebbe dovuto concludersi con l'immagine dei coloni italiani e arabi che correvano verso la piana di Cirene sotto il volo notturno di rombanti aeroplani, per festeggiare un grande condottiero che veniva dal mare. Dopo aver esposto la trama a Italo Balbo e aver ottenuto da lui la promessa di aiuti economici, Salvini cominciò a stendere la sceneggiatura insieme a Virgilio Lilli. La sua idea era di girare il film nel gennaio del 1938, in modo tale che uscisse a fine febbraio e lo si potesse così esportare anche all'estero (aveva anche ipotizzato versioni in più lingue). Dalle lettere contenute in Archivio indirizzate a Italo Balbo emerge come, oltre ai problemi dei finanziamenti, Salvini fosse preoccupato, viste le disposizioni del Governo fascista, per

¹⁸ Il titolo è ricavato dalla prima opera lirica che un giovane compositore, Guido Vernieri (interpretato da Giuseppe Addobbati), vorrebbe far rappresentare.

¹⁹ Vice, «*Regina della Scala*» di Guido Salvini, «Cine-Magazzino», n. 36, 16 ottobre 1937. Altre notizie sul film si trovano in Anonimo, *Pronti si gira: «Regina della Scala»*, «Cinema Illustrazione», 18 novembre 1936; G.V. Sampieri, *Cinema e melodramma*, «Cinema», 25 febbraio 1937; Anonimo, «*Regina della Scala*», racconto del film (serie «I grandi cine-romanzi illustrati», n. 272), Torino, ed. Taurinia, 1938. La filmografia è stata tratta dal *Dizionario del cinema italiano*, a cura di Roberto Chiti e Roberto Poppi, Prefazione di Giovanni Grazzini, Roma, Gremese Editore, 1991-1993, con alcune varianti e aggiunte a cura di Roberto Chiti.

la lingua da utilizzare: «Un problema importantissimo da risolvere e aggiungo originalissimo sarebbe quello di far parlare ciascuno con la sua lingua, di non avere quindi il duetto d'amore fra i due arabi... in italiano. Occorre quindi un dialogo sobrio e talmente evidente ed inframezzato ad arte da parole italiane in modo che il film venga capito sia dagli arabi sia dagli italiani [...]. Dobbiamo svolgere il soggetto più verso l'Islam? Possiamo usare per i contadini i dialetti italiani?»²⁰. Tuttavia, dopo aver ottenuto metà dei finanziamenti, nel novembre del 1938, il ministero della Stampa e Propaganda non diede più alcuna risposta in merito agli investitori libici e Salvini decise di abbandonare il progetto. Il terzo film in ordine cronologico, ma il secondo effettivamente realizzato, fu *Orizzonte dipinto* (1941), il cui titolo provvisorio era invece *Teatro*. Dopo la parentesi fallita dell'avventura coloniale, la vicenda di *Orizzonte dipinto* ripiegava nuovamente sul mondo teatrale. Il film era sviluppato attraverso scene (di chiara derivazione teatrale) comiche, sentimentali, patetiche e tragiche che non piacquero alla maggior parte della critica, la quale mal tollerava la contaminazione tra i due generi. Il più duro fu sicuramente Giuseppe Isani della rivista «Cinema», il quale invitò senza mezzi termini il mondo del teatro a non occuparsi del genere cinematografico:

Hanno compreso Ugo Betti, Contini, il Salvini stesso, responsabili della sceneggiatura e della regia di questo film, ciò che tutto questo significa? Questa incomprendione li ha portati a darci un'opera che non ha nulla, assolutamente nulla di cinematografico [...] Sia di Salvini, come dei suoi collaboratori abbiamo sempre avuto il concetto migliore e la migliore stima, ma essi ci nacquero dalla loro operosità, dal loro estro in un altro genere artistico, che appartiene ad un mondo che nulla ha a che vedere con il cinematografo. Nel loro mondo siamo pronti ad applaudirli. Non così nel tentativo infelice fuori di esso²¹.

Altri tre film – *Quartetto pazzo* del 1945, *Il conte Aquila* del 1955 e *Adriana Lecouvreur* sempre del 1955 – vennero tratti dalle omonime pièce teatrali.

L'unico film tratto da un racconto di Camillo Del Signore fu

²⁰ Guido Salvini a Italo Balbo, 21 settembre 1937, minuta manoscritta. Intorno a *Carovane* è conservato in Archivio il carteggio intercorso tra i due, con l'aggiunta di alcune lettere inviate dal regista a Francesco Rospigliosi, Edmondo Balbo e Luigi Freddi. Parte del carteggio è contenuto nel citato *I set di Guido Salvini*.

²¹ Giuseppe Isani, *Teatro e Cinema: «Orizzonte dipinto» di Guido Salvini*, «Cinema», n. 13, 1941.

Clandestino a Trieste, del 1951. La vicenda si svolgeva in un cantiere a Trieste, dove lavorava sotto falsa identità Pietro Valbruna, condannato da un tribunale alleato per una presunta azione militare sbagliata avvenuta nell'ottobre del 1942 ad Algeri. L'uomo veniva incarcerato e, dopo una serie di colpi di scena, liberato grazie a una giovane donna innamorata di lui, che trovava un testimone in grado di discolarlo. Ancora a sfondo teatrale avrebbe dovuto essere un film che invece non venne mai realizzato. Mentre stava girando a Roma *Orizzonte dipinto*, Salvini rimase infatti affascinato a tal punto dall'esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi diretta da Victor de Sabata e trasmessa via radio, che avrebbe voluto girare un grande film sinfonico di rilevanza internazionale con l'esecuzione della *Messa da Requiem* diretta dal maestro.

Un altro sogno di Salvini era quello di sceneggiare per la televisione un film o un episodio tratto da un romanzo. L'occasione gli si presentò tre anni prima di morire, nel 1962. Un suo amico e scrittore di novelle, Bruno Cicognani, aveva messo a disposizione di Salvini un racconto, *Il Caffèino*²², affinché venisse ridotto in un film per la televisione. Tale racconto, ambientato a Firenze tra il Lungarno, i locali notturni e il Caffèino (un bar realmente esistito a Firenze, in piazza del Duomo), narra di una giovane ragazza, Annabella, costretta a fare la prostituta, che si innamora di un giovane sassofonista e vede in lui la speranza del riscatto. Il giovane, però, dopo uno struggente dialogo sul Lungarno, la respinge proprio a causa del suo passato e le consiglia di prendere i voti. Annabella, dopo aver vagato per la città, si siede al solito bar, il Caffèino, ordina un cognac e muore accasciandosi sul tavolo tra l'indifferenza degli avventori che la credono stanca per la notte di lavoro. Dalle lettere conservate in Archivio si comprende che la trama del racconto aveva incontrato delle difficoltà da parte dei dirigenti della televisione a causa del lavoro di Annabella, nonostante la novella fosse già stata letta integralmente il 26 giugno 1955, proprio in una diretta televisiva, da Carlo D'Angelo, come scrive lo stesso Cicognani a Salvini: «non solo quindi accettata senza che alcun “timorato” sollevasse eccezioni, ma senza che la lettura, almeno a quanto mi risulta, non sollevasse che plausi; a parte questo [...] che “una cosa è una lettura, altra la rappresentazione”»²³. L'unico artificio per aggirare l'ostacolo del mestiere della

²² In Bruno Cicognani, *Le Novelle*, Firenze, Vallecchi, 1955.

²³ Lettera del 28 marzo 1962, tre pagine manoscritte, conservata al MBA, coll. 1352/362.

protagonista era quello di trasformare Annabella in una fioraia, ma, in questo modo, il finale della tragedia, nel quale il corpo di Annabella veniva coperto dai fiori del mercato del mattino, avrebbe perso la sua efficacia drammatica e sarebbe risultato solo «una banale “trovata” romantica». Dopo questa lettera di Cicognani, la vicenda si chiude negativamente.

L'incontro con Pirandello e Reinhardt

Come abbiamo avuto modo di sottolineare più volte, Salvini venne definito allievo, artisticamente, di Pirandello e Reinhardt. Da questi due grandi maestri ebbe modo di imparare tecniche differenti e carpire i loro segreti teatrali. Non solamente, però, Pirandello e Reinhardt furono modelli di riferimento nel lavoro, ma anche e soprattutto nella vita, come specificò più volte lo stesso Salvini nei suoi saggi e nelle interviste. In ordine strettamente cronologico, il primo ad accorgersi del talento del giovane Salvini fu Pirandello. È inutile ripercorrere qui le tappe che hanno portato alla formazione, alla nascita e alla chiusura del Teatro d'Arte, dal momento che sono state analiticamente ricostruite nel volume *Pirandello capocomico* di Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, edito da Sellerio nel 1987. Interessante risulta invece uno scritto del 1934, *Scenografia per Pirandello*, nel quale Salvini, approvando incondizionatamente le teorie pirandelliane sulla messa in scena, concepisce la scenografia come un'interpretazione e traduzione del testo in immagini²⁴. Anche in questo caso, all'estero prima che in Italia, si avvertì in anticipo la necessità di una rivoluzione in campo tecnico teatrale, ma, come sottolinea Salvini, se «nei piccoli teatri sperimentali d'Italia tale rivoluzione dilagò presto, non si può dire che essa abbia deciso il mutamento di rotta del teatro militante». La prima pièce a sovvertire le regole del dramma borghese fu senza ombra di dubbio i *Sei personaggi in cerca d'autore*, che «diedero il colpo di grazia anche in Italia alla scenografia borghese». Se, per gli altri direttori, scenografia significava semplicemente tradurre una didascalia, per Pirandello voleva dire interpretare e cogliere l'essenza delle cose.

Salvini afferma, sostanzialmente, che regista e scenografo posso-

²⁴ Guido Salvini, *Scenografia per Pirandello*, «Comœdia», febbraio 1934, pp. 9-11.

no in realtà fondersi nella stessa persona e, soprattutto, che queste due figure sono state introdotte da Pirandello. Il teatro di Pirandello, infatti, esigeva una messa in scena differente dagli altri modi di tradurre il dramma in azione teatrale, perché «i personaggi di Pirandello vogliono la loro scenografia. Sono personaggi scavati nella roccia; si ha l'impressione che se battono la testa nel muro o si rompe il muro o si spacca la testa. Sono personaggi di un verismo disperante». Da queste osservazioni si può facilmente comprendere come Salvini non apprezzasse la cosiddetta regia metafisica, che piegava, cioè, le parole del testo a suo piacimento, ma rispettasse, invece, il testo in quanto detentore della poetica del drammaturgo. Un altro ricordo di Pirandello, Salvini lo delinea nella relazione *I miei maestri*, nella quale descrive anche l'incontro con Reinhardt. La parte relativa a Max Reinhardt venne successivamente riutilizzata da Salvini il 28 aprile 1945 per un ciclo di conferenze sulla regia teatrale presso la sede dell'Accademia d'Arte Drammatica²⁵. La relazione ha inizio con una dichiarazione di modestia da parte di Salvini, che non intende essere paragonato ai suoi due padri artistici:

Non vorrei che voi [...] supponeste che nel titolo di questa mia conversazione si celasse, non dico un tranello, ma una mia segreta aspirazione: parlandovi di due grandi maestri non vorrei che voi mi attribuiste la volontà anche subcosciente di dimostrarvi che, quali furono i maestri, tale fu indegnamente l'allievo. Se voi mi supponeste, anche per un solo momento tanto stupido, io perderei ogni coraggio a parlarvi di Luigi Pirandello, che io amai come un padre spirituale, e di Max Reinhardt nella cui arte credetti di scorgere il segreto della tecnica della regia.

Per sottolineare ancora più incisivamente la differenza tra lui e Pirandello, Salvini riporta un curioso episodio accaduto mentre era a Parigi, in tournée con il Teatro d'Arte. Negli anni passati accanto al suo maestro *spirituale*, aveva infatti sviluppato interesse per la scrittura di novelle al punto che avrebbe voluto pubblicare un volume. Entusiasta, aveva cominciato a scriverne alcune – *Il miracolo dei morti*, *La Parigina sotto l'autobus*, *Perché non prendo moglie* –, ma

²⁵ Altri interventi furono quelli di Silvio d'Amico, *Introduzione alla regia moderna*; Gerardo Guerrieri, *Gordon Craig*; Orazio Costa, *Jacques Copeau* etc. In questo scritto Salvini, rispetto alla relazione *I miei maestri* (senza data, conservata al MBA), aggiunge delle parti che riguardano la vita artistica di Reinhardt. Queste relazioni, compresa quella di Salvini (pp. 61-78), confluiranno poi nel volume *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Angelo Belardetti, 1947.

quando sottopose *Un uomo felice*²⁶ al giudizio di Pirandello il risultato fu una sonora sconfitta per il novelliere in erba:

vi dirò che un giorno, a Parigi, mentre attendevamo, Pirandello ed io, di essere *spegnati*²⁷ da un grande albergo, dopo una tournée gloriosissima a Londra e altrettanto gloriosa ma non redditizia a Parigi per colpa soprattutto della stagione avanzata (eravamo nel luglio del 1925), io, per ingannare l'attesa, lessi a Pirandello una mia novella; si chiamava: «Un uomo felice». Mi mancava solo di concludere... una cartellina o due. Dopo la lettura Pirandello mi disse brutalmente: «Lei non può finire questa novella, non la sa finire», rimasi di ghiaccio e non ho mai più scritto una novella in vita mia.

Anche se Pirandello era a volte crudele con il giovane allievo, come quando non gli volle far assegnare una regia in America perché là «sono molto bravi», Salvini da lui imparò soprattutto «l'arte più difficile: quella di saper soffrire e di poter restare cioè spettatori della propria sofferenza». Questa difficile arte avrebbe dovuto essere messa in pratica soprattutto durante l'interpretazione di un'opera, perché, continua Salvini, «[o]ra che noi dobbiamo fare la regia al microscopio, dobbiamo osservare e sentire il tormento dei personaggi da muovere sulla scena, dobbiamo soffrire con loro, ma con loro non dobbiamo piangere. Dobbiamo saper risollevarci il capo, regolare il nostro sentimento con fredda ferocia». Un'altra caratteristica che Salvini prese in prestito dal teatro di Pirandello fu senza dubbio il ritmo della recitazione:

E un'altra cosa io ho cercato d'imparare da Pirandello, e non gliene sarò mai abbastanza grato: il ritmo del suo teatro, che era il ritmo della sua vita, e che è la chiave del ritmo dello spettacolo in genere. Io, che non sono un sanguinario, soffrivo in principio a vedere con quale rudezza, vorrei dire con quale brutalità Pirandello pretendeva un ritmo serrato di recitazione dai suoi attori, che non era, intendiamoci bene, il precipitoso vaniloquio cui eravamo abituati ad esempio nelle compagnie comiche di quel tempo, ma lo sforzo continuo di concentrare il pensiero in attimi, di colorire in frazioni di secondo con la risultanza mirabile di una recitazione viva e vibratile che riusciva a piegare la nostra lingua, di per sé tonicamente lenta perché costituita di parole chiuse, in un fuoco di artificio continuo.

L'incontro tra Salvini e Reinhardt avvenne, invece, in occasione

²⁶ Le novelle, alcune manoscritte e altre dattiloscritte, sono conservate al MBA.

²⁷ Refuso.

dell'allestimento di *Sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare (regia appunto di Reinhardt) al Maggio Fiorentino del 1933. Salvini, infatti, volle assolutamente condurre in Italia due grandi registi, Reinhardt e Copeau, per cercare di togliere quella patina di diffidenza che la critica e gli stessi attori nutrivano nei confronti del nuovo modo di concepire il teatro. Se si confrontano gli stili di regia di Reinhardt e Salvini emergono numerose affinità tra i due, segno che l'allievo aveva appreso e poi rielaborato la pratica teatrale di Reinhardt. Era stato lo stesso Pirandello ad ammirare per primo il regista viennese e, per questo motivo, al giovane Salvini era apparso «non come un uomo ma come il miracolo della regia». Nel saggio, Salvini rievoca il primo contatto con il regista viennese:

Quando nel gennaio del 1933, io mi recai a Berlino per invitare Reinhardt a mettere in scena *Il sogno di una notte di mezza estate* per il Primo Maggio Fiorentino, portai con me un bel plastico. Non era Reinhardt l'uomo dei palcoscenici girevoli, l'uomo che rappresentava Shakespeare nel testo integrale, quindi con tutte le scene senza omettere neppure un passaggio? E poiché, io pensavo, Reinhardt non ha in pratica il Giardino di Boboli, gli portai una specie di macchina che girava da tutte le parti, con tutte le scene ben disposte e ordinate. Lo incontrai nel suo studio del Deutsches Theater. [...] Ebbe la cortesia di trovar molto ingegnosa la mia macchina e che gliela lasciassi, che gli sarebbe stata utile. Io gongolavo e tornando a Firenze affermai che oramai l'allestimento del *Sogno* era deciso. Quando nel marzo egli venne a Firenze, dopo aver passeggiato in lungo e in largo per il Giardino di Boboli scelse, come ognuno sa, un semplice spiazzo erboso con due grandi lecci ai lati e due scalinate nel fondo; e a me, invece della mia macchina, chiese soltanto delle lucciole.

Rimasi sconcertato. Ma nelle prove che seguirono, quando io sentii sorgere dai toni aerei di Titania, dalla trina del quartetto degli innamorati, dal gorgheggio di Puck, lo spirito della terra, l'odore quasi dei prati e degli alberi, capii perché Reinhardt s'era voluto spogliare da ogni artificio scenico: questa volta la sua lotta di regista doveva essere quella di vincere la natura con l'arte, e la sera della prima rappresentazione, mentre io ero nella cabina elettrica a manovrare le mie lucciole nascoste fra gli alberi, un volo di lucciole vere palpitò sulla scena.

Nonostante venisse considerato il padre delle creazioni spettacolari e delle macchine teatrali, Reinhardt, in questo molto simile a Pirandello, credeva soprattutto che dovesse essere l'attore a dar vita al personaggio, purché l'attore desiderasse veramente interpretare quel ruolo:

Tutto il tecnicismo della regia di Reinhardt si fondava sulla fede che egli aveva nelle possibilità umane dell'attore. Fu detto che egli era stato soprattutto riformatore dei mezzi tecnici dello spettacolo. Infatti egli spalancò finestre dove poté e allargò la scena in profondità e in proscenio, ma verso il mondo e per un nuovo mondo del teatro. Forzò i limiti della scena, perché la grandiosità faceva parte del suo temperamento, perché con ogni effetto cercava di creare nuove attrattive, sempre però dentro ai limiti della natura stessa dell'opera e alla ricerca di una nuova realtà e di una nuova dinamica drammatica.

Se da Pirandello Salvini aveva imparato il metodo della recitazione e la crudeltà di essere spettatore della sofferenza degli attori calati nei ruoli da interpretare, da Reinhardt, invece, aveva appreso le tecniche teatrali e soprattutto l'arte della messa in scena. Reinhardt, ad esempio, «recitava dovunque e comunque, in mezzo a una piazza, in una sala, sui gradini di una chiesa, all'aperto, al chiuso, in un prato [...] Non gli è mai bastato di esser considerato un riformatore, un regista, un direttore, ha sempre sentito il teatro nella sua totalità e ha posto al servizio di questa totalità tutti gli elementi raggiungibili»²⁸. Per Reinhardt erano importanti la musicalità delle espressioni idiomatiche, le pause, il variare delle intonazioni sonore e l'influsso della luce (sia naturale sia artificiale) – caratteristiche che si ritroveranno puntualmente nei copioni di Salvini, che, infatti, riscriveva le opere da rappresentare eliminando la punteggiatura originale (come Reinhardt) perché spesso le virgole segnate dall'autore erano prive di drammaticità. Se Reinhardt preparava uno spesso *Regiebuch* (copione) che conteneva tre o quattro volte le parole del testo all'interno del quale egli tracciava, per ogni singola scena dell'opera e per ogni riga del testo, il variare delle intonazioni sonore e il significato musicale e sentimentale delle parole, nell'Archivio Salvini sono conservati tre, a volte quattro copioni dattiloscritti della medesima opera, costellati di segni a matita rossa e blu, che indicano l'apertura delle vocali, l'intensità della luce, la tenuta (espressa in tempo musicale) di una parola. Sia Reinhardt sia Salvini allegavano al copione i disegni preparatori della scena e i fogli relativi alle posizioni degli attori in ribalta. A queste annotazioni si aggiungevano, in seguito, i punti di vista acquisiti durante le prove, in modo tale che il copione risultasse un lavoro *in fieri* filologicamente distinto in fasi successive di elaborazione. Così concepiti, i copioni di Reinhardt e Salvini hanno l'a-

²⁸ In *I miei maestri*, cit.

spetto di vere e proprie partiture sceniche; affascinanti testimonianze della traduzione di un testo drammatico nell'azione dello spazio della scena. Per concludere, se Reinhardt dichiarava che «il compito del regista consiste essenzialmente nel creare per ogni opera le condizioni che deve aver vagheggiato l'autore stesso»²⁹, Salvini scriveva che «il regista [...] cercherà invece di far aderire la sua sensibilità allo spirito del dramma e del suo stesso autore». Se Reinhardt fu il maestro di regia, con Pirandello Salvini ebbe però un rapporto che andava ben oltre l'ambito artistico, come si può leggere nell'articolo che scrisse nel decennale della morte di Pirandello³⁰. In questo scritto, Salvini tratteggia la personalità di un uomo tormentato e quasi al limite della nevrosi, che spesso trascorreva le notti scrivendo interi atti delle sue commedie. Proprio in una di queste notti, Salvini gli aveva parlato del cinematografo:

Una notte, angosciata quanto altre mai (eravamo a Parigi nell'estate del 1925 [...]), una notte in cui era ossessionato dal ricordo della moglie che aveva dovuto rinchiudere in un manicomio, [...] non sapendo più cosa architettare per distrarlo, gli parlai del cinematografo, di come eran fatti allora i soggetti cinematografici, lo spronai ad interessarsi a quella nuova arte. Non mi lasciò finire la frase, prese dei fogli [...] e mi disse: «Scriva». Fino alle quattro del mattino mi dettò un soggetto cinematografico vivacissimo. Si chiamava: *Il Pipistrello*. E questo pipistrello non era che la personificazione del diavolo.

Il carattere della sua regia in palcoscenico era, però, sempre combattivo, mai rinunciatario, e dagli attori pretendeva sempre il massimo, tanto che, continua Salvini, «non potevano respirare, erano premuti dal ritmo dello spettacolo, sempre più incalzante, ossessivo, diabolico. Se qualche attore non reggeva il ritmo allora Pirandello diventava cattivo. Gli sembrava che le sue creature si afflosciassero e poi cadessero come la trottola senza più forza centripeta». Le parole con cui si conclude l'articolo, infine, sono il commiato non di un allievo al maestro ma di un figlio verso il padre: «Io l'ho adorato, ma so che lui mi voleva bene. E se io avessi potuto seguire la sua bara in quella frigida mattina di dicembre, dietro al carro di terza classe, ti-

²⁹ Max Reinhardt, *Dichiarazioni sulle sue messe in scena in teatri a pianta centrale e sul teatro dei cinquemila*, riportato in *I sogni del mago*, a cura di Edda Furich e Gisela Prossnitz, Milano, Guerini e Associati, 1995, pp. 70-71.

³⁰ L'articolo *Ricordo triste* è conservato al MBA.

rato da quel cavalluccio striminzito, io credo che lui non mi avrebbe mandato via».

Guido Salvini e la nascita della regia in Italia

È stato più volte ribadito che le parole maggiormente significative per descrivere la situazione teatrale italiana nel periodo compreso tra le due guerre fossero «ritardo» o «anomalia». La nascita della regia in Italia fu quindi un fenomeno complesso che ebbe origine da incroci e scambi, da anticipazioni, ritardi e incontri, non sempre coincidenti cronologicamente, che portarono gli studiosi a indagare questo aspetto sia nella sua parte generale di principio estetico unitario (mi riferisco a Fabrizio Cruciani, Marco De Marinis, Ferruccio Marotti, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani), sia analizzando il disagio che la nascita della regia aveva causato negli artisti al suo arrivo in Italia. Concordo, inoltre, pienamente con quanto affermato da Mirella Schino nel suo contributo contenuto all'interno del Dossier *L'anticipo italiano*³¹, quando afferma che «bisogna rivedere anche il preconcetto sull'«estraneità» dell'Italia alle tensioni che agitano in questi anni l'Europa». Lo spettacolo di regia era conosciuto in Italia, e parlare di «ritardo» potrebbe risultare inappropriato. Inoltre, come ha analizzato Franco Perrelli nel volume *La seconda creazione*³², esisteva già nell'Ottocento il fenomeno della protoregia, all'interno della quale emerge la figura non solo di un semplice allestitore, ma di un responsabile artistico dello spettacolo. Si tratta quindi di abbandonare talune idee preconcrete sulle origini della regia e ragionare per larghe fasce di riferimento, approcciando il fenomeno attraverso un'analisi di contesto e ampio raggio con logica fenomenologica. Analisi spesso trascurate da talune monografie divulgative che isolano i mostri sacri della regia novecentesca a discapito di una continuità con quanto avvenuto prima. Durante il periodo del fascismo, invece, il teatro si ripiegò su se stesso e «si volle travestire la vecchia passione italiana per il capocomicato d'autore con i panni della grande regia europea, e si volle far confusione tra i due fenomeni»³³. La

³¹ In «Teatro e Storia», anno XXII, n. 29, 2008, p. 32. Sempre della studiosa, fondamentale per lo studio del fenomeno della regia è la monografia *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

³² Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Torino, Utet, 2005.

³³ *Ivi*, p. 34.

prima analisi complessiva di questo fenomeno è stata effettuata proprio in Italia, al Convegno Volta (ottobre 1934), al quale partecipò anche Salvini. I grandi registi stranieri³⁴ avevano modificato radicalmente il modo di concepire un testo drammaturgico, che ora esigeva una visione globale, nella quale rientravano la costruzione del testo spettacolare, la specificità del luogo teatrale, il contesto comprendente il pubblico, lo spazio della ricezione e la gestualità degli attori. Oltre ad aver trasformato lo spettacolo in un'opera d'arte unitaria, avevano anche proclamato la necessità di un responsabile unico, un uomo di teatro completo che fosse intellettuale e artigiano, e contemporaneamente avevano convertito gli edifici teatrali in case del teatro, e ingrandito e articolato il tempo delle prove. Per i primi registi, quindi, la diversità tra il nostro teatro e quello straniero era un dato di fatto e non un ostacolo. Guido Salvini era tra questi. Dai primi anni Trenta fino alla sua morte, Salvini scrisse saggi e pubblicò articoli sulle principali riviste di teatro, dapprima occupandosi del nascente fenomeno della regia, poi di quali fossero le caratteristiche della regia drammatica e le differenze con quella lirica. Tuttavia, la battaglia che occupò la sua vita e alla quale dedicò fiumi di inchiostro fu quella per la creazione dei Teatri Stabili.

Il primo articolo nel quale Salvini discute sulla funzione e anche sul termine da utilizzare per indicare la nuova figura importata dall'estero è riportato sul n. 210 dell'«Ambrosiano» (5 settembre 1930), e si intitola, significativamente, *Un «regisseur»*³⁵. L'intervista incomincia con l'affermazione, da parte del giornalista, che Salvini sia uno dei pochi, e forse il solo, «regisseur[s] del teatro italiano di prosa», anche se lui si ritiene solo un *direttore di compagnia*. Salvini, tuttavia, definisce cosa si debba intendere per *regisseur*:

Il *regisseur* [...] è colui che ha il tempo di studiare un lavoro per lo meno due mesi, per poter interpretare quello che c'è scritto, e anche quello che non c'è scritto, ma che si può leggere fra le righe. La sua opera è, in un certo senso, opera di nuova creazione. Alla prima prova il *regisseur* deve aver già «orchestrato» il lavoro, nota per nota, virgola per virgola, in modo che gli attori si trovino non a barcollare nel buio come ora avviene, ma con una traccia ben definita che è la spina dorsale dell'interpretazione. Con questo, però, non voglio affatto diminuire l'importanza della funzione creativa degli

³⁴ Tra questi Jacques Copeau, Max Reinhardt, Adolphe Appia, Mejerchol'd, Piscator, Granovskij.

³⁵ Il termine è riportato fra virgolette in quanto non era ancora stata trovata l'esatta corrispondenza in lingua italiana.

interpreti. Tutt'altro: essi debbono dar vita al personaggio, ma nell'armonia stabilita dal *regisseur*.

Anche il rapporto fra autore e *regisseur* deve essere impostato su regole precise, poiché:

Il *regisseur* è un complemento dell'autore. Non deve cioè svisare l'opera, metterla in scena cioè con quella libertà che van predicando molti della scuola moderna; deve umilmente portare il contributo del suo lavoro allo svisceramento [...] dell'opera d'arte. Reinhardt [...] è sempre vicino all'idea dell'autore, anche se si permette licenze che possono sembrare arbitrarie.

In tutte le sue traduzioni e interpretazioni delle opere, Salvini mise sempre in relazione il testo con la realizzazione scenica. In questo modo si faceva interprete dell'autore presso gli attori, e tramite tra i poeti e il pubblico. La sua era una regia «di metodo»³⁶, nella quale «veniva ad essere [...] eliminato l'errore dello spettacolo per lo spettacolo, come pure quello della soddisfazione personalistica ed egocentrica del capocomico attore, al quale nulla importava di dare al pubblico l'integrità di un'opera, ma, attraverso arbitrarie deformazioni e mutilazioni, uno spettacolo spiccio e un se stesso spettacolo»³⁷.

Ancora sull'«Ambrosiano»³⁸, in un articolo dal titolo *Uno che non c'è*, emerge un'ulteriore novità introdotta da Salvini nella sua prima Compagnia Drammatica, e che diventerà poi una costante della sua arte: l'assenza del suggeritore³⁹. Alla legittima perplessità del giornalista che domanda come si possa recitare senza l'aiuto del suggeritore, il regista rileva, invece, l'importanza di «andare in scena

³⁶ Salvini si proclamò sempre regista «di metodo», un regista «che al metodo deve la disciplina sicura dei suoi spettacoli, al metodo deve la linearità delle sue realizzazioni. Ma che ammette che si possa contrapporre al metodo quel tanto di corsaresco, di irregolare che contrassegna ogni volta la nascita o il fermento di un genere nuovo» (in *Fece le prime prove di regista a fianco di Pirandello capocomico*, «Carlino Sera», 12 marzo 1958).

³⁷ *La compagnia «Guido Salvini»*, «Il Dopolavoro di Milano», ottobre-novembre 1930.

³⁸ N. 228 del 26 settembre 1930.

³⁹ «La messa in scena del Salvini era però ottima, e bisogna dire la verità, anche la recitazione degli attori, senza suggeritore, perfetta» (lettera del 18 ottobre 1930 di Pirandello a Marta Abba, in Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995). Si tenga però presente che l'eliminazione del suggeritore, in maniera stabile, avvenne soltanto nel secondo dopoguerra, con le regie di Visconti e di Strehler al Piccolo.

con un lavoro che gli attori hanno imparato a memoria». Inoltre i vantaggi sono innumerevoli: «primo, perché la recitazione risulta più viva e più fluida; secondo, perché nelle repliche, l'attore non si abbandona mai alla sicurezza che dà un suggeritore in buca, ma tutto chiede al suo cervello e ai suoi nervi». Bisogna anche sottolineare che Salvini non faceva provare una sola commedia, ma varie, nel caso che una pièce nuova non piacesse al pubblico; gli attori, quindi, dovevano studiare molto di più.

Quando il termine «regia» è ormai entrato nell'uso comune e Silvio d'Amico ha inaugurato l'Accademia d'Arte Drammatica, Salvini interviene nuovamente, questa volta sulle più autorevoli pagine di «Scenario», sul significato di regia drammatica⁴⁰. Salvini, per prima cosa, sostiene che sia fondamentale, per un allievo regista dell'Accademia, seguire anche i corsi di recitazione, perché solo in questo modo potrà rendersi conto della giusta interpretazione e intonazione che gli attori devono dare a ogni singola parola. È infatti innegabile che il regista debba curare l'allestimento, ovvero lo stile dello spettacolo, ma lo strumento principale con il quale deve confrontarsi quotidianamente è l'attore, cioè la recitazione, e per questo motivo la

nuova Scuola di Regia obbliga l'allievo regista a seguire tre corsi di recitazione, a imparare cioè a recitare. Non importa che diventi bravo come Gustavo Modena, ma che conosca il peso della parola recitata [...] dove ogni parola finisce con una vocale, ogni sillaba deve essere pronunciata per intero, né mai l'attore può lasciarsi andare sopra un accento come nella lingua francese [...] ma tutto deve dire, chiaro, accentato, logico.

Oltre a conoscere la recitazione, il regista, per poter interpretare e quindi tradurre l'opera nel linguaggio della scena, deve scoprirne l'intima essenza e adeguarsi al pensiero dell'autore senza imporre il proprio:

Il regista che si accinga allo studio di un'opera d'arte, la penetra lentamente finché la sente tutta come una sinfonia e le diverse parti come temi melodici. La penetra, finché la interpreta dentro di sé interamente. Il regista italiano non commette l'errore di alcuni maestri d'Oltralpe, non fa cioè del sopracoloro, ma si pone in umiltà a sentire la poesia. A questo punto il regista ha individuato le posizioni principali, cioè alcuni capisaldi del movimento scenico dei suoi personaggi.

⁴⁰ Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, «Scenario», anno V (VII de «Lo spettacolo italiano»), n. 1, gennaio 1936, pp. 4-6.

Lo studio della recitazione è senza dubbio il più arduo per un regista, perché ogni attore ha un temperamento diverso e non a tutti si adattano certe parti. Il bravo regista sarà colui che, studiando insieme ai suoi interpreti le parti, riuscirà ad assegnarle in modo tale che la recitazione risulti naturale e non forzata. Molte volte, poi, durante le prove, il regista non ha concluso il proprio compito, perché se a un attore viene naturale aggiungere una frase o un'espressione, spesso il lavoro deve essere riscritto.

Ed ecco il regista [...] passa allo studio della recitazione. Studio lungo, minuzioso, severo, che ogni regista che si rispetti sa fissare sulla carta. Accanto a ogni frase e talvolta ogni parola del testo, il regista, con segni che possono sembrare anche cabalistici, indica intonazioni, intenzioni, voce, impeto, suono; in una parola: recitazione.

Naturalmente lo può fare solo se conosce intimamente i suoi attori e quel che ciascuno rende. Che se invece non li conosce, errore gravissimo è quello di voler imporre la propria maniera alla cieca. [...] Naturalmente il regista eleva di nascosto degli argini potenti ai lati di quella strada, perché la prepotente creazione di una parte non ricada poi a danno dell'interpretazione generale [...]. Il regista è un teorico e un pratico [...]. Il suo lavoro più arduo è già finito il giorno in cui cominciano le prove. Ma è pura teoria. Può avvenire talvolta che una scena preparata con cura minuziosa in una determinata forma debba essere cambiata di botto, perché, provando, a un attore è venuto d'impulso un grido, uno sguardo [...]. Ma è così bello quel grido, che val la pena di rifare tutto il lavoro da capo!

In una conferenza del 1943, *Le tre regie*, Salvini delinea, ancora una volta, il suo metodo di lavoro, anche se, come lui stesso sottolinea, è meglio che il regista parli poco, perché deve già discutere con gli attori. Nella prima parte del lungo saggio si sofferma sulla creazione dell'opera. Come accadeva già in Pirandello, Salvini sa perfettamente che non è il regista a creare i personaggi, ma sono loro a emergere dalle pagine del dramma. Le parole stesse, dapprima senza senso, a una seconda e a una terza lettura si concateneranno insieme per creare la nuova opera; compito del regista è quindi riuscire ad ascoltare in silenzio la parola dell'autore e tradurla in atti e scene.

Regia è problema di ritmo. Un ritmo che scandisce i suoi tempi nello spazio di due ore. I tempi fondamentali sono due: il tempo binario e il ternario. Qui sta racchiuso tutto il segreto della musica e quindi della regia, perché regia è musica. Io leggo un'opera drammatica. Se alla prima lettura, fatta tutta d'un fiato non ho capito nulla, buon segno. Almeno per me. Depongo il libro e mi metto in ascolto. Prima un ronzio alle orecchie, poi qual-

che cosa che mi canta dentro, buon segno, buon segno: il volto di un personaggio: buffo: perché ha gli occhi chiari, una giacca a quadri e va come portato. L'angolo d'una stanza, buio. C'è molta luce in giro, ma quell'angolo è buio. Una parola, una parola che canta come un colore. Ritorna, insiste, poi si collega per fili invisibili ma tenacissimi ad altre parole, prima sospese, immateriali, poi fatte dense, enormi, incubi. Un silenzio. Un vuoto. Mio Dio, non c'è altro? È tutto finito? Tre o quattro personaggi appaiono, di colpo, poi una stanza, un giardino, e un ritmo batte alle tempie, che stringe stringe, e l'anima si fa leggera e sale. Allora prendo il libro e ricomincio la lettura. E il suono si fa materia. Materia cruda, ingrata. Al tavolo operatorio. Viviseziono i personaggi vivi, sì, quelli che esistono. Poi li perdo pian piano. Sembra che i pazienti stessi applichino al chirurgo la maschera del cloroformio. Mi riappare la strada, la stanza, il giardino, con tutti i colori, con tutte le luci. Ottimo segno. [...] Cerco i personaggi; non li trovo più; non sento che un ritmo. Le parole fuggono via veloci, come dai finestrini di un treno in corsa i pali del telegrafo. E i fili che le uniscono sono come i molti pentagrammi di una partitura, solo che qui le parole volano, ma hanno radici terrene, e l'ondeggiamento dei fili, delle righe del pentagramma che si alza, si abbassa, con ritmo ternario e binario. Fra quei fili, fra quelle righe, si cela il mistero dello spettacolo. Mi ritrovo assorto. Non è il risveglio dal buio, ma dalla luce, da tante luci, e mi sembra che le mie mani abbiano manovrato fino ad allora il regolatore di una cabina elettrica bene attrezzata: «seconda diffusa giallo destra a quaranta... mille passerella sinistra, tutto diaframma, bianco a quarantacinque...».

La regia, per Salvini, è innanzi tutto ritmo. Un ritmo che si sviluppa solo attraverso lo studio dell'opera; talvolta un personaggio tende a romperlo, ma lui lo affronta, lo riconduce al servizio dell'opera d'arte. Solo studiando l'intima essenza dei personaggi, risalendo alle fonti spirituali da cui l'opera d'arte trae origine, si riesce a rivivere il clima letterario dell'autore e a comprendere quindi il testo, perché il regista «o capisce il testo e lo interpreta, o non lo capisce e lo tradisce». Fondamentale è anche la scrittura del copione. Scrittura minuziosa che deve sottolineare tutte le intonazioni, le inflessioni, le sfumature della recitazione. I segni utilizzati da Salvini derivano in gran parte da quelli musicali:

Iniziammo con le legature e le spezzature, con le pause più o meno lunghe, coi crescendo e diminuendo, coi forte, i piano e i pianissimo: passammo poi a numeri convenzionali di velocità (metronomo), all'accento con cui marcare alcune vocali e alcune sillabe, poi ai portamenti, ai respiri; ma non bastava, e ci fu necessario segnare il suono aspro e dolce di vocali e consonanti, la chiarezza e l'incupirsi della voce, la vibrazione di talune parole, o il

tono freddo, metallico, di altre, tutta una gamma di suoni e di colori che noi stessi scopriamo in noi stessi, analizzando, ma soprattutto analizzandoci.

Affinché una rappresentazione possa considerarsi tale è inoltre indispensabile raggiungere l'unità dello stile attraverso una disciplina preordinata, alla quale è necessario che si sottopongano tutti gli elementi dello spettacolo, cioè i collaboratori scenografi e illuministi, e i collaboratori principali: gli attori. L'attore ha infatti un compito immenso:

sulla falsariga tracciata, dovrà far suo il personaggio, ricrearlo in sé ed esprimerlo col magistero della sua arte, esportando il prezioso, indispensabile contributo della sua personalità e della sua tecnica. E se una intonazione drammaticamente più evidente gli nascerà nell'anima, ben venga, e se un gesto più appropriato di quello previsto dal regista si rivelerà in lui alle prove, ben venga! Non vogliamo e non dobbiamo costringere l'individualità dell'arte, ma solo porre binari precisi perché l'arte rimanga tale, perché giovi e non nuoccia all'opera.

A ulteriore conferma di quanto scritto finora riguardo il metodo di lavoro di Salvini, sono opportune le frasi che lui stesso scrisse a proposito della regia del *Saul*, rappresentato al Teatro di Verzura di Palermo nel 1957⁴¹. Inizialmente Salvini non aveva intenzione di allestire il *Saul*, in quanto lo considerava un'opera difficile, quasi un'impresa disperata, poi decise di affrontarlo seguendo solo ciò che l'Alfieri stesso suggeriva nel testo. Il problema principale era quello della recitazione.

I personaggi del *Saul* hanno parole di pietra, scolpite forse più dal Bernini che da Michelangelo. Mi occorrevo attori che potessero pronunciare parole di pietra, con un gran cuore. [...] E mi occorrevo attori che prima di tutto credessero nella maestà del testo, nell'ossequio assoluto della sua integrità, nell'umiltà indispensabile a chi si appresti a dar vita teatrale a un capolavoro. [...] Un solo problema mi sono proposto: recitare quello che è scritto; interpretare solo quello che il Poeta ha voluto dire [...] Noi uomini di teatro, siamo al servizio delle grandi opere di poesia che dobbiamo chiarificare (compito principale della regia) con la più evidente espressione drammatica, col rigore di una tecnica professionale di alta classe, ma soprattutto con la fede più certa. Noi siamo i sudditi di una benedetta repubblica che ha, al vertice delle sue gerarchie, geni quali Shakespeare, Alfieri,

⁴¹ *La regia del Saul* di Guido Salvini, locandina dello spettacolo conservata al MBA.

Molière, Goldoni, Pirandello. Non riconosciamo e non vogliamo riconoscere altre leggi estetiche o morali. E ne siamo felici.

Contemporaneamente al discorso sulla funzione del regista e sulla sua collocazione all'interno del sistema teatrale italiano, Salvini porta avanti la sua battaglia per giungere allo svecchiamento del teatro e all'abbandono del suo carattere di precarietà e nomadismo attraverso la costituzione di teatri o apparati di Stato, scuole di recitazione e di regia. Le parole d'ordine per Salvini sono riorganizzazione (grave difetto era appunto la mancanza di organizzazione teorica e pratica) e rinnovamento. Tutto questo, ovviamente, avrebbe dovuto essere attuato attraverso una revisione globale di tutto il mondo teatrale. Anche Mirella Schino sostiene che la situazione nella quale versava il teatro negli anni Trenta era principalmente dovuta a una «mancata ricostruzione di nuclei teatrali vitali, alternativi agli organismi costituiti dalle compagnie»⁴². Sulle pagine di «Fiera Letteraria» del 4 e 11 dicembre 1927, si legge il progetto di Salvini per la costituzione di un teatro popolare e stabile a Milano⁴³ (quello che sarà poi il Teatro d'Arte della città di Milano⁴⁴). Le idee espresse in questa relazione verranno sviluppate nel corso degli anni (soprattutto durante il periodo del fascismo), ma, sostanzialmente, il concetto di un teatro libero perché svincolato da interessi economici aprioristici e guidato da persone competenti, in grado di operare le scelte artistiche migliori, resterà immutato in tutti gli scritti di Salvini. La figura di Salvini merita, in conclusione, un'indagine a tutto tondo. Basti pensare all'intenso carteggio con Curzio Malaparte, che avvenne in occasione dell'allestimento di *Anche le donne hanno perso la guerra*⁴⁵, o ancora alla realizzazione del *Cristoforo Co-*

⁴² Mirella Schino, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, «Teatro e Storia», anno III, n. 4, aprile 1988, p. 71, e Idem, *Sette punti fermi*, nel già citato Dossier *L'anticipo italiano*, nel quale sostiene che la «discussione sulla grande regia si è sviluppata, in Italia, in un teatro solo apparentemente intatto e simile a com'era sempre stato [...]. Si trattava, in realtà, di un mucchio di nobilissime macerie, di un guscio vuoto. [...] Era l'organizzazione che stava marcendo» (p. 37).

⁴³ Parte della bozza è riportata anche nel volume di Teresa Vizziano, *Silvio d'Amico & Co. 1943-1955. Allievi e registi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, Roma, Bulzoni Editore, 2005.

⁴⁴ La presentazione al pubblico avviene in «Comœdia» del 15 dicembre 1928-15 gennaio 1929. Comincia in questo modo la strada del teatro di città, verso l'idea del teatro-servizio pubblico, sul modello francese.

⁴⁵ Mi permetto di rinviare al mio saggio, *Guido Salvini e Curzio Malaparte. Lettere, copioni, edizioni di «Anche le donne hanno perso la guerra»*, apparso su «Ariel», n. 70, gennaio-aprile 2009.

lombo di Claudel ai Parchi di Nervi, a Genova⁴⁶. Senza trascurare, ovviamente, l'analisi dei copioni pirandelliani (*Questa sera si recita a soggetto*, *I Giganti della montagna*) e degli allestimenti classici. Fondamentale anche la sua collaborazione con Cesare Vico Lodovici, con il quale scrisse un copione diviso in quadri sulla storia del Colosseo, messo in scena nel 1954 proprio all'Anfiteatro Flavio. Un uomo libero, quindi, che ha vissuto una vita per il teatro, dal quale, ingiustamente, dopo la sua morte, è stato estromesso e liquidato frettolosamente come un artista minore nel panorama teatrale fra le due guerre.

⁴⁶ Si veda Gianni Poli, *Claudel in Italia: «Le livre de Christophe Colomb», una «prima» mondiale*, «Teatro e Storia», anno XXII, n. 29, 2008, pp. 383-397.