

Valentina Venturini
COLLOQUI CON ALESSANDRO D'AMICO
intorno al Museo dell'Attore di Genova
e alla famiglia d'arte Salvini

L'occasione di questi colloqui era, in partenza, una lunga intervista ad Alessandro d'Amico intorno al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova da pubblicare a puntate sul mensile di teatro e spettacolo *Primafila*. Ma più la conversazione s'inoltrava, più mi rendevo conto che molti degli argomenti trattati, troppo specifici e approfonditi per il composito pubblico di lettori di una rivista di teatro e spettacolo dal vivo, erano invece delle perle che illuminavano di nuova luce movimenti e protagonisti della storia del teatro. Ho iniziato così a lavorare su un doppio binario: da un lato una versione più leggera per *Primafila*, dall'altro una completa per *Teatro e Storia*.

D'Amico è uno straordinario studioso di teatro, grande innovatore degli studi della storiografia teatrale, creatore di un «ambiente di pedagogia» in cui si sono formati molti fra i maggiori studiosi di Storia e cultura teatrale contemporanea. Alessandro d'Amico ha sempre intrecciato la storia degli studi alla cultura materiale della scena e degli attori, e il metodo da lui fondato, basato sulla cultura dello spettatore, corre sulla necessità del dialogo, imprescindibile, fra testo e scena. La cultura materiale della scena è alla base non solo dei suoi studi – in gran parte riferiti al teatro italiano di Otto e Novecento – ma anche del suo insegnamento all'università, di quello presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, delle sue esperienze alla Radio, alla Rai, e ancor prima, al festival di Spoleto (di cui fu il primo addetto stampa), delle «opere maggiori» come l'*Enciclopedia dello Spettacolo* (di cui fu caporedattore fino al 1957, anno di uscita del IV volume), dell'edizione di *Maschere nude* (I volume nel 1986, II volume nel 1993, con in mezzo il fondamentale *Pirandello capocomico*, scritto insieme con Alessandro Tinterri) e, più in generale, di tutto il lavoro critico su Pirandello. Fino all'invenzione più «sua», il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova.

Il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, fondato nel

1966 da d'Amico insieme a Luigi Squarzina e a Ivo Chiesa, è una tra le grandi istituzioni che si occupano della memoria dell'attore a livello internazionale. Nel Museo confluiscono lasciti e archivi, ambienti (lo studio di Tommaso Salvini), materiali d'uso nel mestiere degli attori, cimeli e acquisizioni librarie: tracce di memoria della base materiale del teatro che a loro volta danno origine ad altre «vite» di teatro. Intorno a quei documenti si scrivono libri, si organizzano convegni, si allestiscono mostre che a loro volta danno origine a libri. Libro e scena, i due poli della vita della cultura del teatro, vengono programmaticamente riattivati nella loro coesistenza come a voler ricordare che il sapere dei libri e il sapere della scena non possono essere disgiunti perché il teatro è in primis arte di persone, poi di opere. In entrambi i casi arte di memoria.

Valentina Venturini – Com'è nata l'idea del *Museo dell'Attore* di Genova?

Alessandro d'Amico – L'idea è nata nel 1966 dopo la morte di Guido Salvini. Discendente della grande famiglia d'arte, Salvini è stato un importante personaggio della scena italiana: allievo spirituale di Max Reinhardt, è da considerarsi fra i fondatori della regia in Italia, nel senso che oltre ad aver fornito la messinscena di un mestiere e di una tecnica ha contribuito a tramandarne la storia e a insegnarne la pratica sia attraverso i suoi spettacoli che attraverso i corsi di regia che tenne all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico dal 1938 al 1944.

Guido era il nipote di Tommaso Salvini, figlio dell'attrice Clementina Cazzola, che le cronache ricordano come un talento straordinario. Tommaso, pur amandola moltissimo, non sposò mai questa attrice che morì prematuramente. Uno dei figli della Cazzola, Mario, era il padre di Guido. Quando nel 1964 Guido morì, la moglie, Ida Fontana Pellizzari, si trovò in difficoltà enormi perché Salvini si era impegnato personalmente per finanziare le sue ultime compagnie che, dal punto di vista economico, non erano andate molto bene. Di qui la decisione, o meglio la necessità, di vendere la splendida villa di Trespiano, nei pressi di Firenze (che del resto non era nemmeno del marito ma sua, della famiglia Pellizzari), nella quale Salvini aveva collocato tutte le memorie di sé ma anche dei suoi antenati, Gustavo, Mario e Tommaso. Fu così che si rivolse a me chiedendo cosa poteva farne di tutte quelle «memorie», magari ricavandone anche qualche cosa. La destinazione più ovvia mi sembrava la Biblioteca del Burcardo a Roma e ne parlai con Achille Fiocco, all'epoca direttore.

«Guarda – mi disse – qui siamo ristrettissimi di spazio, non possiamo più accogliere nulla, la Società degli Autori non è molto favorevole a fare nuovi acquisti...».

V.V. – Fu così che a Fiocco subentrò Luigi Squarzina.

A.d.A. – Squarzina era mio amico e fu naturale per me discuterne con lui. Gli esposi il problema e tentammo col Museo Teatrale alla Scala a Milano ma l'allora direttore Vittorini ci rispose che loro oramai avevano deciso di dedicarsi al teatro lirico e non a quello drammatico pur avendo da poco accolto la Biblioteca di Renato Simoni. Anche quella strada si chiuse.

Parlandone e riparlandone, Squarzina, che all'epoca era condirettore con Ivo Chiesa del Teatro Stabile di Genova, propose di portarlo a Genova: «facciamone là un museo». Naturalmente ero molto perplesso: «Ma che facciamo Luigi! Andiamo a fare un piccolo Burcardo a Genova... non mi pare...». Lui però insistette anche per il legame di profondo affetto che lo legava a Guido Salvini, suo maestro di regia in Accademia. Ne parlò con Ivo Chiesa il quale si dichiarò d'accordo. Affittarono un piccolo appartamento, nemmeno tutto un piano, in piazza Marsala, una piccola piazza nei pressi di Piazza Corvetto accanto ai due teatri che erano allora la sede del Teatro Stabile, il Duse e il Politeama. Fu così che le memorie di scena della famiglia Salvini presero la via di Genova. Furono allestite due stanze con delle vetrine, in una si ricostruì addirittura lo studio di Tommaso Salvini, che era un bellissimo studio, con mobili un po' tetri, neri, come era lo stile del tempo, con una grande specchiera e con tutti gli oggetti di scena dei vari Otello e compagni interpretati dal nostro. Il nucleo iniziale del museo era nato. Credevo che la cosa si fosse esaurita in quell'insieme di documenti salvato dalla distruzione che consisteva nello studio di Tommaso Salvini, in una piccola biblioteca, in alcune carte, corrispondenza, ritagli di stampa, ma anche, e soprattutto, nell'archivio di Guido Salvini che aveva conservato e rilegato in pelle rossa tutti i suoi copioni.

Ma non fu così perché pochi mesi dopo morì il marchese Giuliano Capranica del Grillo, ultimo del nome, che era nipote di Adelaide Ristori, nostra gloria dell'Ottocento. La sua vedova era benestante. Quando seppi di questa morte stavo lavorando al progetto di un archivio del teatro italiano, presso il Saggiatore, progetto che, pur non essendosi realizzato, ha dato i suoi frutti attraverso una quantità di testi ritrovati e raccolti insieme a Ferruccio Marotti pubblicati poi in varie collane. Decisi di andare dalla vedova per verificare se negli ar-

chivi del marito ci fossero documenti della Ristori. La marchesa Emma Capranica si rivelò un personaggio delizioso: era una finlandese, non di sangue nobile ma di tratto molto aristocratico. Fu gentilissima, mi ricevette e mi disse «Sì, qualcosa c'è. Mio marito, poco prima di morire, aveva ricominciato a mettere in ordine queste carte. Se viene domani, le faccio trovare qualcosa». Tornai il giorno dopo e fui ricevuto da Lorenzo, il cameriere-maggiordomo dei Capranica, perfettamente in tono con il palazzo (che è quel palazzo che sta attaccato al Teatro Valle a Piazza Capranica a Roma). Lei non comparve ma mi fece trovare su un tavolino gruppi di lettere che sembravano delle lettere d'amore conservate con nastrino... Iniziai ad esaminare le lettere prendendo appunti. Tornai il giorno dopo e trovai altri pacchetti; il terzo giorno ancora altri pacchetti. Allora chiesi a Lorenzo di poter parlare con la marchesa: «Se qui c'è tanta roba è meglio saperlo dall'inizio...». «Sì – dice lei – ci deve essere molto altro perché tutta la parte che riguarda la Ristori è nei seminterrati. Se vuole andare a vedere, quando viene l'amministratore, ci andiamo insieme».

Anche se a quel punto io quasi non ero più interessato alla cosa, mi bastava avere qualche documento da pubblicare non è che volessi chissaché... andai a vedere gli archivi e scoprii stanze e stanze strapiene dell'archivio di famiglia. La famiglia Capranica è una famiglia antichissima che nel Quattrocento cominciò a decadere... Alla vista di quelle stanze e di quella mole di materiale «Marchesa lei non può tenere...». E lei «Sì, infatti io vorrei sgomberare, forse poi potrei anche affittare...». E io: «Sì, ma non si tratta solo di questo. È necessario che tutto questo trovi una destinazione».

Parlammo così di dove collocare questo enorme archivio, lei era molto favorevole al Vaticano mentre io, trattandosi di una grande famiglia romana, proponevo l'Archivio di Stato o il Capitolino. Dopo varie discussioni il tutto prese la via dell'Archivio di Stato. Tutto tranne una stanza piena di bauli, di scatoloni e pacchettini di lettere col nastrino... La stanza di Adelaide Ristori riguardo alla quale la marchesa mi fece una proposta: «Se le interessa, trovi lei una sistemazione...». Tornai alla carica col Burcardo. La Ristori era stata lì, era vissuta lì, il Burcardo era a duecento metri... Ma niente da fare, nemmeno questa volta. Proposi allora il Museo di Genova e lei accettò di incontrare anche Ivo Chiesa e Squarzina.

Ci invitò a colazione. Finito il pranzo spalancò una grande porta che dava sul salotto «di rappresentanza» e fu un *coup de théâtre* che né Chiesa, né Squarzina, né io dimenticheremo mai: il salotto era in-

vaso dai costumi della Ristori messi così, in un apparente disordine, ma molto artistico... con tutti i gioielli di scena, gli accessori... Restammo esterrefatti. La marchesa si disse favorevole a una donazione al Museo di Genova esigendo, naturalmente, certe garanzie. Per esempio chiese che il Museo diventasse una fondazione, che avesse uno statuto...

V.V. – E così fu: nel 1976 il museo divenne fondazione mentre le scatole, i bauli, i costumi, e le carte presero la via di Genova.

A.d.A. – Abbiamo scoperto, credo, l'unico archivio di attore italiano dell'Ottocento nella sua completezza perché fra i documenti di Adelaide Ristori c'era tutto: non solo i copioni e la corrispondenza, ma anche le carte amministrative, le scritture, i contratti, le vertenze, i ritagli stampa, i costumi, gli oggetti di scena e perfino alcuni bozzetti di scenografie. Cinquantadue volumi di ritagli stampa... una cosa grandiosa.

L'acquisizione di questo prezioso materiale fu per il museo determinante.

Quello che all'inizio era un piccolo pianeta divenne una cosa importante e quindi, come i pianeti più grandi, cominciò ad attirare altre donazioni, altri lasciti, e il suo patrimonio, soprattutto nei primi dieci anni, si è andato arricchendo con una rapidità incredibile. Accogliemmo l'archivio di Sergio Tofano e quello di Gualtierio Tumiatei. Poi quando morì mia madre che aveva ancora la casa di mio padre, in via Nazionale, che dovvemmo lasciare, decidemmo di donare tutta la biblioteca e tutto l'archivio di mio padre, Silvio d'Amico, al museo. Era, ed è, una cosa immensa, circa venticinquemila lettere... che solo oggi è stato definitivamente catalogato.

V.V. – All'origine del Museo Biblioteca dell'attore di Genova è dunque l'acquisizione dell'archivio della famiglia Salvini.

A.d.A. – Sì, tutto era conservato nella villa di Trespiano di proprietà della moglie di Guido Salvini, Ida Fontana Pellizzari. Guido vi aveva collocato tutte le memorie di sé ma anche dei suoi antenati: del bisnonno Giuseppe, del nonno Tommaso, del padre Mario, oltre che del fratello Celso. Alla sua morte la villa venne venduta e l'archivio di famiglia prese la via di Genova. Nella villa Guido aveva ricostituito anche il grande studio di Tommaso che era curioso perché era costituito da una scrivania con una sedia sontuosa, e di fronte un enorme specchio nel quale Salvini si specchiava avendo sopra di sé, nella parete alle sue spalle, una grande panoplia con tutte le armi di scena

e ai lati due mobili a grandi cassetti contenenti i doni ricevuti (pubblicazioni, corone, nastri, medaglie) da re e imperatori. Quindi era un po' un monumento di se stesso, alquanto tetro perché tutto in nero, ma solenne e comunque un curioso arredo che poi si è cercato di ricostruire anche al Museo dell'Attore di Genova.

V.V. – L'acquisizione dell'archivio Salvini è stata molto importante per gli studi della storiografia teatrale.

A.d.A. – Assolutamente. Non che prima Salvini e gli altri grandi attori dell'Ottocento non fossero noti alla storiografia italiana, anzi. Ma il cosiddetto «grande attore» era divenuto un mito di cui si parlava spesso senza conoscerne bene la natura, l'evoluzione, la tecnica, e in definitiva il significato. Del resto accade ancora oggi di sentirlo confondere col «mattatore», ch'è tutt'altra cosa. Soprattutto lo si giudicava non per ciò che fece ma per quel che mancò di fare e che forse non poté fare.

Comunque negli anni Cinquanta del Novecento era nato un grande interesse intorno al fenomeno. Vito Pandolfi pubblica l'*Antologia del grande attore*, prima raccolta di scritti di e su una galleria d'attori da Modena al Novecento. Fu un libro stimolante. Citerei innanzi tutto le pagine di Gerardo Guerrieri sul grande attore alla scoperta di Shakespeare. E subito dopo i primi tentativi di studio di carattere testuale su certe interpretazioni di Salvini e compagni promossi da Agostino Lombardo che, essendo un anglista ed essendosi dedicato in particolar modo a Shakespeare, avviò una serie di studi sulla fortuna di Shakespeare in Italia, e quindi inciampò fatalmente nell'attore italiano dell'Ottocento che usò Shakespeare come punto di forza: è stato l'autore fondamentale per la loro fortuna e per la loro cultura teatrale. Il salto qualitativo si ebbe quando si passò dall'analisi, sia pure attenta e approfondita, di memorie, autobiografie, scritti esegetici e aneddotici, all'esame sistematico di una serie di documenti, epistolari, copioni, cronache, carte amministrative, ecc. Documentazione che nel nostro paese, per ragioni storiche, è sparsa, frammentaria e quindi scarsamente frequentata. Il fatto che a Genova, alla fine degli anni Sessanta, sia nato un Museo Biblioteca dell'Attore (denominazione fortemente voluta dai fondatori) nel quale erano raccolti gli archivi e i cimeli di due tra i massimi esponenti del «grande attore», Tommaso Salvini e Adelaide Ristori, ha consentito di dare un impulso decisivo alla storiografia teatrale dell'Ottocento. Dico teatrale, e non semplicemente attorica: si è smesso infatti, e il primo mi pare sia stato Cesare Molinari, di subire il «grande attore»

come mito, e quindi come presenza unica e pervasiva dell'intera nostra scena ottocentesca. Aggiungo che, una volta insediato nella nuova sede di Villetta Serra, il Museo Biblioteca dell'Attore divenne per anni il privilegiato luogo d'incontro per un gruppo di studiosi – Claudio Meldolesi, Ferdinando Taviani, Roberto Tessari, Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani, Maria Luisa Aliverti, Clelia Falletti – che contribuiranno in modo decisivo al riesame della storia e dell'arte dell'attore.

V.V. – Cosa è conservato nell'archivio della famiglia d'arte Salvini?

A.d.A. – Una ricca corrispondenza tra Tommaso e il mondo teatrale, naturalmente, ma non solo. C'è anche una corrispondenza, per esempio, con il mondo letterario. Uno dei suoi grandi amici dell'attore era Edmondo De Amicis, e nell'archivio è conservata una lettera della moglie di De Amicis a Salvini di cui si innamorò Edoardo Sanguineti che, se non erro, la pubblicò sul *Secolo XIX* di Genova. In quella lettera la moglie di De Amicis denunciava i maltrattamenti che subiva dal marito, tanto che la poveretta si rivolgeva a lui perché intervenisse a difenderla. Naturalmente l'idea di un de Amicis così diversa da quella accreditata divertì moltissimo Sanguineti. Moltissime, e rivelatrici del rapporto attore-autore, sono poi le lettere di Ippolito d'Aste, Francesco Dall'Ongaro, Paolo Giacometti, Andrea Maffei, Giulio Carcano, Felice Cavallotti. Curiose quelle scambiate con la Ristori, in tarda età, a proposito della giovane Duse. Poi c'è una notevole quantità di contratti e scritture e poi, di grande rilievo, alcuni copioni di scena tra i quali il *Saul*, l'*Otello*, l'*Amleto*. Importanti perché aiutano a chiarire molte delle perplessità avanzate da parte della critica e della storiografia su queste interpretazioni. Quasi che il «grande attore» si servisse di questi capolavori esclusivamente come pretesti tagliandoseli addosso.

V.V. – E le cose sono andate veramente così?

A.d.A. – No, niente affatto. Questo è successo, ma è successo dopo, quando nasce il «mattatore», il grande istrione. Il mattatore è un fenomeno da distinguere nettamente dal grande attore. Un conto è Ermete Novelli che effettivamente prende *Il mercante di Venezia*, lo riduce a Shylock e se lo riscrive per conto suo. Un altro Rossi o Salvini che studiano a lungo Shakespeare prima di affrontarlo e ne tentano un adattamento per il pubblico del loro tempo più che per se stessi. Far passare la ribalta a Shakespeare che era un autore so-

stanzialmente ignoto in Italia prima del 1850 non era un problema da poco. Prima che questi attori lo prendessero in carico, Shakespeare era stato recitato pochissimo e quasi sempre con scarso successo; l'unico che aveva avuto dei successi era stato Alamanno Morelli, nonno di Rina Morelli.

Come abbiano risolto il «problema Shakespeare» è documentato dai numerosi copioni shakespeareiani giunti fino a noi. A Genova, per esempio, sono conservati quelli dell'*Amleto* di Salvini. Risalgono a momenti diversi che vanno dal 1856 fino all'82. Sono stati accuratamente studiati. C'è una lunga analisi di Marisa Sestito, che però ha la tendenza a vedere ogni adattamento come un fattore negativo. Bisogna storicizzare. I tagli, per esempio. Ho sotto gli occhi delle cifre. I tagli sono enormi: i versi di Shakespeare sono 3866, i versi del primo copione di Salvini, del 1856, sono 1718, cioè meno della metà. Ma c'è poco da scandalizzarsi. Gli inglesi facevano altrettanto. I nostri attori lo sapevano e, per i testi di Shakespeare, si premurarono di avere i tagli in uso presso la scena inglese. C'è poi da dire che molti dei tagli operati inizialmente da Salvini vennero da lui stesso riaperti nel corso degli anni. Ci sono soppressioni macroscopiche: i precetti di Polonio a Laerte, il primo incontro di Amleto con i comici e poi i relativi consigli sulla recitazione, la scena dei becchini, tutto Fortebraccio. Ma già nel copione di alcuni anni dopo molti tagli si riaprono.

V.V. – Perché riapriva dei tagli?

A.d.A. – Difficile spiegarlo. All'origine dei tagli e degli aggiustamenti c'era il bisogno di omologare Shakespeare al tipo di spettacolo del tempo (per esempio si tende nei limiti del possibile verso una unità di luogo) e può essere che tale bisogno sia diminuito col tempo. Poi ci sono i motivi di censura, che pure si attenuò e che comunque variava di Stato in Stato. Infine la concorrenza, il confronto tra attori. È chiaro se Rossi-Amleto recitava la scena con i comici, Salvini era spinto a ripristinarla. S'andò insomma verso l'integralità. Certo, Fortebraccio non arriverà mai; ma la sua assenza brillò anche dopo l'avvento della regia. Ci volle un secolo prima che, con l'*Amleto* di Squarzina e Gassman nel 1952, Fortebraccio facesse la sua entrata ad attraversare e a chiudere il dramma di Amleto.

V.V. – È noto che Stanislavkij si ispirò proprio a Salvini per quella che definì «la toilette dell'anima», la preparazione spirituale alla parte. Pare rimase molto colpito dalla sua interpretazione di *Otello*.

In uno dei suoi viaggi in America, poi, Tommaso recitò un *Otello* che ebbe un successo straordinario in coppia con Edwin Booth, che era Iago.

A.d.A. – Otello fu il più celebre e celebrato personaggio incarnato da Salvini (il suo Amleto fu invece, a quanto pare, ritenuto inferiore a quello di Rossi). Di Salvini-Otello abbiamo infinite descrizioni, massima quella approntata da un americano, Tuckerman Mason, che dopo aver assistito a distanza d'anni e più volte allo spettacolo ne dette una sorta di minuzioso *relevé*, approvato dall'attore (a Genova se ne conserva una copia con dedica dell'autore). A New York, certo, lo recitò accanto a Booth-Iago. Un critico si chiese: «Chi è più bravo?» e non sapendo rispondere concluse dicendo «lo spettatore finisce per desiderare che l'eroe parli come Booth e agisca come Salvini».

Qui s'apre il discorso sulla mimica dell'attore italiano, contrapposta alla declamazione predominante, per esempio, in Francia. Fu una delle chiavi di successo: l'arte, come disse Guerrieri, «di rendere plastiche le passioni» (cito a memoria). Tra i ritagli stampa conservati da Salvini ci sono molte cronache newyorchesi di Henry James e Robert Stevenson. James fu colpito dalla veemenza e dal coraggio fisico del suo Macbeth, unito a un senso di vulnerabilità nello spirito. Stevenson descrive l'ingresso di Macbeth all'inizio della tragedia così: «Veniva avanti bello e rossobarbuto, parco nel gesto, pieno d'orgoglio e dava il senso di un animale in piena salute, soddisfatto dopo la lotta, sazio di aver divorato la preda». Ho qui una cronaca francese del 1866 sull'*Otello* di Rossi che dice: «fino ad oggi avevamo avuto un Otello-Ducis, ripulito dalla nostra civiltà; un Otello da salotto, da Comédie-Française, che non rassomigliava affatto all'originale. Adesso abbiamo avuto un leone da circo, in pose stupende, o meglio un leone araldico». Forse sarebbe ora di fare un'antologia di queste immagini, considerata anche la loro illustre paternità. Del resto la scommessa della Ristori, fuori d'Italia, era di «commuovere, arrivare alle platee indipendentemente dal contenuto delle parole»: bruciava il valore semantico e s'affidava al suono e al gesto (Carmelo Bene!). Anche se poi all'estero usava distribuire il programma con il testo e la traduzione a fronte. Giovanni Pozza ricordava che «i professori dell'École des Beaux Arts facevano assistere gli allievi alle rappresentazioni della Ristori perché vi imparassero la bellezza del gesto e la più efficace espressione del volto umano».

V.V. – Torniamo al lavoro in progress di Salvini sul testo.

A.d.A. – Torniamo ai vari copioni dell'*Amleto* conservati a Genova cui ho già accennato. Ne ho l'elenco sott'occhio. Sono quattro, datati rispettivamente 1856, 1860, 1878 e 1882. Salvini sceglie la traduzione in versi di Giulio Carcano (Rossi sceglierà la prosa di Rusconi: da notare che per l'*Otello* i due attori invertiranno le loro scelte). Chiede a Carcano di approntargli un adattamento (1856). Sul quale Salvini lavora, rasciugando, e si giunge al copione del 1860. Il terzo copione, con nuove varianti, è quello usato a Parigi nel 1878. Il quarto, ancora modificato, si riferisce alle recite pietroburghesi del 1882 (quelle viste da Stanislavskij).

V.V. – Dunque c'era, da parte dell'attore, un grande lavoro sul testo.

A.d.A. – Era un lavoro lunghissimo. Studiato egregiamente, come ho detto, dalla Sestito e in parte anche da Riccardo Duranti. Nelle sue memorie Tommaso Salvini racconta che da anni sognava di recitare l'*Amleto* di Shakespeare. Lo legge, lo studia e infine chiede a Carcano di fargli un adattamento per la scena. Ci si immaginerebbe che dovendo passare dalla pagina alla scena il lessico avrebbe subito una semplificazione per arrivare ad un linguaggio più diretto. Accade, invece, il contrario: Carcano impreziosisce, «nobilita» la sua traduzione. Va verso una concisione e un lessico alfieriano, ovvero riecheggia lo stile librettistico del melodramma. Qualche esempio: «Orribil cosa! troppo orribil cosa!» diventa «Infando, infando eccesso!»; «Sì vi conosco appieno./Voi siete un pescivendolo» diventa «Appieno. Tu sei di pesci venditor»; «Una carogna» diventa «Infetta spoglia»; «specchio» diventa «specgio»; «Oh non lasciate che passeggi al sole» diventa «Non lasciarla uscir del sole al raggio»; «Come state?» diventa «Qual vivi tu?»; «Fatti monaca» diventa «Al chiostro vanne» eccetera eccetera.

V.V. – Perché questo?

A.d.A. – Secondo me la duplicità del modello – diciamo Alfieri e Francesco Maria Piave – si giustificava per una duplice esigenza: dare ai testi di Shakespeare riconoscibilità di «tragedia» e nello stesso tempo echeggiarvi l'opera lirica, unico vero teatro nazionalpopolare nostrano. Del resto il rapporto grande attore-melodramma va sempre più emergendo come un tema centrale per lo studio del fenomeno. Rapporto ambivalente. Sappiamo che i cantanti lirici coevi di Gustavo Modena guardavano a lui per ispirarsi nei movimenti e nell'espressione del volto. Ma sappiamo anche che fino agli anni cin-

quanta dell'Ottocento l'attore italiano era assolutamente in sottordine rispetto al cantante e al ballerino, non poteva competere di fronte a una Malibran o a Carlotta Grisi. Al teatro drammatico venivano riservati sempre i giorni peggiori, il mercoledì il giovedì e il venerdì, e nei giorni migliori andava la lirica. L'attore drammatico operò a lungo in uno stato di palese inferiorità. Nei primi decenni del secolo le compagnie recitavano spesso, a mo' di intermezzo, tra un atto e l'altro. C'è una lettera di Luigi Domeniconi, attore d'una compagnia eminente, la Mascherpa, che nel 1833 racconta a un amico di aver recitato una commedia tra un atto e l'altro del *Torquato Tasso* di Donizetti: «...uso barbaro – scrive – che sente moltissimo della tarda civilizzazione, qui non si fanno di seguito che le commedie nuove e le tragedie, che poche se ne permettono». E questo avveniva al Teatro Valle di Roma che era uno dei teatri più importanti della città. Fu il «grande attore» a infrangere questo monopolio, a divenire competitivo. E vinse, in sostanza, adottando Shakespeare e rappresentando, non a caso, drammi già noti e stranoti come opere liriche. Un autore come Schiller ritorna al teatro drammatico attraverso Verdi. *Otello* era presente con la musica di Rossini. Lo stesso *Macbeth* era noto perché c'era l'opera di Verdi. Per molti aspetti il grande attore agisce sullo stesso terreno del melodramma. Ricordo che Gerardo Guerrieri insisteva sempre sul fatto che, secondo lui, la Ristori interpretando il ruolo di Lady Macbeth facesse una specie di Azucena, con delle imposizioni delle mani come nel *Trovatore*. C'è poi il discorso sulla messinscena. Qui le carte di Tommaso Salvini non sono generose. Generosissimo invece il Fondo Ristori del quale si occupa Teresa Vizziano, direttrice degli archivi del Museo Biblioteca dell'Attore e che in un recente volume – *Il palcoscenico di Adelaide Ristori* – ha ricostruito 26 interpretazioni della marchesa attrice.

V.V. – Continuo a pensare a Stanislavskij e Salvini, alle varie forme che il Sistema Stanislavskij assunse negli Stati Uniti, all'Actor's Studio di New York... Visto il lavoro che Salvini faceva sul testo, lo studio del personaggio non poteva limitarsi al testo, forse anche Salvini studiava a fondo la realtà del personaggio, il contesto...

A.d.A. – Non c'è dubbio. Ma credo che la questione debba essere impostata altrimenti. Stanislavskij, quando vide Salvini – a parte la «toilette dell'anima» – intuì l'annoso, paziente, minuzioso lavoro che era all'origine della costruzione del personaggio. E ne restò affascinato. Ma bisogna poi ammettere che la ricerca dell'attore italiano procedeva su tutt'altri binari. La ricerca del grande attore fu in so-

stanza il tentativo di fondere reale e ideale (le donne mondiali della Ristori, il gigante buono di Salvini...). Sicché più del testo contava il personaggio, da studiare nella sua «realità» fisica, psicologica, etnica, storica. Quindi Amleto è un «nordico», Otello un «africano». Si tratta poi di misurare il grado delle loro passioni, del loro stato psichico, e di incarnare plasticamente quelle figure nel fremito della vita. Tutte le polemiche del tempo, a proposito dei personaggi creati dal grande attore, vertono sulla verità-credibilità più o meno da loro attinguta o attingibile. Può un uomo del Mediterraneo interpretare un uomo del Nord? Può un uomo del Nord interpretare un africano? La mimesi posta in atto dall'attore non riguarda tanto un testo quanto una realtà. La Ristori studia minuziosamente la vita di Maria Stuarda (e per il portamento si ispira alle regine da lei incontrate nella vita), ma non c'è traccia del fatto che (e se) si domandasse chi fosse Schiller, né che cosa volesse, né cosa fosse il Romanticismo tedesco.

V.V. – La Ristori interveniva sul testo della *Stuarda* «correggendo, riportando alla verità» tutti quei passi nei quali, secondo lei, l'autore aveva modificato la storia. E Salvini?

A.d.A. – Salvini dava delle giustificazioni al suo operato sulla base di una certa razza, di un certo temperamento: se Otello è un Moro è gelosissimo, per di più barbaro e violento: quindi aboliva la scena del fazzoletto, quella in cui Iago fa vedere a Otello, nascosto, il fazzoletto nelle mani di Cassio. L'Otello di Salvini, se avesse veramente assistito a quella scena sarebbe uscito allo scoperto e avrebbe ucciso immediatamente Cassio. Questi ragionamenti di carattere extratestuale erano il pane quotidiano dei nostri attori. Operavano delle ipostasi del personaggio.

V.V. – Tommaso Salvini ha iniziato con Gustavo Modena. Sicuramente apprese molto da questa grande scuola e forse qualcosa avrà trasmesso. Cosa ha appreso, e cosa ha lasciato? Ha avuto degli allievi? Il suo modo di recitare lo ha travasato in qualcuno? C'è stata, secondo lei, una trasmissione dell'arte?

A.d.A. – Direi innanzi tutto che Modena trasmise alla generazione successiva una lezione di civiltà e di radicalismo repubblicano, anche se poi questa lezione fu accolta solo momentaneamente e poi dimenticata. Questo del patriottismo e del rapporto dell'attore con la società civile è uno dei temi che negli archivi del Museo Biblioteca dell'Attore sono più riccamente documentati. C'è la piena conferma

del nuovo e assai elevato rango sociale raggiunto dall'attore italiano. Nel quale d'altro canto si nota una totale mancanza di «genio e sregolatezza». Non coltiva amori clamorosi, non risulta che Salvini o Rossi giunti al vertice della celebrità e della agiatezza offerissero pranzi sontuosi come faceva Talma in epoca napoleonica o che la Ristori organizzasse feste stile Sarah Bernhardt. Il nostro «grande attore» mostrò di vivere le grandi passioni solo sulla scena, non nella vita. L'aneddotica fiorita intorno a lui è molto borghese, molto normale, sarebbe inimmaginabile imbastirci un film come *Les enfants du paradis*. Quanto a una continuità artistica è assai difficile individuarne i caratteri, precisare modalità di recitazione trasmesse da una generazione all'altra. Ma è ovvio che ci siano state. Io per esempio sarei curioso di conoscere l'origine della nasalizzazione (ai limiti del birignao) che nell'attore italiano continua a trasmettersi misteriosamente...

Da Ruggeri a Ricci, da Gassman a Bene, l'attore italiano nasalizza. Ma non si sa quando sia cominciata. Salvini non nasalizzava: abbiamo in Museo una registrazione della sua voce nel *Saul*, «Bell'alba è questa...». Dunque allo stato delle mie conoscenze tutto comincia con Ruggeri. Dopo di lui Benassi, Gassman e Carmelo Bene.

V.V. Una continuità-discontinuità è quella delle morti in scena, punto culminante di confronto tra gli attori.

A.d.A. Se ne potrebbe fare un divertente e istruttivo albero genealogico. Le cronache parlano di splendide morti in scena. A partire dalla *Morte civile* di Paolo Giacometti, cavallo di battaglia di Salvini, ma anche di Emanuel. Si soffermano sulle varie giustificazioni della morte che Salvini tira fuori contro Emanuel, la stricnina, il veleno, il colpo al cuore. Giustificazioni cercate e trovate dall'attore che non nascono dal testo, ma da considerazioni di carattere fisico, chimico, psicofisico. Questi attori non si preoccupavano minimamente di quello voleva dire il signor Giacometti, tanto è vero che gli fanno dire anche il contrario perché in Giacometti Corrado si uccide con la stricnina, invece con Emanuel il finale cambia completamente, Corrado muore di crepacuore.

V.V. Il rispetto del testo...

A.d.A. C'era anche in Salvini! Non c'era in Novelli... né nell'arte del mattatore. Novelli veramente prendeva i testi e ne faceva ciò che voleva... Ma nei grandi attori della metà dell'Ottocento il rispetto del testo era grande! Hanno corretto, studiato, recitato e sistemato per

trent'anni... Naturalmente vedevano le cose a modo loro ma la loro necessità primaria era quella di far arrivare il testo al pubblico. Non potevano scegliere in totale libertà cosa e come recitare, dovevano rappresentare quello che voleva il pubblico.

V.V. Che voce aveva Salvini?

A.d.A. Una specie di squillo di tromba, una voce di tenore. Di tenore! Questi attori provavano a fare quello che facevano i cantanti lirici. Di tenore! Poi arriva la Duse, che fa storia a sé. Ci sono delle bellissime lettere di Adelaide Ristori a Salvini in cui la Ristori riflette con l'amico sulla recitazione della Duse: «Ma questa che fa? recita? con quattro stracci addosso, ma cosa è?». Quando la Duse si rivolse per consigli alla Ristori, la Ristori le mandò il copione della *Rosmunda*, quello di *Pia dei Tolomei* perché quelli erano per lei i testi con cui la grandezza di un'attrice doveva misurarsi. Ma la Duse non fece altro che chiuderli in un cassetto e recitare invece *La signora delle camelie*...

V.V. Altra grande morte in scena...

A.d.A. Appunto. Testo, guarda caso, rifiutato dalla Ristori per «ragioni morali». D'altro canto la frattura operata dalla Duse non le impedì di ricollegarsi al «grande attore» proseguendone il discorso europeo. È questo uno degli aspetti meglio documentati dalle raccolte del Museo Biblioteca dell'Attore. Il «grande attore» ragiona subito in termini europei; guarda a Parigi, Vienna, Madrid, Londra; vende la tragedia in Francia in un momento di crisi per quel genere; scopre in Germania gli attori di Meiningen e recita con loro; recita in italiano insieme ad americani e a tedeschi. Ecco la vera distinzione tra «grande attore» e «mattatore»: il primo è un fenomeno europeo, il secondo è provincia.

V.V. Guido Salvini, regista e scenografo, figlio di Mario e nipote del grande Tommaso, fu grande organizzatore di spettacoli all'aperto. Dovendo parlare della sua attività in teatro potremmo iniziare dalla sua partecipazione alla compagnia di Pirandello, continuare sul suo progetto del Teatro Nazionale di Milano del 1929 che realizzerà con Visconti di Mondrone e che nel 1947 realizzeranno, ancora più completamente, Grassi e Strehler. Un tentativo di dare all'attore un suo spazio, di creargli un repertorio nel quale potersi fermare a studiare, più tempo per le prove, aprire verso autori stranieri. Con Guido Salvini si compie il passaggio dal teatro capocomicale al teatro di

regia. Ma forse Tommaso non era «regista» quando si preoccupava del testo, della sua messinscena, della resa degli altri attori? La domanda vuol essere una provocazione...

A.d.A. Accipicchia se era un regista! La differenza è però radicale perché Tommaso Salvini è proprio un esempio della figura di direttore-regista come si è poi configurata all'estero dove il regista, salvo pochissime eccezioni, era un attore, da Stanislavkij a Mejerchol'd a Pitoëff a Copeau a Jouvet... In Italia, invece, lo scettro del regista è stato raccolto soprattutto da autori, da critici, storici o anche da figure manageriali del teatro, molto più che non da attori. I più importanti registi che abbiamo avuto nel dopoguerra, da Costa a Strehler allo stesso Ronconi non sono emersi come attori, sono arrivati al teatro per esigenze, progetti, riflessioni che non partivano dalla recitazione, dal teatro, dalla volontà di riformare questa forma d'arte e quindi per riformarla bisognava teorizzarla, rifletterci, tutte cose che l'attore del tempo in Italia non si sarebbe sognato di fare. E quando lo ha fatto, non pare aver lasciato traccia. Renzo Ricci ha fatto il regista prestissimo ma senza conseguenze palpabili. In questo senso Guido Salvini è molto rappresentativo perché importa una scienza e una tecnica della messinscena dall'estero, soprattutto da Max Reinhardt con cui ha lavorato a lungo. E poi elabora una serie di scritti (che sarebbe opportuno ristampare e raccogliere, ed è una vergogna che ancora non sia stato fatto) nei quali parla a lungo della recitazione, della scenografia, della messinscena. Al Museo Biblioteca dell'attore di Genova è conservata una collezione preziosa di tutti i suoi copioni che ha rigorosamente conservato rilegandoli in pelle rossa e che sono annotati interlinearmente con una notazione, inventata da lui, per segnare il ritmo e l'espressione alle battute. Lì, sui copioni, è fatto in forma sistematica ma qualcosa del genere si trova anche in certi copioni della Ristori, dove però le notazioni hanno una funzione soprattutto di pronuncia. Dovendo recitare anche in inglese, la Ristori si era fatta copiare le parti, per esempio di Lady Macbeth, con dei segni diacritici per la pronuncia. In Salvini non è per la pronuncia, è una questione di espressione e di ritmo. C'è una specie di chiave di questi segni, un modo per capire il significato di quest'annotazione inventata per fissare certi modi di recitazione.

Nella vicenda della nostra scena Salvini ebbe già con Pirandello, dal 1925 al '28, un ruolo notevolissimo. Nel 1930 fu proprio lui ad allestire la novità di Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, con una compagnia di giovani attori fra cui Renzo Ricci, Carlo Ninchi e Pina Cei. E questo perché l'opera era destinata a lui, Pirandello la

scrive pensando a lui e infatti è a lui che la fa mettere in scena. Ebbe anche un notevole successo.

V.V. – La traduzione tedesca è invece dedicata a Reinhardt.

A.d.A. – Sì però secondo me Hinkfuss non era Reinhardt, caso mai era Leopold Jessner perché Jessner era andato al di là di certi limiti. Anche Reinhardt ne aveva fatte di belle, il suo allestimento de *I sei personaggi*, a studiarlo bene, non ha molto a che vedere con Pirandello... Ma è all'eccesso di tutta questa corrente di regia che conobbe a Berlino che Pirandello reagisce con *Questa sera si recita a soggetto*. Anche se poi nel dramma non è che lui dia un giudizio su questo o su quello. Il dramma scatta soltanto quando Hinkfuss è assente anche se, alla fine, svelerà di esserci sempre stato, nascosto a fare le luci. È ambiguo, come sempre in Pirandello.

Salvini è stato importante perché ha trasmesso una civiltà teatrale, che in Italia non c'era, appunto una preoccupazione per il palcoscenico, per le attrezzature sceniche, per certe strumentazioni che aveva conosciuto proprio al Teatro degli Odescalchi dove aveva lavorato con Virgilio Marchi. L'altra sua preoccupazione è stata sempre quella di formare compagnie molto solide, non a protagonista ma a complesso. Le compagnie di Salvini sono state sempre meravigliosamente ricche di elementi. Grandi nomi ma ben orchestrati, fino alla Compagnia del Teatro Nazionale di Roma del 1950 dove c'erano tutti, da Benassi a Ruggeri, a quelli che allora non erano nessuno: Foà, Girotti, Albertazzi... Aveva anche delle grandi capacità organizzative. È stato importante da ogni punto di vista, forse non è stato geniale, ma i suoi spettacoli sono stati sempre molto solidi, molto ben costruiti. Non a caso è stato – come già ricordato – il maestro di Luigi Squarzina che pure ha brillato su questo terreno della costruzione della solidità dello spettacolo.

V.V. – Ebbe grande successo anche come regista lirico.

A.d.A. – A Parigi nel 1929 al Théâtre des Champs-Élysées con *L'italiana in Algeri*, *Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*, con le meravigliose scene di Virgilio Marchi. Furono Riccardo Gualino e il teatro di Torino ad inventarsi questa tournée.

V.V. – Per arrivare, nel '35, al Festival di Salisburgo con un allestimento del *Falstaff* diretto da Toscanini.

A.d.A. – La cosa importante di Salvini è stata quella di contribuire a segnalare, insistere sull'importanza per il teatro di avere delle

strutture serie, meglio se stabili, strutture sia di palcoscenico che di compagnia molto solide e di alta qualità. Guido sapeva bene che dovendo mettere in scena una commedia bisognava fare la compagnia per fare la commedia, non il contrario. Questo era il sistema giusto solo che in Italia succedeva raramente... Questo è stato Salvini.

V.V. – Facciamo ancora un passo indietro. Torniamo alla collaborazione con Pirandello. Nel 1926 a Praga, Vienna e Budapest, Salvini dirige alcune formazioni locali in *Tutto per bene*, *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Così è (se vi pare)*.

A.d.A. – Ha lavorato con Pirandello e ha avuto la sua fiducia. Al Teatro d'Arte chi metteva in scena erano Lamberto Picasso e Guido Salvini e, per certi aspetti, Marchi, quando c'era. Tutta la critica, nazionale (Spaini, mio padre, Tilgher) e internazionale, sbrodolava sulle straordinarie scenografie del Teatro d'Arte, finalmente la scena italiana... Le posso leggere alcuni appunti su vecchi colloqui avuti con Guido Salvini a proposito della sua stretta collaborazione con Luigi Pirandello. Salvini, infatti, lavorò con Pirandello al Teatro d'Arte tra il 1925 e il 1928. Fu naturalmente questo l'argomento dei miei colloqui con lui. Ed ecco i miei appunti di quei colloqui, dei quali antepongo quello del '61 a mo' di introduzione.

Colloquio del 22 maggio 1961

Tutta la critica, nazionale (Spaini, d'Amico, Tilgher) e internazionale, inneggiava alle straordinarie scenografie del Teatro d'Arte. Salvo a Berlino, dove furono portate le scene usate in Italia, per il resto della tournée in Germania la scena si approntava con trovarobato locale. Salvini arrivava qualche ora prima della compagnia e preparava la scena e le luci. La prima di *Diana e la Tuda*, scritto in una notte a Lipsia, è la confessione di Pirandello riguardo a Marta Abba. Marta voleva essere l'amante di Pirandello ma questi non la volle mai sfiorare. Salvini recitando in parti secondarie dava i segnali delle luci al direttore delle luci che era in buca.

Colloquio del 5 febbraio 1960

Era Salvini durante le tournée del Teatro d'Arte a predisporre i posti in treno, negli alberghi, nei pranzi ufficiali. Naturalmente Pirandello e la Abba, direttore e primattrice, avevano sempre i posti vicini, stessa classe in treno, stesso piano in albergo, posti vicini a tavola. Fu così, nel quotidiano contatto fra l'uomo già maturo, riservato, mescolatosi a certi ambienti, e la donna giovane, provocante, ambiziosa, che Pirandello ne fu preso. Preso dalla femmina e non dall'attrice. Costruì poi in sé una Abba attrice e donna.

A Lipsia, inverno 1925, una mattina presto Salvini bussò alla stanza d'albergo di Pirandello per una questione urgente. Lo trovò vestito, alla

scrivania. Notò il letto intatto. Gli chiese come mai, cosa avesse fatto e Pirandello, prendendo un mazzo di fogli scritti che aveva davanti a sé e rovesciandoglieli addosso, disse: «Ecco cosa ho fatto!» ed era il primo atto di *Diana e la Tuda*. Pirandello non spiccicava una parola di tedesco – invece secondo Anton Giulio Bragaglia Pirandello parlava tedesco – anche un semplice bicchier d'acqua era Salvini a doverlo chiedere. Pirandello era sempre tra le quinte durante la recita, borbottava nervosamente le battute tormentandosi il pizzetto.

In compagnia c'era Maria Letizia Celli, attrice classica, in versi, e c'era la Morino, attrice giovane, mancava una primattrice moderna. La Abba aveva ottenuto i primi successi con Virgilio Talli, tra cui *Il gabbiano*, Salvini fu spedito a Milano per scritturarla, la Abba chiese 250 lire al giorno, Salvini telefonò a Pirandello chiedendogli il da fare di fronte a una richiesta così alta. Pirandello rispose: «La mandi al diavolo!». Ma Salvini tirò e giunse a 190 lire. Quando venne a Roma per iniziare le prove di *Nostra Dea* né Pirandello, né Bontempelli, né Salvini l'avevano mai sentita recitare. Temevano il peggio. Ma fin dall'attacco della prima battuta li conquistò tutti.

Un'altra cosa ho cercato di imparare da Pirandello – racconta Salvini – 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. Quando accompagnai Pirandello nelle sue tournées all'estero, il maggiore elogio che sentii fare ai nostri attori fu quello di recitare con un tempo inimitabile. Il modo di dire è italiano ma all'estero, e specialmente in Germania, significava ritmo e si usava principalmente per indicare un ritmo stretto. Ciò non voleva significare che la lingua italiana fosse diventata più veloce nell'eloquio delle loro, il che sarebbe stato assurdo, ma che la nostra espressione drammatica aveva raggiunto per un miracolo di tecnica un dinamismo inimitabile. Soffrivo in principio a vedere con quale rudezza, vorrei dire brutalità, Pirandello pretendeva dai suoi attori un ritmo serrato di recitazione che riusciva a piegare la nostra lingua, di per sé tecnicamente lenta perché costituita di parole *chiuse*, in un fuoco d'artificio continuo. ('Chiuse': cioè ogni parola italiana termina con una vocale). Occorre quindi sostenere non solo nella dizione, ma, se mi si permette l'espressione, nell'interpretazione della parola, tutte le sillabe fino all'ultima. Pirandello – continua Salvini – rendeva omaggio all'ingegno di taluni grandi registi che allora giganteggiavano in Europa, entusiasmo quasi infantile per certe trovate sceniche che lo mandavano in visibilio. Pirandello non era un tecnico della scena propriamente detto, ma la sua mente era così aperta, e il suo spirito così giovane che nessuna idea, per quanto nuova, per quanto pazza, gli metteva paura.