

Carla Arduini
IL PARADOSSO DEL GRAND GUIGNOL
IN ITALIA
I PRIMI TRE ANNI (1908-1910)

La storia del Grand Guignol in Italia è una storia lunga che si snoda per oltre vent'anni, collocandosi nel periodo che vede la disgregazione e la fine del teatro di tradizione: è una storia quasi sconosciuta¹, piena di vuoti e pozze d'ombra, ovviamente impossibili da dissipare nel breve spazio di un unico saggio.

Quello che è possibile fare, invece, è concentrarsi su un arco di tempo piuttosto limitato – i primi tre anni di attività della compagnia che impose il genere in Italia – ma più che sufficiente per individuare i tratti salienti che il Grand Guignol assunse nel nostro paese, le sue debolezze e i punti di forza, i cambiamenti che subì in seguito alla sua importazione dalla Francia². Genere bizzarro, eccentrico rispet-

¹ Non esistono studi monografici sulla vicenda italiana del Grand Guignol. A quanto mi risulta, l'unica, parziale eccezione è il saggio *Grand Guignol in Italia* di Corrado Augias, contenuto nella raccolta di pièce *Teatro del Grand Guignol* (Einaudi, 1972, pp. 383-388) di cui lo stesso Augias è curatore. Si tratta di un resoconto brevissimo, che non va oltre la biografia di Alfredo Sainati e di sua moglie – i due protagonisti della stagione italiana del Grand Guignol – unita a qualche giudizio critico (D'Amico e Gramsci) sul loro lavoro e sul genere da essi importato dalla Francia.

² La storia del Grand Guignol in Francia, suo paese d'origine, è più nota. Grand Guignol, ossia *Gran Fantoccio*, *Gran Burattino*, era il nome che Oscar Méténier, ex collaboratore di Antoine al Théâtre Libre e segretario di un commissario di polizia, aveva dato nel 1897 ad una piccola sala teatrale rilevata a Montmartre, nome poi esteso ad indicare anche il genere particolarissimo che progressivamente andò qui precisando i suoi caratteri: realismo spinto ai limiti estremi, drammi brevi e violenti nella loro rapidità e nei loro temi (pazzia, omicidi, catastrofi ferroviarie, massacri ecc.), alternanza di brividi e risate. Durante la direzione di Méténier, il teatro non aveva ancora un indirizzo preciso, e gli atti unici messi in scena erano ancora molto influenzati dall'insegnamento del Théâtre Libre, anche se alcuni lasciavano presagire gli orrori futuri. È il caso di *Lui!*, dello stesso Méténier, rappresentato per la prima volta l'11 novembre 1897, che contribuì non poco a fissare le caratteristiche dell'atto unico granguignolesco. Fu comunque Max Maurey, dal 1899 successore di Méténier, il vero creatore del genere. Sciolti i legami con le finalità etiche che Méténier aveva mutuato da Antoine, l'orrore e la violenza dilagarono senza freni

to alla normalità degli spettacoli offerti dalle compagnie drammatiche italiane e forse per questo trascurato dalla storiografia, è proprio la sua stranezza che ne fa un'ottima cartina al tornasole del nostro teatro.

La storia del Grand Guignol in Italia è infatti la storia di un adattamento, di una vera e propria reazione al contatto di una realtà teatrale tanto diversa da quella parigina da sembrare incompatibile. Se il Grand Guignol sopravvisse e prosperò fu grazie ad una ibridazione, che lo privò di alcune caratteristiche e lo arricchì di altre: individuare i punti salienti di questo processo equivale quindi a raccontare anche il teatro italiano, non solo la vicenda di Alfredo Sainati, un capocomico ambizioso, e della sua bizzarra compagnia.

Breve biografia di Alfredo Sainati

La storia italiana del Grand Guignol inizia a Perugia, il 12 settembre 1908, al teatro Pavone: è qui, in questo teatro, che dà il suo primo spettacolo la Drammatica Compagnia Italiana per il repertorio del Grand Guignol. Ne è capocomico e primo attore Alfredo Sai-

sulle tavole del piccolo palcoscenico, grazie anche alla collaborazione del più geniale scrittore di drammi granguignoleschi, il tenebroso *Principe del Terrore* André de Lorde. Fu Maurey a definire la struttura a doccia scozzese delle serate: due drammi a tinte forti alternati a farse scollacciate, affinché il brusco alternarsi di tensione e rilassatezza, l'accostamento di temperature emotive tanto diverse non consentissero l'assuefazione alla paura e dunque la noia. Maniacalmente scrupoloso nella cura di ogni dettaglio della messa in scena, persino crudele con drammaturghi e attori per la spregiudicatezza con cui interveniva sul loro lavoro, non a caso il nome di Maurey venne accostato a quello del ben più noto Antoine (si veda ad esempio Camillo Antona-Traversi, *L'Histoire du Grand Guignol*, Paris, 1933, p. 33 e ss.). Degno successore di Maurey fu Camille Choisy, che gli subentrò nel 1914 e con il quale la sala del Grand Guignol continuò a prosperare fino agli inizi del 1929, quando cioè il nuovo direttore Jack Jouvin cominciò ad allontanarsi dalla formula che aveva reso celebre il genere, anche come curiosità turistica. Privato dei suoi eccessi e dei suoi orrori, ridotto ad un teatro come tanti altri, il Grand Guignol perdeva oltre alla sua marcata fisionomia anche il suo potere di attrazione. Altri gerenti seguirono a Jouvin, senza riuscire a riportare in auge il teatro che languì fino al 1962, quando fu chiuso definitivamente. Tra gli studi dedicati al Grand Guignol francese non si può non ricordare la già citata *Histoire du Grand Guignol*, che il drammaturgo Camillo Antona-Traversi, ex segretario di Camille Choisy, scrisse nel 1933. Tra i lavori più recenti due saggi di Corrado Augias: la *Nota al Teatro del Grand Guignol*, cit., pp. 351-379, e *Aiuto, all'assassino!* in *I segreti di Parigi*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 189-198.

nati, un figlio d'arte che ha tenacemente scalato la gerarchia dei ruoli fino a giungere all'ultimo gradino.

Nato a Sestri Ponente il 28 novembre del 1868, durante un giro della compagnia dei genitori, Maria Bissi ed Ettore Sainati, come spesso accadeva ai figli d'attori, anche per il giovane Alfredo il palcoscenico è una sorta di vocazione irresistibile, un destino. Comincia a recitare giovanissimo:

A dieci anni faceva i *servitorelli* in compagnia Papadopoli, accanto a suo padre, che era uno dei primi *numeri*, e a sua madre: [...] dopo aver girovagato da bambino nelle compagnie del padre, si fermò due anni a Livorno; ma non volendo stare a carico della madre, costretta a fare la ricamatrice per mandar avanti la famiglia (era scoppiato il colera, e tutte le compagnie s'erano disciolte) scappò di casa per scritturarsi in una compagnia Torricelli come *brillante*: da questa passò nella compagnia che suo padre aveva la (sic) società con Regoli, e della quale era *primo attore* quel bizzarro, stravagante e genialissimo artista che fu Enrico Capelli. [...] Per molti anni il futuro creatore del *Grand Guignol* girovagò dall'una all'altra compagnia – spesso umili talvolta eccellenti [...]: passò a vicenda dalla compagnia Lollo alla Boetti-Falconi, diretta da Belli Blanes e alla Schiavoni, dalla Pezzaglia alla De Farro e un'altra volta a quella di Pezzaglia³.

Un salto di qualità notevole avviene negli anni Novanta. Nel 1894, infatti, Sainati è secondo brillante nella compagnia di Cesare Rossi, il che gli permette di essere tra quegli attori che affiancano la Duse nelle sue due brevi tournées in Inghilterra e Germania. Dotato di un travolgente talento comico, il giovane Sainati riesce persino a strappare una risata alla grande attrice, con una ammiccante controscena durante *La locandiera*⁴.

Dopo questa esperienza torna a lavorare in famiglia: nella compagnia Brunorini – fratelli Sainati diretta da Antonio Zerri è primo

³ Cesare Levi, *Profili di artisti. Alfredo Sainati*. L'articolo, senza data, è conservato alla Biblioteca Teatrale del Burcardo a Roma (Collocazione 2.13.7.1: 23).

⁴ «La Duse ha molta simpatia per il giovane brillante, che, con la facilità propria dei *figli d'arte*, si permette talvolta qualche gustoso soggetto...: una volta riesce perfino a farla ridere in scena, cosa non troppo comune: si recitava *La locandiera*, e nella gran sala (sic) fra Mirandolina e il Conte, nella quale la lusinghiera albergatrice mette in gioco tutte le sue arti per sedurre il Conte, dichiarato nemico delle donne, il Sainati, che faceva la parte del servitore del Conte commentava, ripulendo i piatti e le posate, la scena tra i due; e le sue mani sul coltello seguivano, con movimenti d'alto in basso, burlescamente il ritmo del progressivo illanguidire e spasimar il desiderio del Conte...» *Ibidem*.

attor giovane, e si cimenta con i primi ruoli da protagonista. Nel 1897 preferisce retrocedere nuovamente a secondo brillante ma in una compagnia di più alto livello, la Di Lorenzo – Andò, dove rimane per un triennio. A questo punto la sua vicenda umana e artistica si intreccia con quella di Bella Starace, nella stessa compagnia in qualità di amorosa. La storia di Bella è molto diversa da quella di Alfredo: napoletana, figlia di un illustre giurista, con una buona istruzione, è entrata in arte contro la volontà dei genitori, scritturandosi nella compagnia di Antonio Zerri. L'incontro con Sainati le segna la vita, privata e professionale. Sposatolo nel 1899, ne condividerà il percorso artistico e sarà con lui nell'impresa di importare il Grand Guignol in Italia. Il loro sarà un lungo sodalizio, che finirà però con l'incrinarsi: dopo un decennio passato ad atterrire le platee, Bella sceglierà di tornare al teatro *normale*, evidentemente spinta dall'ambizione di essere interprete di un repertorio più degno.

Il passo successivo, per Sainati, è il ruolo di primo brillante nella compagnia di Italia Vitaliani, in cui resta due anni; successivamente è con Bianca Iggus e nel 1903 fa parte della compagnia Raspantini. Probabilmente però, l'incontro determinante della sua carriera avviene solo a questo punto, ed è quello con Ermete Zacconi, che lo scrittura nel 1904 come brillante assoluto, e con il quale rimane un triennio. Quando Sainati si troverà ad interpretare la tetra galleria dei personaggi del Grand Guignol, la maggior parte dei quali sembrano appena usciti da un reparto ospedaliero, non potrà non ricordarsi delle ansie veriste di Zacconi e di quella sua inclinazione al patologico che emergeva anche lì dove non avrebbe dovuto⁵. Dopo aver lasciato Zacconi è ancora attore brillante nella compagnia Coen, con Bella tra le prime attrici. Per tutto il 1907 viaggeranno nell'America del Sud, portando avanti un repertorio esclusivamente comico.

Nel febbraio del 1908 i coniugi Sainati sono invece a Roma, nella compagnia stabile del Teatro Metastasio diretta da Campioni e Poz-

⁵ Cesare Levi, ad esempio, ravvisava delle somiglianze tra gli ubriachi celeberrimi di Zacconi, Osvaldo e Nerone, e quelli in cui Sainati aveva finito per specializzarsi: «Molto egli [Sainati] deve a Zacconi, nello scrupolo delle sue creazioni d'arte, soprattutto nell'intensità dell'espressione, nella forza rappresentativa dei suoi personaggi, anche in certe intonazioni di voce: i suoi ubriachi del repertorio del *Grand Guignol* così numerosi, e più così diversi, in qualche particolarità che li differenzia l'un dall'altro – quegli ubriachi volgari e paurosi, dei quali si può dire che si sia creata una vera specialità – e che fecero esclamare ad Ermete Novelli questa frase d'ammirazione: *Sei il più grande ubriaco dell'arte!* ricordiamo (sic) nell'intonazione i due ubriachi di Ermete Zacconi: *Osvaldo degli Spettri* e *Nerone*» (*Ibidem*).

zone, l'una come prima attrice l'altro come brillante e, poco dopo, anche come direttore per il repertorio comico. Proprio a questo punto la strada dell'ancor giovane Sainati e quella del crudo teatro parigino si incontrano. Tra le opere in cartellone al teatro Metastasio, ci sono infatti anche degli atti unici granguignoleschi come *Un fatto di buon costume* di Esquier, rappresentati con buon successo di pubblico⁶. Racconta Achille Fiocco:

Gli occhi di Romano Calò [...] vanno ai copioni del Grand Guignol, l'ultimo grido del teatro francese. Tentare? *Une fois n'est pas coutume*. Provano, lui e Bella. L'esito è lieto. Dalla platea assiste Alfredo Sainati [...]. Il genere lo colpisce; i discorsi nel *foyer* del teatro rinsaldano la convinzione. Detto fatto. Alle tre del mattino, il giorno dopo, Bella se lo vede tornare a casa carico di copioni: i copioni del Grand Guignol⁷.

Siamo all'incirca nel maggio del 1908. Con grande rapidità Sainati forma la sua compagnia granguignolesca, che debutta nel giro di quattro mesi. Ci si può chiedere cosa abbia visto di tanto interessante l'aspirante capocomico nel Grand Guignol. Probabilmente, la possibilità di un esordio clamoroso e di un immediato successo, anche se di scandalo. È ipotizzabile, però, che nelle sue intenzioni ci fosse quella di dedicarsi, una volta raggiunte popolarità e stabilità tra le altre compagnie primarie, alla messa in scena di lavori di maggior valore, come lascerebbero pensare i molti annunci comparsi sui giornali nel corso degli anni a proposito di una virata del repertorio nel segno di più spiccati intendimenti d'arte⁸. Tuttavia, Sainati non troverà mai il coraggio di abbandonare completamente il genere che gli aveva dato successo e lauti guadagni. Ci saranno molti drammi *normali* messi in scena dalla sua compagnia, ma la sua fama, nel bene e nel male, rimarrà sempre legata all'interpretazione delle pièce cupe e

⁶ Cfr. *L'Arte Drammatica*, 2 maggio 1908.

⁷ Achille Fiocco, *Bella Starace Sainati, Sipario aperto*, Roma, Trevi, 1981, pp. 78-79.

⁸ Annunci di questo tipo cominciano prestissimo, già l'anno successivo al debutto. Ad esempio, *La Maschera* del 17 gennaio 1909 informava che «Sainati, non ostante il successo artistico e finanziario della sua iniziativa, allargherà il repertorio della sua compagnia. Pur accettando sempre le migliori produzioni del *Grand Guignol* egli s'ispirerà a un più largo e più complesso programma d'arte». Sempre lo stesso periodico, nella primavera del 1911, annunciava addirittura il prossimo abbandono del Grand Guignol (Cfr. *La Maschera* 15 maggio 1911), poi mai verificatosi.

agghiaccianti del repertorio granguignolesco che continuerà a recitare per più di vent'anni.

1908-1910

Il debutto capocomicale di Sainati si era svolto all'insegna di auspici tutt'altro che favorevoli. Fin dall'estate, infatti, fin da quando cominciava a diffondersi la notizia della formazione di una compagnia granguignolesca, diversi critici avevano espresso le loro riserve su un simile progetto, giudicato rischioso e non destinato ad essere proficuo né dal punto di vista economico, né tantomeno da quello dei risultati artistici. Polese, dalla sua rivista *L'Arte Drammatica*, già dalla fine di maggio dichiarava di non approvare il programma perché non lo credeva «attuabile da noi»⁹, e alla vigilia del debutto ribadiva: «nel tentativo non ho che una mediocre fiducia»¹⁰. Per Rodriguez de *La Maschera* il proposito di rendere commerciale in Italia un repertorio come quello del Grand Guignol era «imprudente e intempestivo»¹¹. Sempre sullo stesso periodico, in luglio, un breve trafiletto gonfio d'ironico scetticismo esprimeva perfettamente il punto di vista della maggior parte dei critici:

L'attore Sainati ha avuta un'idea felice! Almeno, lo crede lui. Oh! perché soltanto a Parigi il famoso repertorio del *Grand Guignol* deve tanto piacere e qui, in Italia, nessuno ne vuol sapere? Forse che il buon pubblico dei nostri teatri non ha anch'esso bisogno di intense emozioni? Abbasso la psicologia, abbasso il romanticismo, abbasso la poesia! Viva, invece, il terrore, il raccapriccio, l'orrore, viva, infine, il repertorio del *Grand Guignol*. Il Sainati ha dunque acquistato uno *stock* di lavori del genere, ha formata una apposita compagnia [...]. Non è tutto: egli bandirà un concorso fra gli scrittori italiani perché *guignoleggino* (il vocabolo non è mio!) alla meglio. Oh! che c'era proprio bisogno di un tal mecenate?¹²

Alla base di diagnosi e giudizi tanto negativi, ci sono in realtà due diversi tipi di considerazioni. Per lo più i critici – e il trafiletto de *La Maschera* è esemplare a riguardo – condannano il tentativo di Sai-

⁹ PES, *Conviene poi?*, *L'Arte Drammatica* 30 maggio 1908.

¹⁰ PES, *Il repertorio del Grand Guignol*, *L'Arte Drammatica* 12 settembre 1908.

¹¹ Rodriguez, *Il "Grand Guignol" in Italia*, *La Maschera* 22 novembre 1908.

¹² *La Maschera* 1 luglio 1908.

nati per ragioni di tipo estetico; gli atti unici granguignoleschi non hanno alcun pregio letterario, sono volgari affastellamenti d'insensati e truculenti fattacci, «tutta roba che qualunque liceista bocciato non per deficienza d'ingegno ma per avversione allo studio saprebbe cavarsi dal cervello e scombiccherar su la carta»¹³. Violenti e raccapriccianti, hanno l'unico scopo di «disturbarvi come vi disturberebbe un triste fatto di cronaca, cui per caso foste presenti»¹⁴; superficiali e troppo affrettati, danno solo un brivido epidermico, «il senso d'angustia e di ripugnanza che dà la piaga del mendicante o la testa rotta dell'ubriaco. Invitar gente in una guardia medica o in un ospedale non è certo grande ardimento d'arte o di buon gusto»¹⁵; molto meglio se fossero rimasti oltralpe, ammanniti al «palato guasto»¹⁶ del corrotto pubblico parigino.

L'inopportunità estetica del Grand Guignol non esaurisce però la questione della sua importazione in Italia, anzi rappresenta un aspetto tutto sommato secondario di un problema ben più ampio e sostanziale. È ovvio che le situazioni shock di molte pièce siano diventate l'argomento principale di riflessione, ma alcuni critici, con lungimiranza, non si sono lasciati abbagliare da questo aspetto e hanno invece colto delle implicazioni legate alla possibilità di riuscita di una compagnia specializzata in un contesto teatrale così diverso da quello parigino. Quella di Sainati era effettivamente una scelta curiosa, per l'Italia. Agli inizi del Novecento un repertorio d'eccezione come quello del Grand Guignol rappresentava qui un'anomalia, o comunque una deviazione dalla norma. Era l'eclettismo, infatti, il minimo comun denominatore degli spettacoli allestiti dalle compagnie di allora, ciascuna delle quali spaziava dall'antico al moderno, dalla tragedia alla commedia, dalla farsa alla pochade al feuilleton¹⁷.

Una simile abitudine derivava dalla necessità di cambiare spesso spettacolo e di assecondare i gusti di un pubblico più ampio possibile. Agli inizi del Novecento, infatti, le compagnie non godevano di alcun finanziamento e la loro autosufficienza economica era tutta basata sul

¹³ Marco Praga, *Cronache teatrali (1921)*, Treves, 1922, pp. 6-7.

¹⁴ Ferdinando Tirinnanzi, *La compagnia del "Grand Guignol" al Teatro Niccolini*, *Fieramosca* 26 novembre 1908.

¹⁵ C.A., *Olimpia*, *Il Tempo* 3 ottobre 1908.

¹⁶ Leporello, *Il repertorio del Grand Guignol all'Olympia*, *L'Illustrazione Italiana* 18 ottobre 1908.

¹⁷ Cfr. Claudia Palombi, *Il gergo del teatro. L'attore italiano di tradizione*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 72 e ss.

gradimento degli spettatori. Se non rimanevano a lungo in una città, ma percorrevano in lungo e in largo la Penisola, e non solo, era proprio per sfruttare un pubblico sempre diverso¹⁸. D'altra parte, proporre in una stessa piazza un repertorio tanto eterogeneo, era un modo per accontentare un po' i gusti di tutti, e per ottenere il massimo rendimento dal potenziale di pubblico offerto da ogni città. Di fronte a questo stato di cose, la decisione di Sainati di formare una compagnia specializzata in un unico genere – e non uno qualunque, ma il terrificante Grand Guignol, che poteva facilmente risultare indigesto a pubblici un po' ipocritamente perbenisti come quelli italiani¹⁹ – appare dunque piuttosto azzardata ed economicamente rischiosa.

I commenti di Polese, al di là dell'antipatia che negli anni mostrerà verso il genere, nascevano proprio da considerazioni di tipo economico²⁰, come pure lo stesso Rodriguez stigmatizzava non tanto

¹⁸ Cfr. Mirella Schino, *Profilo del teatro italiano* [1995], Roma, Carocci, 2002, p. 122.

¹⁹ È curioso che spesso le proteste maggiori le suscitino non i drammi a tinte forti, inzaccherati di sangue, popolati da assassini e pazzi terrorizzanti, ma le farse e le pièce che con il loro cinismo e i loro sberleffi satirici sembrano voler mettere alla berlina una certa bienséance borghese, attaccandone il pilastro costitutivo: la famiglia. Così a Milano, nel corso delle prime recite dell'ottobre 1908, cadono senza appello due farse, *L'amore si diverte* e *Il signor Platone*, per eccesso di cinismo. Sempre nella stessa città, ma l'anno seguente, a marzo, grande scalpore suscita *Babbo Gour-nas* di Camillo Antona-Traversi, e non per qualche eccesso quasi *splatter*, ma per l'impetoso ritratto della cupidigia di un vecchio contadino, più forte persino del dolore che dovrebbe suscitare in lui la morte della figlia. Come commentava Ferret-tini su *La Gazzetta del Popolo*: «Siamo [...] casti, siamo morigerati; almeno in teatro. Nessuno lo direbbe, vedendo ciò che accade, poco dopo le rappresentazioni, per le strade, nei caffè e via via. Ma è un fatto che il pubblico è capace di strani pudori, ed occorre tutto il brio di alcune "pochades", perché esso non si adonti a certe scappate immorali. Allarga magari le dita della mano; ma la mano se la mette dinanzi la faccia. E l'apparenza è salva». (E. Ferrettini, *Un po' di psicologia del pubblico a traverso gli spettacoli del "Grand Guignol"*, *La Gazzetta del Popolo* 30 ottobre 1908.)

²⁰ «Siamo dunque alla vigilia dell'audace tentativo di Alfredo Sainati e della sua compagnia a base del Grand Guignol di Parigi. Mi è stato chiesto se il repertorio di Sainati sarà esclusivamente francese: non lo credo e ritengo, anzi, ch'egli porrà in iscena anche dei nuovi lavori italiani. La difficoltà nell'impresa è nel genere del programma che a Parigi, grande metropoli, è una specialità, mentre che noi, non avendo un solo grande centro, ma molti e dispersi, abbiamo la necessità di dovere accontentare troppi gusti diversi, troppe diverse tendenze in una volta sola. Non è mai nascosto che nel tentativo non è che una mediocre fiducia ma ci tengo a dichiarare che sarei felicissimo di constatare la vittoria artistica e finanziaria di Sainati, perché non sono né un testardo né un fazioso ed anzi vedo sempre con grande simpatia i tentativi auda-

l'insensatezza e gli eccessi delle pièce che Sainati metteva in scena, quanto piuttosto l'incompatibilità di una compagnia specializzata, d'eccezione, con le abitudini di un pubblico dai gusti quanto mai eterogenei, un pubblico «troppo ristretto per potere dare un largo contributo di appassionati nel genere e troppo largo ed eclettico per poter essere accontentato nei suoi gusti vari e complessi»²¹. In Italia, dove il teatro non è «organizzato a regolare funzione»²² e «i reperto-

ci. E questo è audacissimo!» (PES, *Il repertorio del Grand Guignol*, *L'Arte Drammatica*, cit.: il corsivo è mio.)

²¹ Rodriguez, "Il Grand Guignol" in Italia, *La Maschera* cit. L'articolo di Rodriguez è molto interessante e val la pena riportarne qualche lungo brano: «Il Grand Guignol in Italia? Una compagnia, specializzata in un genere, che sia costretto a percorrere i cento teatri d'Italia, a presentarsi dinanzi a cento pubblici avidi di cento generi, e che chiedono – anche i più raffinati – dal *Padrone delle ferriere* a *Casa di bambola*, dalla *Signora delle camelie* a *I due sergenti* – magari –, alle ardite concezioni di Hauptmann e di Maeterlinck? [...] L'attività teatrale in Italia si sviluppa e si esercita in modi e forme ben diversi da quelli degli altri paesi dove il Teatro è organizzato a regolare funzione. Essa si sminuzza per quante sono le grandi città, in cui resistono tradizioni e gusti diversi; si affanna in una lotta continua di conquista; si esaurisce spesso, si disperde nella febbre di tutti quei tentativi che possono assicurare il successo. [...] Compagnie, eclettiche nel loro repertorio, sono opportune e necessarie in Italia, mentre sarebbero anormali altrove, specialmente in Francia, dove solo Parigi conta e dà l'intonazione del momento. I cinquanta teatri che sono abitualmente aperti a Parigi nella stagione più fervida del lavoro teatrale, vanno dall'opera lirica al teatrino di varietà, e presentano come in un gigantesco cinematografo tutti i generi, tutte le tendenze che la moda dell'ora circonda del sorriso del successo. È bene quindi, è una necessità anzi, che questi teatri si specializzino, che diano al pubblico – per non creare frequenti e pericolosi confronti – i diversi generi in sedi diverse; che alla commerciabilità del teatro concorrano, con accorta misura, presentando la loro merce nella forma più raffinata e brillante, quella che soltanto si può raggiungere restringendo la propria attività ad una sola ma intensa manifestazione. In Italia, invece, spesso occorre a noi di notare città che – per un preordinato giro di compagnie – restano in qualche stagione senza teatro di prosa: altre che non possono aprire che i battenti di un solo, per deficienza di... pubblico; altre che, pure arrischiandosi ad avere in qualche periodo due, tre o quattro compagnie di prosa, non arrivano che a sostenerne una sola con concorso continuo di pubblico. Ora immaginate che le nostre compagnie si specializzino in massima parte nel dramma passionale, nella commedia di costume, nella commedia brillante, nel *vaudeville*. Come esse potrebbero soddisfare – trovandosi sole su di una piazza – alle esigenze di tutto un pubblico, che è troppo ristretto per potere dare un largo contributo di appassionati nel genere e troppo largo ed eclettico per poter essere accontentato nei suoi gusti vari e complessi? Le abitudini oramai invalse, consigliate e dalle caratteristiche organizzazioni teatrali e dalle consuetudini rafforzate dalle tradizioni tenaci e incrollabili, chiedono compagnie di repertorio largo e variabile, e non consentono né troppe audacie di innovazioni né scialbi riflessi di imitazioni esotiche».

²² *Ibidem*.

rii sono quasi tutti generici e variatissimi»²³, senza che ci siano teatri specializzati in singoli generi come a Parigi, «la ragione d'essere di un Grand Guignol è meno evidente»²⁴.

La scelta di specializzarsi in un repertorio d'eccezione appare poco saggia perché non competitiva, in quanto comporta un'automatica e inevitabile diminuzione del numero degli spettatori potenziali. Il repertorio granguignolesco, pur potendo contare su molti titoli e pur avendo due anime, una nera e una comica (talvolta mescolate insieme in un unico dramma), ha caratteri fin troppo riconoscibili, sia tematici che formali (concisione, suspense, brutalità dell'azione, violenza, crimini efferati, follia, eccessi quasi *splatter*) che lo individuano come genere.

Mentre una compagnia normale diversifica l'offerta per andare incontro ai gusti di un pubblico il più ampio possibile, una compagnia specializzata rinuncia in partenza ad una fetta di spettatori più o meno consistente, che non può attirare anche se cambia spettacoli in continuazione, perché comunque rientrano tutti nel medesimo genere. Un repertorio d'eccezione, omogeneo e in un certo senso monotono, non sembra quindi adatto ad ingolosire il pubblico per troppo tempo di seguito. L'abuso di un unico sapore, si sa, finisce alla lunga per disgustare – il che è particolarmente grave considerando l'assoluta dipendenza delle compagnie dall'apprezzamento e dal concorso degli spettatori. Date queste premesse, il tentativo di Sainati sembra davvero destinato ad esaurirsi rapidamente, a concludersi con un frustrante insuccesso – e in effetti i primi mesi di recite sono caratterizzati da esiti piuttosto alterni: i pubblici offrono una certa resistenza al genere, che non sempre si riesce a scalfire.

Dopo i primi passi mossi in provincia (Perugia e Modena), evidentemente per dare un minimo di affiatamento alla compagnia prima di affrontare i pubblici più impegnativi delle grandi città, la prima piazza importante è Milano (1-15 ottobre). Il debutto non può dirsi esaltante: la curiosità del pubblico, infatti, non si traduce in consenso, sia per una recitazione resa impacciata dall'emozione e dal nervosismo degli attori, sia per la qualità delle pièce proposte (*Un fatto di buon costume* di Esquier, *L'ultima tortura* di De Lorde e la farsa *L'amore si diverte*). Trattandosi di un repertorio nuovissimo, è chiaro che la compagnia si trova a procedere alla cieca, per tentativi,

²³ Mario Ferrigni, "Grand Guignol", *Il Nuovo Giornale* 10 dicembre 1908.

²⁴ *Ibidem*.

scoprendo di volta in volta su quali drammi poter fare affidamento per conquistare le simpatie degli spettatori. Uno di questi è senza dubbio *Lui!* di Méténier che, messo in scena l'8 ottobre, dopo una settimana di recite piuttosto fiacche, riesce ad entusiasmare la platea e a dare una svolta positiva alla permanenza all'Olympia. L'esperienza milanese viene ovviamente messa a frutto nelle tappe successive: sia a Torino (19-30 ottobre) che a Napoli (3-22 novembre) il programma d'esordio prevede una pièce sicura come *Lui!*, che in entrambe le città ottiene un ottimo successo e garantisce da subito interesse e una buona affluenza di pubblico. Un esito diametralmente opposto avranno invece gli spettacoli dati al Teatro Niccolini di Firenze (24 novembre-8 dicembre), un teatro troppo raffinato e intellettuale per poter essere conquistato dagli orrori e dalle turpitudini da Grand Guignol messi in scena da Sainati, sicché gli attori si troveranno a recitare davanti ad una platea quasi sempre deserta.

L'anno successivo, però, il successo sembra ormai raggiunto stabilmente. A Milano (27 febbraio-24 marzo), la compagnia è ormai «diventata popolarissima»²⁵; a Torino (13-30 aprile) «l'interesse del pubblico andò sempre più crescendo»²⁶; a Udine «il *Grand Guignol* è piaciuto veramente per il suo svariato e indovinatissimo repertorio; e la coppia Sainati ha furoreggiato attirando una folla enorme al teatro»²⁷; a Venezia la stagione è stata «colossale»²⁸. Anche Firenze (1-23 dicembre) cede al fascino del Grand Guignol: «non una sera che il teatro non sia affollatissimo: il *Politeama Nazionale* rigurgitante di spettatori plaudenti... che più? Una media di incassi di più che 1700 franchi; e la Compagnia, che doveva partire il 15, riconfermata sino al 23»²⁹.

Questo insperato successo è merito del repertorio o della recitazione? È questa la domanda che i critici finiranno inevitabilmente col porsi. La risposta è sempre la stessa: «Il repertorio è quello che è. Questione di gusti. Io non so trovarvi né senso d'arte, né scopo»³⁰. E «più che al repertorio, il successo dell'attuale stagione è dovuto agli attori. Poche produzioni, delle moltissime che portarono alla ribalta, ressero alla prova del fuoco; poche anzi sfuggirono alle disapprova-

²⁵ R. S., *La drammatica a Milano, La Maschera* 4 aprile 1909.

²⁶ A. D'Ameglia, *La drammatica a Torino, La Maschera* 15 maggio 1909.

²⁷ *La drammatica a Udine, La Maschera* 14 novembre 1909.

²⁸ Vice, *Il "Grand Guignol" a Venezia, L'Arte Drammatica* 27 novembre 1909.

²⁹ C.L., *La drammatica a Firenze, La Maschera* 19 dicembre 1909.

³⁰ G.P., *Filodrammatici, Corriere della sera* 7 marzo 1909.

zioni più clamorose, ma gli interpreti non furono mai travolti nel disastro, ed anche nelle battaglie perdute, ebbero modo d'affermare validamente la loro virtù»³¹. In particolare sono i due capocomici ad attirare, positivamente, l'attenzione della critica, «artisti grandi, e tali da farci lamentare che tanto ingegno e tanta potenza d'espressione si limitino ad un repertorio di tal genere, e non vengano consacrati invece ad opere teatrali, ispirate ad una più alta idealità d'arte»³².

Probabilmente non c'è conferma migliore del successo ottenuto da Sainati dei tentativi di cavalcare l'onda del Grand Guignol messi in atto da alcuni suoi colleghi. Con la quaresima del 1910, nasce infatti la compagnia dialettale del Guignol Partenopeo di cui sono capocomici Gemma Gallo, Giuseppe Andreassi e Franz Raspantini, e il cui repertorio è genericamente «popolare e realistico»³³: Guignol è ormai di moda e deve sembrare conveniente anche solo richiamarsi ad esso, dal momento che Sainati «sta facendo denari a cappellate»³⁴.

Intanto, nel marzo di quello stesso anno, la Compagnia Italiana per il repertorio del Grand Guignol lascia l'Italia per una tournée in America del Sud, e si ha l'impressione che proprio l'assenza di Sainati spinga altri comici ad affrettarsi a prendere il posto momentaneamente lasciato libero. Così, mentre la compagnia del Guignol Partenopeo si scioglie nel giro di un paio di mesi – «più che altro per dissensi tra i soci»³⁵ –, Tolentino Lambertini e Ghio riuniscono a loro volta una compagnia granguignolesca, il Granguignolino, per i mesi estivi. Sciolta la compagnia ad agosto, Tolentino decide di andare avanti sotto il segno di Guignol formandone un'altra a fianco di Italia Vitaliani: il Grand Guignol Internazionale.

Siamo ormai ad ottobre, vicini al ritorno in Italia dell'iniziatore della moda del Grand Guignol che, è evidente, non può certo apprezzare il tentativo di chi gli sta facendo così sfacciatamente concorrenza. In dicembre, mentre Sainati recita a Firenze, Tolentino rilascia al corrispondente romano de *Il Nuovo Giornale* un'intervista nella quale discute delle sue aspirazioni teatrali. Dopo aver dichiarato un po' snobisticamente il disgusto per un repertorio che nessuno

³¹ *Filodrammatici*, *Il Tempo* 23 marzo 1909.

³² Ferdinando Tirinnanzi, *Al Politeama Nazionale, Fieramosca* 24 dicembre 1910.

³³ *Il Guignol Partenopeo*, *L'Arte Drammatica* 31 dicembre 1909.

³⁴ PES, *Del Grand Guignol al Filo*, *L'Arte Drammatica* 8 gennaio 1910.

³⁵ *Un'altra insurrezione*, *L'Arte Drammatica* 21 maggio 1910.

certo l'ha obbligato a scegliere («alla mia mamma, non sai, ho proibito di assistere a quei drammi, veramente terribili. Ed io che li recito, dopo l'ultima scena, mi sento affranto»³⁶), espone i suoi ambiziosi progetti: dare al suo Guignol un fondamento «umano... con intendimenti di arte più aristocratici e soprattutto rimanendo, per quanto mi sarà possibile, nella vita»³⁷. Da qui la ricerca di buoni drammi di scrittori italiani per raggiungere «quel perfezionamento del genere che è lo scopo unico della mia opera di attore drammatico»³⁸. A questo punto Sainati, davanti alla tracotanza di Tolentino, non può obbligarli ad un «dignitoso trangugio»³⁹, e di rimando rilascia una vibrante auto-intervista sul medesimo giornale, tuonando *Unicuique suum*:

Giusto un mese fa quando sbarcai a Genova, di ritorno dall'America del Sud, mi si affollò, come accade, all'intorno una gran cerchia di conoscenti ed amici i quali, dopo i primi abbracci, non per malanimo, ma per quella certa smania di raccontare il brutto, proprio del resto anche di anime buone, si sentirono in obbligo di riferirmi subito ogni sorta di beghe. Tra queste naturalmente ci fu l'annuncio della nuova compagnia *Grand Guignol* perpetrata e costituita in mia assenza ed appunto diretta dal signor R. Tolentino. Dirò subito, per esser franco, che di tal fatto già in America mi era giunta notizia, ma senza nomi, come di cosa non ben certa. E dirò poi, con eguale sincerità, che quella notizia anche così vaga, più che meraviglia e dispetto mi aveva recato fin d'allora disgusto. Io mi rivolgerò (sic) col pensiero a questi ipotetici concorrenti e dicevo: Io non so quale sia giuridicamente la portata e il valore del mio diritto d'esclusività, né quale tutela mi dia la legge di contro ad una qualunque, possibile concorrenza sleale. Io so questo e nient'altro: che per più di un biennio con impegni prima, sforzi, stenti, audacie inenarrabili, insistendo, combattendo contro la diffidenza e le ostilità dei pubblici, l'acrimonia della critica, il livore e l'incredulità dei compagni d'arte, io sono riuscito a vincere nel mio paese una battaglia modesta, ma onorevole e singolare: Ho procurato al genere *Grand Guignol* una popolarità incontrastata che superò e supera la stessa aspettativa mia. – Ora pensa-

³⁶ Edmondo Corradi, *Il "Grand Guignol" Internazionale*, *Il Nuovo Giornale* 9 dicembre 1910.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*. Elevate ambizioni a parte, le affermazioni di Tolentino potrebbero essere lette come una scaltra forma di pubblicità indiretta: esprimere disgusto per il *Grand Guignol*, lamentarne gli effetti perturbanti poteva forse incuriosire il pubblico molto più di una smaccata esaltazione.

³⁹ Alfredo Sainati, *Unicuique suum. Auto-intervista di Alfredo Sainati*, *Il Nuovo Giornale* 12 dicembre 1910.

vo (la notizia era vaga, senza nomi...) quei tali comici che proprio nel tempo di mia breve assenza trovarono buono e lecito impiantare comunque una compagnia a nome Grand Guignol e girando l'Italia sfruttando un terreno che è d'altri o che rende in quanto altri lo preparò, quei tali comici per determinarsi ad una simile impresa o debbono volermi molto male o debbono essere povere anime vaganti in perplessità che non sanno a qual santo votarsi.

Così farneticava l'esule contro fantasmi indeterminati. Ma dopo il rimpatrio, appurate le cose, assunte informazioni, letti i giornali, ritrovato infine il mio pubblico accorrente applaudente e festante più di prima, mi convinsi senza fatica che il pericolo corso era stato forse grave, ma che almeno per ora non aveva già proporzioni degne di qualche rilievo; e me ne stavo quindi zitto e fermo come dinanzi all'innocuo. Quando lei, signor Tolentino, mi fa oggi una cosa che, mi perdoni, ma proprio non riesco a lasciar passare. Perché veda, quelli che vengono a sentire lei in teatro, parliamoci in confidenza, son proprio pochini. Quelli che leggono invece un giornale diffuso come il presente sono moltissimi. Ed ecco la sola ragione per cui credo opportuno di rompere il mio silenzio. È un giusto orgoglio di priorità al quale non posso, né debbo rinunciare, signor Tolentino, costretto dalla di lei arditezza a diventare immodesto. Lei parla o fa parlare come se facesse ora lei *ex-novo* quello che veramente *ex-novo* ho fatto e faccio io da più di due anni. Ella potrà divenire nel genere un formidabile competitore: ma per ora si contenti di restare quel signor Tolentino che è: vale a dire un comico, che in questo nuovo genere di teatro, non ha ancora acquistata una personalità e tanto meno poi una qualsiasi benemerita. Lei faccia per il suo avvenire tutti i sogni che vuole, ma non mi venga a dire che si propone di divulgare lei un genere già divulgato. Non mi nomini, se crede, ma mi tenga in memoria, sappia che io ci sono: che ci sono e che ci sono stato. [...] D'ora innanzi [...] lei si faccia pure intervistare, lo faccia anche spesso, periodicamente, perché l'intervista è un mezzo come un altro per farsi *réclame* tanto utile nel nostro mestiere. Ma veda un po' queste altre volte di apparire più sereno, di *dare a ciascuno il suo* [...]. Un'altra cosa piuttosto che mi preme e che raccomando alla sua cortesia, si è quella di non far ardere i suoi incensi proprio nella piazza dove recito io. Li bruci là dove recita lei. Perché questo sgarbo, a me? Se questa mia intervista gliela pubblicassi nella sua piazza, ci avrebbe gusto, lei?...⁴⁰

Il grande torto di Tolentino non è tanto quello di aver espresso giudizi poco lusinghieri su Sainati – anche se la sua pretesa di farsi riformatore del genere sottintende, in maniera neppure troppo velata, una critica – ma di aver ignorato spudoratamente i meriti di chi era

⁴⁰ *Ibidem*.

riuscito nell'impresa apparentemente impossibile di rendere popolare un genere come il Grand Guignol. Per questo Sainati insorge. Si sente defraudato dei suoi meriti, sente che Tolentino ha sfruttato il suo successo, votandosi al Grand Guignol quando ormai, grazie ai suoi sforzi, il genere si è affermato.

L'aria di tempesta che si addensa sopra ai due Grand Guignol viene fiutata dalla rubrica *Notiziario dell'Arte Drammatica* che riporta la notizia della baruffa a colpi di interviste, titolando: *I Grand Guignols in guerra*⁴¹. Anche *Fieramosca*, riferendosi al clima di tensione tra le due compagnie, usa un linguaggio bellico: Alfredo Sainati starebbe «arrotando le sciabole per difendersi dal *Grand Guignol Internazionale*»⁴². In realtà non ci sarà bisogno di usare le sciabole: il clima di guerra si dissolve presto, con la compagnia di Tolentino, che non sopravvive alla quaresima del 1911. Sainati, dal canto suo, porterà avanti per molti anni ancora il suo truce repertorio, fin quasi alla sua morte, avvenuta nel gennaio del 1936⁴³.

Il problema della messa in scena

Abbiamo visto nel paragrafo precedente da cosa derivasse lo scetticismo della critica verso l'importazione del Grand Guignol: da una parte c'era l'indignazione per un repertorio insensato e truculento, dall'altra le considerazioni sull'incompatibilità di una compagnia specializzata con i gusti troppo "eclettici" del pubblico. In realtà, la scelta di cimentarsi con il Grand Guignol comportava ulteriori difficoltà rispetto a quelle già evidenziate sui giornali ben prima del de-

⁴¹ *L'Arte Drammatica* 17 dicembre 1910.

⁴² *Al Politeama Nazionale, Fieramosca* 14 dicembre 1910.

⁴³ Le notizie a proposito degli ultimi anni della Compagnia Sainati sono piuttosto contraddittorie. Secondo l'Enciclopedia dello Spettacolo la compagnia si sarebbe sciolta definitivamente nel 1928, ed effettivamente dopo quella data troviamo Sainati impegnato come attore in diverse produzioni: nel 1929 in *Una famiglia reale* con una compagnia Za-bum, nell'estate del 1930 in *Madame sans gêne* con «La compagnia dei comici riuniti». È pur vero, però, che nell'aprile del 1929 come nel febbraio del 1932 è a Roma, ancora con un repertorio granguignolesco, fatto di alcune novità e molti vecchi successi come *Lui!* e *Alla Morgue*. Anzi, guardando alle pièce messe in scena, si direbbe che in questo ultimissimo periodo Sainati sia molto più fedele al genere che non agli inizi, come se volesse rispondere alla crisi generale che il teatro attraversa in quegli anni con una specializzazione molto più decisa e accentuata. Un approfondito studio dell'ultima fase della compagnia del Grand Guignol sarebbe dunque auspicabile e necessaria.

butto, e che sembravano sufficienti a decretare un umiliante insuccesso. Il Grand Guignol è infatti un genere particolarmente difficile, la cui problematicità va ben oltre il limite connesso ad un repertorio speciale: basta seguire le prime recite della compagnia per rendersene conto.

A questo proposito un episodio molto significativo avviene a Milano, il 6 ottobre 1908. Le cose non stanno andando molto bene, al teatro Olympia. Il pubblico, che pure mostra una certa curiosità, non sembra apprezzare il repertorio, né quello nero, né quello farsesco, spesso giudicato troppo cinico. La conseguenza è che si replica pochissimo mentre le novità si succedono a ritmo accelerato, nella speranza che qualcuna incontri finalmente il gusto degli spettatori. In questa ricerca di consenso, il 6 ottobre accade uno spiacevole ed imbarazzante incidente scenico. Si sta recitando *Dopo il teatro* di Docquois e Reibrach⁴⁴, ennesimo dramma senza tanti pregi letterari, tutto colpi di scena e sussulti. Dovrebbe concludersi con il morto di prammatica e invece:

Ieri sera, manco a farlo apposta, il suggeritore si fece sentire un po' troppo, il macchinismo al secondo mutamento di scena non funzionò e si dovette abbassare temporaneamente il sipario per rialzarlo poco dopo, e come se ciò non bastasse, la rivoltella di De Rouve non esplose. Sì che il dramma finì tra le unanimi risate⁴⁵.

Davvero il Grand Guignol, commenta divertito il cronista del *Corriere della Sera*, è come non mai perseguitato dalla... guigne⁴⁶. In realtà la scalogna c'entra poco o niente con questo «suicidio per modo di dire»⁴⁷, che è invece il sintomo inequivocabile delle resistenze opposte dal genere alle ambizioni del capocomico Sainati. Non solo è difficile che un repertorio d'eccezione trovi pubblici numerosi abbastanza per sostenerlo, in questo caso c'è anche la questione, tutt'altro che secondaria, della sua messa in scena. I drammi granguignoleschi – bizzarri, sgraziati, spesso sgangherati, «mostri-

⁴⁴ «Mentre un giovinotto esce nel cuore della notte dalla casa di una dama, entra in quel palazzo un ladro, che uccide la signora. Il marito, che ha sorpreso l'amante mentre se ne andava, comprende e si vendica, accusandolo di essere il ladro e l'assassino. Le circostanze sono tutte contro il disgraziato giovinotto, che si suicida mentre l'arrestano» (*Teatro Carignano, Gazzetta del Popolo* 25 ottobre 1908).

⁴⁵ *Il repertorio del "Grand Guignol" all'Olympia, La Sera*, 7-8 ottobre 1908.

⁴⁶ *Olympia, Corriere della Sera*, 7 ottobre 1908.

⁴⁷ *Ibidem*.

ciattoli»⁴⁸ privi di qualsiasi «significazione artistica»⁴⁹ – sono infatti anche estremamente delicati, hanno cioè bisogno di una cura meticolosa al momento della loro rappresentazione, per evitare che il terrore scivoli nell'ilarità, che la paura si risolva in una risata. Di scherzo e ovviamente non voluta. Contrattempi ed errori simili a quelli di *Dopo il teatro* sono quanto di meno opportuno possa capitare per «mantenere nel pubblico quello spasimo d'angoscia che vorrebbe essere l'atmosfera vitale di questi spettacoli»⁵⁰.

Le pièce granguignolesche propongono situazioni estreme, violenze così eccessive che basta una piccola stonatura perché l'orrore si ribalti nel comico. Pistole che non sparano, trucchi che non funzionano sono quindi inammissibili errori, che fanno sgonfiare irrimediabilmente quella tensione e quell'angoscia che i drammi si propongono di suscitare⁵¹. La raffazzonata incuria di questi primi allestimenti della compagnia Sainati è senza dubbio quanto mai lontana dagli accuratissimi spettacoli di rue Chaptal, spettacoli che avevano meravigliato persino Antoine per i sofisticati effetti speciali e l'atmosfera che sapevano creare⁵². La perfezione maniacale cui aspiravano Maurey e Choisy, i due inflessibili direttori del Grand Guignol parigino del periodo d'oro, è irraggiungibile in Italia, perché c'è una differenza sostanziale che influisce irrimediabilmente sulla qualità della mes-

⁴⁸ Vice, *Piccole "prime"*, *La Maschera*, 29 novembre 1908.

⁴⁹ Bon, *Il repertorio del "Grand Guignol" all'Olympia, La Perseveranza*, 2 ottobre 1908.

⁵⁰ *Olympia, Il Tempo* 7 ottobre 1908.

⁵¹ Incidenti scenici del genere continuano ad avvenire nel corso degli anni, il che esclude che quanto avvenuto a Milano sia dipeso dall'inesperienza degli inizi. Nel marzo 1909, ad esempio, è sempre una rivoltella a mandare a monte il suicidio de *Il cieco*, che «morì non so per quale male improvviso e misterioso, perché la rivoltella durante le minacce fatte al figlio, aveva perduto le cartucce» (*Corriere della Sera* 7 marzo 1909). O, ancora, nel 1911, è un serpente meccanico a non funzionare a dovere: «*Sol Hyams*, due quadri drammatici – altro che drammatici, terrificanti! – di Jan Bernae, dopo aver tenuto gli spettatori sotto il peso d'un incubo angoscioso, si chiusero un po' freddamente, essendosi rifiutato, un colossale serpente... meccanico, che doveva strangolare l'usuraio, di funzionare *al naturale*» (V.T., *Lettera da Milano, La Maschera* 19 febbraio 1911).

⁵² A proposito della messa in scena di *Rapido n. 13*, Antoine aveva scritto su *L'Information* del 10 ottobre 1921: «Ce qui est à louer très vivement c'est l'étonnante mise en scène de ce tableau: les trains passent rougeoyants derrière les vitres de la cabine, les signaux lumineux, les appels lointains des machines et le tonnerre de la catastrophe sont d'une réalité qui saisit l'auditoire» (Citato in Camillo Anton-Traversi, *L'Histoire du Grand Guignol*, cit., p. 69).

sa in scena: il Grand Guignol italiano non ha sede stabile e il suo nomadismo lo priva di molte risorse su cui poteva invece contare quello francese.

Un teatro, in primo luogo. Sembra una constatazione banale, ma dalle testimonianze emerge proprio quanto fosse importante l'atmosfera misteriosa del piccolo teatro di rue Chaptal che, con le sue tappezzerie e legni scuri, le due porte sempre chiuse ai lati del palcoscenico e gli angeli sorridenti ed enigmatici sul soffitto, instillava già di per sé inquietudine e tensione negli spettatori, preparandoli emotivamente ad abbandonare ogni resistenza alla paura che sarebbe dilagata nella sala all'alzarsi del sipario.

Essendo nomade, il Grand Guignol italiano sperimenta invece molti teatri, che architettonicamente mal si prestano al genere. Un cronista milanese, ad esempio, commentava: «Se c'è un teatro che sembra repugnare al genere è l'Olympia dove il palcoscenico quasi non ha distacco dalla platea. Ci si vede troppo e, quando si vede tanto, addio... il brivido!»⁵³. Il pubblico dell'Olympia era per di più abituato ad una fruizione distratta (in quel teatro «il pubblico va di solito ad ascoltare produzioni che lo allettano mentre prende il caffè e fuma un sigaro»⁵⁴), che non favoriva certo il buon esito degli spettacoli: perché il Grand Guignol funziona occorre che gli spettatori siano totalmente immersi in quello che accade sul palcoscenico, che non riflettano ma si lascino sopraffare dalle emozioni violente e dalle situazioni spesso insensate ma terrificanti.

Cambiare teatro in continuazione ovviamente privava di stabilità il lavoro degli attori che per di più, proprio a causa dei loro spostamenti, dovevano accontentarsi di scenografie approssimative – scenografie che erano il «trionfo della carta dipinta»⁵⁵ per dirla con Tòfano – e della mobilia abborracciata che offrivano i fondi dei teatri o i mobili teatrali.

Inoltre, l'accuratezza della messa in scena era ulteriormente compromessa dalla necessità di mantenere vivo l'interesse del pubblico proponendo novità a ritmo accelerato, senza lunghe prove quindi, contando molto sulla scorciatoia che i ruoli offrivano. Prove brevissime, scenografie raffazzonate, teatri sempre diversi. Sono in fondo le

⁵³ Il "Grand Guignol" all'Olympia, *Il Tempo* 2 ottobre 1908.

⁵⁴ Leporello, *Il repertorio del Grand Guignol all'Olympia*, *L'Illustrazione Italiana* cit.

⁵⁵ Sergio Tòfano, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985, p. 53.

difficoltà e i limiti che qualunque compagnia nomade italiana, anche di buon livello, si trovava allora a sperimentare, ma il Grand Guignol finisce per amplificarli e per risentirne più profondamente, probabilmente perché si trattava di un genere nato in un contesto teatrale molto differente e a quello congeniale.

Le pièce granguignolesche, l'abbiamo già detto, richiedono una cura minutissima di ogni dettaglio, impensabile per una compagnia nomade. Basta leggere qualche dramma per rendersi conto di quanto sia importante non solo una scenografia appropriata, ma anche un uso sapiente di luci e rumori per evocare una certa atmosfera. Come negli horror dei nostri giorni, anche al Grand Guignol c'era gran profusione di temporali torrenziali, vento sibilante, tuoni fulmini e saette, scricchiolii, cigolii e ogni altro possibile suono o effetto di luce capace di far venire la pelle d'oca. Per non parlare poi dei drammi che richiedevano effetti speciali quasi cinematografici. È il caso di quelli di ambientazione ferroviaria, come *Il bavaglio* di Camillo Antona-Traversi e Jean Sartène, in cui addirittura è l'arrivo del treno che deve essere reso credibile tramite il rumore sempre più incalzante e assordante della locomotiva, i segnali luminosi, gli allarmi acustici ecc. Silvio D'Amico, che sarà uno dei più coriacei detrattori del Grand Guignol, scriverà nel 1928:

Se poi si pensi come all'effetto della metà, per lo meno, dei [...] drammi granguignoleschi bisognerebbe uno speciale, accurato, perfetto apparato scenico, che questo nomade *Grand Guignol* italiano è ben lungi dal possedere, insistendo nel volerli impressionare con gli uragani fatti sul tamburo o coi treni di cartone o con gl'incendi di lampadine rosse, si capisce come qui tutto spesso e volentieri finisca nel grottesco⁵⁶.

D'Amico non è quasi mai in buona fede, quando parla di Grand Guignol. La sua profondissima avversione per il genere funziona il più delle volte da preconcorso, e gli impedisce di essere sereno nel valutare i risultati della compagnia Sainati. In questo caso però, al di là dell'astio, c'è comunque un nocciolo di verità incontestabile: la povertà dell'apparato scenico, la rozzezza elementare degli effetti speciali sono dati di fatto, incontrovertibili. Sembra quindi esserci una sorta di incompatibilità tra il Grand Guignol e il teatro italiano. Non solo un repertorio d'eccezione non è indicato per attirare alla lunga pubblico, per di più il genere ha delle necessità di messinscena

⁵⁶ Silvio d'Amico, *Sainati e il "Grand Guignol"*, *Comœdia* n. 6, 1928.

impossibili da soddisfare – ed errori come quello capitato durante *Dopo il teatro* lo confermano spietatamente.

Si direbbe che Sainati abbia commesso un grossolano errore di valutazione, un errore che non potrà tardare a scontare. Eppure, l'abbiamo visto, le cose andranno diversamente, e per più di vent'anni la sua compagnia granguignolesca elargirà brividi e forti emozioni ai pubblici d'Italia. Questa riuscita imprevedibile, questa affermazione che sa di paradosso, è in realtà comprensibile in base ad una serie di cambiamenti che il Grand Guignol subisce, una vera e propria acclimatazione che lo porta ad assumere nuovi caratteri, compatibili con la situazione teatrale italiana. Così, proprio come non tardano a verificarsi episodi rivelatori delle difficoltà che il genere incontra in Italia, con altrettanta rapidità, parallelamente, se ne verificano altri di segno opposto, utili per individuare i punti di forza, gli elementi che possono compensare e perfino adombrare la povertà di un Grand Guignol nomade. Uno di questi episodi avviene a Milano, a due giorni di distanza dal ridicolo suicidio mancato di *Dopo il teatro*.

È l'8 di ottobre e tra le tre novità c'è la pièce della svolta, il già ricordato *Lui!* di Méténier⁵⁷. Come al solito non si tratta di un dramma memorabile in virtù di pregi letterari, è solo «un'azione da eseguire»⁵⁸, che offre però «un gran gioco ai suoi due interpreti principali, ed i coniugi Sainati rivaleggiarono di acume e di virtù espressiva per renderne tutta la cruda e impressionante violenza scenica»⁵⁹. Finalmente senza ridicoli incidenti scenici e grazie alla splendida prova del capocomico e di sua moglie, Bella Starace Sainati, i «brividi indicibili di paura»⁶⁰ che il pubblico non aveva ancora assaporato si diffondono tra gli spettatori, tanto che una signora, «alla fine dell'atto, fu colta da un eccesso di nervi cui seguirono delle convulsioni. Fu portata in una sala riservata dove, poco dopo, rinvenne»⁶¹. Il pro-

⁵⁷ «Un furfante che ha ammazzata, per derubarla, una vecchia giunge ubriaco in casa di una donnina [...]. Costei ha letto nei giornali la descrizione del furto e dell'ammazzamento, ma non sa d'aver davanti il ladro e l'uccisore. Giacendo con lui, viene a saperlo dai brontolii dell'assonnato. Acquista la certezza scoprendo nel braccio del dormiente una cicatrice. Folle di terrore essa si trascina fino alla porta. Esce e fa chiamare la polizia». (*Fiorentini, Il Mattino* 5-6 novembre 1908).

⁵⁸ *Il repertorio del "Grand Guignol" all'Olimpia, La Sera* 9-10 ottobre 1908.

⁵⁹ *Il repertorio del "Grand Guignol" all'Olimpia, La Perseveranza* 9 ottobre 1908.

⁶⁰ *Il repertorio del "Grand Guignol" all'Olimpia, La Sera*, cit.

⁶¹ *Ibidem*.

gramma dell'8 viene replicato due volte, il consenso si fa più caldo, il teatro si affolla.

Eppure *Lui!* non è stato messo in scena con l'accuratezza dovuta. Mario Ferrigni, critico de *Il Nuovo Giornale*, quando lo vede al Teatro Niccolini di Firenze, in novembre, individua diversi elementi stonati che a suo avviso contribuiscono a ridurre l'efficacia del dramma: innanzi tutto una traduzione scorretta e raffazzonata, che tra l'altro mette impietosamente in risalto l'ignoranza degli attori, quando si tratta di pronunciare nomi francesi; in secondo luogo una scenografia non appropriata, lussuosa quando dovrebbe invece riprodurre una stanza di infimo ordine. Errori di questo tipo spingono il Grand Guignol verso la sciatteria dell'incuria o verso il grottesco, errori da evitare assolutamente.

Il linguaggio della traduzione è quasi costantemente così scorretto e infranciosato che ogni effetto se ne va, spesso, o in uno sproposito di pronuncia (come Vincennes o Jena, che il pubblico del *Niccolini* sa troppo bene che non si pronunziano né *vensann* in francese, né *giena* in italiano!) o in un *sapristi*, in un *sangue di Dio*, in un *pendenti*, in un *marciate* che infiorano il dialogo italiano e che feriscono il nostro orecchio e, debolmente, anche quel po' d'italiano che sappiamo. La scena, che rappresenta una camera di infima natura in una locanda che è anche un lupanare, di una strada lurida, era invece di un lusso, o almeno di una pretesa di lusso molto inopportuna – anche per Parigi, per un locale abbiattissimo dove la promessa di una moneta da venti franchi fa rallegrare una disgraziata!

Queste non sono piccolezze, per un repertorio come il Grand Guignol: la cura dei particolari e il calcolo di tutti gli effetti sono indispensabili assolutamente alla rappresentazione di un repertorio d'eccezione la cui caratteristica efficacia è raccomandata a violenze d'effetti scenici spinti all'estremo limite dell'arte sopportabile: al di là di quel limite c'è il grottesco, al di qua la sudiceria⁶².

Malgrado le negligenze stigmatizzate da Ferrigni, *Lui!* ha sempre finito per riscuotere unanimi ed entusiastici consensi, si è immancabilmente rivelato il «clou della serata»⁶³ su ogni piazza, e il perché non è difficile da capire.

Al di là della traduzione scorretta e anche un po' ridicola, al di là di una scena inappropriata, ciò che colpisce il pubblico e conquista

⁶² Mario Ferrigni, *Teatro Niccolini, Il Nuovo Giornale* 27 novembre 1908.

⁶³ E.A.B., *Il "Grand Guignol" al teatro Carignano, La Gazzetta del Popolo* 20 ottobre 1908.

anche la critica è l'interpretazione che dei due protagonisti – il beccaio assassino e la prostituta annichilita dal terrore – danno Sainati e sua moglie «efficacissimi»⁶⁴, capaci di accoppiare «alla scena parlata [...] controcene di un'efficacia e una misura ammirevoli»⁶⁵, con la loro superba prova evidentemente riescono ad attirare l'attenzione molto più dei particolari stonati – che pure ci sono. Ed allora è chiaro fin da subito che il Grand Guignol italiano fu un teatro d'attore, soprattutto di uno, Alfredo Sainati, che affiancato da sua moglie⁶⁶ riuscì a compensare la povertà delle messinscene e persino a rendere tollerabile un repertorio privo di pregi.

Se in Francia il Grand Guignol si fondava su messe in scena omogenee, in cui ogni elemento era perfettamente armonizzato con tutto il resto e anche gli attori erano docili strumenti nelle mani di Maurey e Choisy, in Italia ci doveva essere per forza di cose una componente che s'imponesse sulle altre, mettendo in ombra mancanze ed errori. Al posto della perfezione tecnica degli spettacoli di rue Chaptal, l'interpretazione straordinariamente suggestiva e accentrata del capocomico e di sua moglie.

Quella del Grand Guignol italiano non è certo una compagnia di complesso, e in effetti alcuni drammi del repertorio sembrano fatti apposta per quella particolare razza d'attore, oggi estinta ma in quei primi anni del Novecento ancora vitale, che fu quella del *grande attore*, e a cui pure apparteneva Sainati. In certe pièce, infatti, il momento culminante è un monologo, un pezzo difficile e drammaticissimo che lascia unico e titanico protagonista sulla scena il suo interprete. *Le notti dello Hampton Club* di Mouezy-Eon e Armont, *Il bavaglio*

⁶⁴ Il repertorio del "Grand Guignol" all'Olimpia, *La Sera* cit.

⁶⁵ Sp., *Fiorentini, La Maschera* 8 novembre 1908.

⁶⁶ Non c'è dubbio che il contributo di Bella Starace Sainati per l'affermazione del Grand Guignol sia stato preziosissimo. Le sue memorabili interpretazioni di infanticide deliranti (*Calvario*), prostitute (*In bordata, Lui!*) assassine per ipnotismo (*L'automa*), detenute sensuali (*Passa la ronda*), conquistarono il pubblico tanto quanto gli ubriachi e i pazzi di Sainati. Al contrario del marito, però, che rimase sempre fedele al repertorio granguignolesco, nel 1919 Bella tornò al teatro "normale", probabilmente convinta dalle voci di quei critici che ritenevano uno spreco di talento per lei fossilizzarsi sui personaggi bidimensionali e marionettistici, urlanti e piagati del Grand Guignol. Fu una scelta non particolarmente fortunata, tanto che dopo tre anni di ritiro dalla scena, finì con il ricongiungersi, anche se temporaneamente, con il marito. È per questo *tradimento*, per questi suoi tentativi d'evasione dal genere che pure le aveva dato una diffusa popolarità, che non si può non considerare Sainati la vera anima della compagnia, pur nel riconoscimento della grande importanza che ebbe Bella nel rendere popolare il Grand Guignol.

di Camillo Antona-Traversi e Sartène, *Alla Morgue* e *Al telefono* di de Lorde, sono solo alcune pièce che per questa caratteristica possono affidare il loro successo più che ad una recitazione di complesso o ad una buona messa in scena, all'interpretazione di un singolo interprete d'eccezione. Non è un caso che Ermete Zacconi, molto prima che Sainati decidesse di importare il Grand Guignol in Italia, avesse messo in scena *Al telefono*.

Ovviamente, però, non tutti i drammi del repertorio granguignolesco potevano funzionare facendo a meno di accurate scene d'insieme, di scenografie appropriate, della cura, insomma, che vi profondevano i parigini. Così, pièce che a Parigi avevano avuto uno strepitoso successo qui da noi ne incontrano uno molto tiepido. È il caso, ad esempio, di *Sott'acqua* di Laumann e Olivier, che prevede scene corali e in più ha bisogno di quegli effetti speciali che in Italia erano impossibili da realizzare: il primo quadro del dramma è, infatti, ambientato in un sottomarino, di cui si deve rendere l'implacabile inabissamento nelle acque dell'oceano. Mario Ferrigni, attento osservatore degli spettacoli fiorentini dell'autunno 1908, si rende conto che è proprio il numero di personaggi a determinare il diverso successo delle pièce proposte al Niccolini:

I lavori che finora [...] conosciamo presentano nella accoglienza cui il pubblico li ha fatti segno, esattamente riflessi, oltre i pregi e i difetti propri, quelli della loro rappresentazione. I lavori a due personaggi, o a uno, hanno avuto un eccellente successo: i lavori d'insieme, uno mediocrissimo. [...] Dobbiamo indurre da questa diversità di trattamento del pubblico, senz'altro, il merito dei primi lavori, il demerito dei secondi? Sarebbe eccessivo escludere assolutamente che ci sia una piccola dose di verità in questa induzione: ma è anche doveroso dire che la differenza di trattamento usata dal pubblico riflette chiaramente anche quella usata dagli artisti, nella esecuzione dei rispettivi lavori. Quando il dramma è tutto di Alfredo Sainati e della sua signora o di tutti e due, le cose vanno bene: quando invece si appoggia, anche per poco, su un terzo personaggio, le cose vanno male. *Calvario, Passa la ronda, Lui!, Alla Morgue* furono veri e grandi successi – per lavoro e per la esecuzione: degli altri lavori – tralasciando *Madamigella Fifi* che è manchevolissimo – *In bordata, Lo straniero* non sono certo peggiori dei primi citati: appaiono bensì, un po' prolissi – caso stranissimo trattandosi di lavori che hanno varie scene d'insieme, a molti personaggi. Ora la prolissità delle scene d'insieme, nove volte su dieci, dipende dall'esecuzione che o non è omogenea o non è intonata. Non dico che non ci siano scene d'insieme lunghe, dico che è rarissimo che esse *sembrino* lunghe. Ora le scene che io pure ho trovato pesanti nell'*In bordata* e nello *Straniero* durano effettivamente così pochi minuti che l'impressione di prolissità che danno riuscireb-

be inesplicabile... in confronto di scene a due e di monologhi (come in *Alla Morgue*) che durano molto di più, o che qualche volta, valgono anche meno. Certo il racconto del *Calvario* è un «pezzo difficile» e drammaticissimo, ma non vale teatralmente il sarcasmo feroce e angoscioso della scena degli uomini dello *Straniero*. Egli è che Alfredo Sainati è un attore che ha penetrato con perfetta precisione lo spirito vigoroso del teatro che rappresenta: e se non sempre è riuscito a comunicare ai suoi compagni il suo concetto, la colpa probabilmente è assai meno soltanto sua, che non sia il dramma. È quindi lecito rinviare ogni giudizio sull'opera sua di direttore ad un'epoca (che ci auguriamo prossima) nella quale egli disponga di una compagnia più docile e più compresa del criterio eccezionale, o per dir meglio insolito, di arte drammatica che è chiamata ad esprimere⁶⁷.

Effettivamente, se guardiamo alle tappe precedenti (Milano, Torino e Napoli), le osservazioni di Ferrigni trovano piena conferma. Anche in queste città il successo più indiscusso lo hanno sempre ottenuto quelle pièce che vedevano come assoluti protagonisti Alfredo Sainati e sua moglie, da soli o in coppia: *Lui!* (tesissimo confronto tra una prostituta e il suo cliente assassino) e *Passa la ronda* (scene di seduzione e morte tra una detenuta e una guardia), *Alla Morgue* e *Calvario* (monologhi deliranti rispettivamente di un assassino ubriaco e di un'infanticida). D'altra parte, non di rado la critica ha notato l'insufficiente recitazione di complesso per quei drammi che prevedevano scene corali, e per i quali era di fondamentale importanza l'intervento disciplinante del direttore – ed è il caso del già citato *Sott'acqua*, a proposito del quale un giornalista parlò di «oblii direttoriali»⁶⁸. Questa è la carenza più grande di Sainati. Non tutte le pièce del

⁶⁷ Mario Ferrigni, *Teatro Niccolini*, *Il Nuovo Giornale* 1 dicembre 1908.

⁶⁸ Sp., *Fiorentini*, *La Maschera* 15 novembre 1908. Il giornalista si riferisce in particolare al secondo quadro del dramma. La tragedia del sottomarino si è consumata mettendo in mostra gli spaventosi egoismi di tutti davanti alla morte; ora è il momento delle esequie, «con la retorica falsa e bolsa della cerimonia ufficiale, l'affermazione bugiarda che rievoca un patriottico eroismo» (*Il repertorio del "Grand Guignol" all'Olimpia*, *La Sera* 13-14 ottobre 1908) che nessuno dei defunti ha certo mostrato. Il momento dovrebbe essere il più possibile solenne, per ottenere un effetto di ghignante contrasto con quanto avvenuto nella pancia del sottomarino e far passare il messaggio antimilitarista del dramma, invece «i funebri onori alle vittime del sottomarino avevano realmente qualche cosa di allegro nella loro deficienza. E sì che il palcoscenico del *Fiorentini* è così raccolto che con pochi mezzi si possono ottenere effetti inaspettati. Ma quel ministro della marina era così grottescamente ministro e tale miseria di cittadini francesi era attorno a lui che solo un cieco non avrebbe sorriso sulla tragicità del momento. E sì che basterebbe così poco ad ovviare a simili inconvenienti. È proprio il caso di ripetere, con un amico che si diletta di

repertorio sono fatte per un unico, indiscusso protagonista. Il Grand Guignol – lo notava Ferrigni – ha invece bisogno di un'estrema cura dei particolari, ha bisogno di effetti calcolati nel dettaglio e di un'esecuzione quanto più omogenea possibile. Sbavature e stonature annullano la tensione e fanno precipitare nel ridicolo le claustrofobiche atmosfere di tanti drammi granguignoleschi.

Sainati è in fondo un direttore alle prime armi. L'esperienza lo renderà più abile, e successivamente la critica si troverà anche a lodare la recitazione d'insieme. Tuttavia è indiscutibile che sarà sempre il capocomico, con o senza sua moglie, il perno fondamentale, il polo d'attrazione, il valore aggiuntivo che rende tollerabile il Grand Guignol. La sua compagnia è e resterà sempre una compagnia mattatoriale, che compensa la povertà degli allestimenti e la sciatteria che il nomadismo comporta con le sfavillanti e ricchissime interpretazioni di un attore straordinario.

La questione del repertorio e la composizione della serata

Se le interpretazioni affascinanti di Sainati e di sua moglie potevano compensare la mancanza d'accuratezza e la povertà di mezzi, rimaneva comunque il problema legato ad un repertorio troppo omogeneo, che stanca troppo rapidamente⁶⁹ e quindi non è competitivo. Quale sia la soluzione messa in atto per risolverlo è, anche in questo caso, intuibile sin dai primi mesi di attività della compagnia. A Torino, infatti, il 27 ottobre 1908, viene messo in scena un dramma di autore italiano, *La sirena ricanta*⁷⁰, opera prima, oggi perduta, di Rosso di San Secondo.

locuzioni comparative, che spesso una virgola rovina un periodo» (Sp., *Fiorentini*, *La Maschera* cit.).

⁶⁹ Commentava Polese: «È un genere che non dovrebbe stare in una piazza più di venti giorni o un mese al massimo: è a Milano da un mese e già comincia a declinare!» (PES., *Il Grand Guignol al Filo*, *L'Arte Drammatica* 29 gennaio 1910). Gli fa eco il critico de *La Maschera*: «Ormai pubblico e critici hanno mangiato la foglia e sanno che, su per giù, le novità si rassomigliano tutte nella ricerca costante, ossessivamente d'un effetto, ch'è sempre lo stesso effetto: decisamente, alla lunga, anche il *Grand Guignol* rompe le tasche» (V.T., *Lettera da Milano*, *La Maschera* 13 febbraio 1910).

⁷⁰ «Dicono che l'autore abbia tolto l'argomento della sua tragedia da un fatto vero, e allora calza benissimo il verso classico francese: *le vrai peut quelque fois n'être pas vraisemblable*, perché, se pare poco verosimile che Paolo Gilberti, dopo aver uccisa, nell'antefatto, l'amante, ora la riveda a tal punto nella figlia di lei da voler rin-

Si tratta di un episodio interessante, perché la scelta di rappresentare una pièce come questa rivela fin da ora una certa infedeltà al genere. Qualche critico deprecò, è vero, l'irruenza granguignolesca del dramma⁷¹ ma, a quanto pare, la vicenda era soffusa di nebulosità simboliste – e il simbolismo sta agli antipodi dell'acre materialismo di marca positivista del Grand Guignol. Proporre un'opera di uno scrittore italiano, per di più sconosciuto, venata di oscurità simboliste, sembrò andare nella direzione opposta a quella del repertorio granguignolesco che faceva affidamento su emozioni epidermiche ed intense piuttosto che su un meditato consenso, ricercando un facile successo e una conquista aggressiva del pubblico. Come già abbiamo osservato, si potrebbe supporre che Sainati avesse delle ambizioni più alte che non essere semplicemente l'importatore di un genere senza pregi artistici, bersaglio degli strali della critica. In realtà, dietro la scelta di allargare il repertorio si può vedere anche, se non anzitutto, una strategia di tipo commerciale: mettere in scena i foschi drammi di de Lorde e degli altri principi dell'orrore, assieme e lavori tradizionali di varia intonazione, è senza dubbio uno stratagemma per diversificare l'offerta di spettacoli e quindi allargare di nuovo il numero degli spettatori potenziali. Che la diversificazione del repertorio sia dettata da necessità economiche piuttosto che da aspirazioni

novare con essa tutti gli spasimi acuti d'un amore morboso, lo pare anche meno il contegno d'Eva – la figlia dell'uccisa – la quale, non si sa bene se per vendicare la madre o per obbedire ad un lascivo impeto dei sensi, eccita l'animo sconvolto di Paolo fino ad indurlo a ripetere con lei la scena selvaggia d'amore che fu l'ultima per la povera uccisa. Eva ha seguito a vivere proprio nella ricca casa del Gilberti, dove accadde l'assassinio, motivato da un impeto di gelosia; si è dedicata alla pittura, ma anche all'amore, poiché la vediamo amante di due suoi compagni d'arte. Due? Ma saranno anche di più, dato il suo temperamento erotico ed impulsivo. E quando, fra le braccia di Paolo, colla bocca contro la sua bocca, si fa narrare i particolari che lo condussero ad uccidere sua madre, non sappiamo davvero se lo faccia per trarne argomento di vendetta o perché la sua lascivia si compiaccia di particolari intimi. Ella fugge, alla fine, nelle braccia d'un amante che l'aspetta, e Paolo, la cui salute è già da tempo demolita, cade a terra, forse morto, per l'emozione del rievocato ricordo della morta e per la seduzione presente. La sirena è Eva che ha ricantato le lusinghe materne, ma con diverso risultato: la madre fu soccombente, ella vittoriosa. Quattro figure secondarie completano il quadro: due pittori amanti e rivali di Eva, il padre di lei, figura incerta, incolore e una vecchia fantesca. Gli atti sono brevi, condensati, soffiati di nebulosità, dominati dal fato e dal simbolismo; vi è molto del D'Annunzio, ma più ancora del Maeterlinck». L'articolo, comparso su *Lo Spettacolo*, è riportato da Luigi Ferrante in *Rosso di San Secondo*, Bologna, Cappelli Editore, 1959, pp. 115-116.

⁷¹ Giuseppe Soavi, *La sirena ricanta*, *La Maschera* 8 novembre 1908.

d'arte, è confermato dal fatto che vengano messi in scena drammi di qualità molto variabile, dai rispettabilissimi *Mese Mariano* e *A San Francisco* di Di Giacomo, alla vergognosa prova di Rossana *Domicilio coatto*⁷², ad esempio.

D'altra parte, il bisogno di novità porta a mettere in scena anche i lavori di quei drammaturghi italiani che provano a cimentarsi con il terrificante genere, ottenendo nella maggior parte dei casi risultati talmente risibili da reggere a stento la prima. Sembra infatti che gli scrittori italiani non riescano a capire che dietro l'apparente schematicità e semplicità di concezione dei drammi granguignoleschi, si nasconde invece una grande perizia, un grande senso del teatro. Notava Ferrigni:

La considerazione che si tratti di un teatro schematico non deve indurre però l'idea che sia così, per debolezza di concezione o per inesperienza di condotta: è così volutamente, studiatamente: si ingannerebbe quindi molto chi credesse che bastasse per fare del "Grand Guignol", fare semplicemente dei drammi schematici, quasi direi dei drammi non finiti o soltanto accennati. La esposizione del tema contiene per solito un lavoro di preparazione minutissimo, sfrondato sì da ogni superfluità ma non privo di un solo elemento necessario. Tra la semplicità schematica voluta e quella non voluta, la differenza si palesa quasi sempre nella preparazione⁷³.

Così gli autori italiani che provano a scrivere per il Grand Guignol:

ispirandosi ad una forma teatrale, che è ben lontana dalla nostra, ne hanno improvvisata per loro conto una – o meglio cercata d'improvvisare visto che la creazione si è per fortuna arrestata a un embrione – di cui è proprio superfluo dimostrare tutta la bastarda intrusione. Inutile pure intraprendere

⁷² «La scena si svolge a Lipari, dove sono circa cinquecento coatti, uno dei quali s'innamora d'una prostituta, che porta sulla scena la più grossolana trivialità di linguaggio; e se la sposa. Ma i coatti – attenti che spunta la tesi umanitaria! – non possono passar la notte fuori del castello: e la non più vergine sposa, in mancanza del marito, deve, così, la prima notte, contentarsi d'un marinaio il quale, in presenza del marito – che assiste, da una finestra, alla boccaccesca facezia – l'afferra selvaggiamente e la gode, facendo così un corno anche ad un certo *Sodoma* (oh! la pudica trasparenza di certi nomi leggiadri!) il quale par che serva, come dire? di... sollievo alla colonia coatta. Il marito tollera in pace lo scorno: ma come l'altro si diverte anche a dileggiarlo, un certo momento, dimentico d'aver una morbosa paura del sangue, con un pugnale lo trafigge» (V. Tocci, *Lettera da Milano*, *La Maschera* 6 febbraio 1910).

⁷³ Mario Ferrigni, "Grand Guignol", *Il Nuovo Giornale* 10 dicembre 1908.

una discussione d'arte in proposito: l'arte c'entra per poco o per nulla e poi quest'appendice spuria che cerca di dilatarsi al fianco del nostro teatro ha in sé tanto poca vitalità, da non preoccuparci affatto⁷⁴.

Gli esempi a questo proposito potrebbero moltiplicarsi. Per dare un'idea di quanto gli autori italiani fossero incapaci di scrivere atti unici granguignoleschi – forse a causa di una tradizione letteraria improntata a secolare buon senso, scevra dalle crudeltà e dagli orrori delle altre letterature europee – è sufficiente la cronaca dello spettacolo del 7 dicembre 1908. Al Niccolini di Firenze, con *Lui!* e *Calvario*, vanno in scena *Bamboletta* di Civinini e *Procellaria* di Enrico Cavacchioli, una novità assoluta, dramma a base di adulteri tempeste e fulmini:

Una moglie trova modo, per le più bizzarre circostanze di fatto, di essere l'amante di un suo adoratore, (in questo caso l'antico) mentre il marito che è marinaio, lotta disperatamente con le onde di un mare infuriato per il salvataggio di un bastimento in naufragio, e soccombe nella tragica lotta. Il quadro di spavento si svolge fra i tuoni, i lampi, le saette, le grida delle donne, le invocazioni pei naufraghi, le preghiere e le imprecazioni, mentre dal naufragio scampa e si rifugia nella casa della moglie di *Gianluca* – che è *Maria* – un *Tommaso* che fu uno dei suoi innumerevoli ammiratori – e che in quel fatale momento ha il cattivissimo gusto di diventarlo ancora. Violentemente! Un fulmine... – ed il fulmine giulivo scorrazzava qua e là!... – un fulmine molto più giulivo di quello della piccola ode classica dell'Ingarrica – giunge inatteso ad uccidere Tommaso, mentre, suggestionato da Maria, crede vedere e uccidere il fantasma del marito di lei pur ora travolto nella eternità della morte dalla furia del mare... E il pubblico, per rispetto al poeta e al letterato si astenne ieri sera dal ridere rumorosamente quanto ne aveva voglia⁷⁵.

L'esito di *Procellaria* è quello di tanti altri atti unici pseudo-granguignoleschi italiani, che vorrebbero essere foschi e terrorizzanti, e invece finiscono nel ridicolo involontario. Queste pedestri imitazioni che ben poco hanno a che fare con le pièce importate dalla Francia, ma soprattutto i drammi *normali* con cui il repertorio viene arricchito⁷⁶, finiscono per distruggere la formula del Grand Guignol così come si era precisata in Francia:

Gli atti unici pensati per il teatro di rue Chaptal sono così differenti, in-

⁷⁴ Sc., *Le prime recite al "Fiorentini"*, *La Maschera* 22 novembre 1908.

⁷⁵ Mario Ferrigni, *Teatro Niccolini*, *Il Nuovo Giornale* 9 dicembre 1908.

⁷⁶ Tra i lavori non granguignoleschi messi in scena tra settembre 1908 e il dicembre 1910 troviamo: *La sirena ricanta* di Rosso di San Secondo; *Casa riconsacrata*

fatti, dai drammi normali che, accostando gli uni agli altri, non si può evitare un effetto di stonatura. Le pièce granguignolesche in un repertorio qualunque fanno l'effetto di [...] lavori assolutamente diversi – fino alla bizzarria e alla pazzia – dai soliti; e tali sono; ma l'impressione che danno non vuole essere di stonatura, ma di armonia – armonia intima di essenza, di struttura, di forma – con altri lavori. Perciò è stato creato un teatro apposta – il Grand Guignol – per cercare di disporre e di comporre questi lavori d'eccezione in spettacoli speciali d'armonia dilettevole [...]. Questa particolarità – che attesta della cura minutissima con la quale gli spettacoli del Grand Guignol sono scelti, organizzati, preparati, composti e offerti al pubblico – va perduta in Italia, dove una compagnia girovaga, anche fatta apposta e ottimamente organizzata – non può disporre degli stessi mezzi di un piccolo teatro parigino, ed ha cento difficoltà di più da vincere. Quindi a questi mezzi e a queste difficoltà bisogna adattare con opportune scelte e giudiziose modificazioni il repertorio⁷⁷.

L'«armonia dilettevole» che caratterizzava gli spettacoli parigini è quindi una perdita inevitabile in Italia, dove il genere deve per forza adattarsi, finendo così col perdere la sua spiccata fisionomia. Le «giudiziose modificazioni» del repertorio, assolutamente indispensabili, privano il Grand Guignol della sua brutale eccezionalità, della sua coerenza e omogeneità: le pièce normali, accostate agli atti unici granguignoleschi, producono strani miscugli di sapori, come se si bevessero «latte-miele»⁷⁸ mentre si mangia una pietanza ben speziata con «pepe di Caienna»⁷⁹. Il che produce non solo una sorta di stonatura, ma attenua anche il gusto piccante del genere, ne illanguidisce la violenza stemperandola nel buon senso e nella normalità. Non a caso un critico del *Corriere della Sera*, proprio commentando l'immissione indiscriminata di lavori non appartenenti al genere, e per di più di opinabile qualità, parlava di una sorta di mansuetudine di nuova acquisizione:

Il Grand Guignol italiano va a poco a poco ammansendosi. Ha perduto il gusto di farci accapponare la pelle e si stacca sempre più dal suo padre

e *Notturmo* di Civinini; *Mala femmina* di Cognetti; *Mese Mariano* e *A San Francisco* di Di Giacomo; *Il focolare domestico* di Bertolazzi; *Cravatta nera*, *A vita* e *Dopo il sì* di Ruggi; *Mistero di dolore* di Gual; *Casa di pena* e *Domicilio coatto* di Rossana; *Moscone nero* di Sinopoli; *Al chiaro di luna* dei Quintero.

⁷⁷ Mario Ferrigni, «Grand Guignol», *Il Nuovo Giornale* cit.

⁷⁸ Vice, *La prima recita del "Grand Guignol"*, *Il Nuovo Giornale* 3 dicembre 1909.

⁷⁹ *Ibidem*.

spirituale, il *Grand Guignol* parigino. Ha tutta l'aria, anzi, di voler diventare un teatro nostrano⁸⁰.

Trapiantato in Italia, il Grand Guignol perde la sua fisionomia spigolosa, la sua eccezionalità, per diventare una sorta di ibrido dai tratti meno spiccati ma assolutamente funzionale alla situazione teatrale italiana. Abbiamo visto come la centralità dell'attore riuscisse a tamponare le falle di messinscena per forza di cosa povere rispetto a quelle offerte nel piccolo teatro di Montmartre. Allo stesso modo, distruggendo l'omogeneità del repertorio francese si vinceva la battaglia per non far scemare l'interesse del pubblico: la successione di spettacoli a tinte forti, alla lunga un po' monotona e poco allettante, poteva essere interrotta e ravvivata con la messa in scena di un dramma del tutto esulante dal genere, oltre al fatto che in una stessa serata potevano essere proposti drammi molto disomogenei tra loro (ad esempio al Niccolini di Firenze, il primo dicembre 1908 vengono accoppiate le scene napoletane di *Mala femmina* di Cognetti alla violenza sanguinolenta di *L'ultima tortura* di de Lorde), che riuscivano ad accontentare contemporaneamente un po' i gusti di tutti. Inoltre, sia in caso di forti spaventi che di emozioni meno violente, a conclusione della serata, più raramente anche all'inizio, c'era comunque una farsa.

Il fatto che al Grand Guignol venissero quindi accostate pièce di *temperature* persino opposte – lo spettro emotivo di una serata toccava i limiti dell'orrido e del comico – permette di osservare come ingrandito, intensificato, quel «montaggio tonale»⁸¹ tipico degli spettacoli dei primi del Novecento. L'abitudine di concludere lo spettacolo con una pièce comica era infatti un'abitudine diffusa: offrire la farsa come «sovrappiù»⁸² era la soluzione ideale per «comporre col minimo sforzo confezioni spettacolari di facile godimento»⁸³, utilizzata diffusamente dalle compagnie del tempo per rendere ancora più allettante il programma della serata. Questa consuetudine rendeva il tempo del teatro un tempo «lungo, variato, in cui si rideva

⁸⁰ A.P., «Domicilio coatto». *Scene della vita in tre atti di Rossana*, *Corriere della Sera* 1 febbraio 1910.

⁸¹ Mirella Schino, *Racconto di un'ora. Eleonora Duse, "Tristi amori"*, in *Materiali per Giacosa*, a cura di Roberto Alonge, Costa & Nolan, 1998, p. 122.

⁸² Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, cit., p. 112.

⁸³ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906/1976)*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 3.

e si piangeva»⁸⁴, durante lo spettacolo di una compagnia «normale» come al Grand Guignol, solo che in quest'ultimo caso il riso e il pianto avevano un carattere più parossistico, un'intensità maggiore.

Comicità inaspettata

Il fatto che Sainati collochi la farsa a fine serata, evidentemente basandosi su una consuetudine diffusa, comporta un'alterazione della formula originaria del Grand Guignol non priva di conseguenze. A Rue Chaptal, infatti, le pièce comiche erano alternate al repertorio drammatico/orrido in una sorta di equivalente emotivo di una doccia scozzese: costringere gli spettatori a passare dalle risate ai brividi serviva probabilmente ad evitare l'assuefazione alla paura e quindi la noia. Che ci fosse questa esigenza alla base della formula pensata da Maurey sembra confermarlo Mario Ferrigni, che lamenta una sorta di «oppressione di noia» davanti al fuoco di fila di drammi proposto da Sainati:

Sentire quattro drammi in una sera – senza il beneficio di una risata per tre ore – (e notate che quattro drammi in un atto sono molto più faticosi di un dramma in quattro e anche sei atti) – è un po' eccessivo. Uscire dal teatro con un'ultima impressione scenica come – *Alla Morgue* – oppure *Lui!* – non è affatto ricreante... [...] Io confesso che per quanti cadaveri mi si ammucchino sul palcoscenico, per conto mio dormo lo stesso e ceno col solito appetito: ma confesso pure che dopo quattro drammi – e sodi anche – sento una tale oppressione di noia che mi viene la voglia frenetica di sentire una farsa, di vedere un *tony*, delle fochie ammaestrate, delle entrate comiche di pagliacci, dei salti mortali... quel che diavolo volete... una stupidaggine qualunque che mi faccia fare una risata. Me la sono guadagnata, dopo quattro drammi!⁸⁵

L'accumulazione ininterrotta di situazioni forti e scioccanti, a quanto pare, non provoca una intensificazione delle emozioni, ma una sorta di attenuazione, di smorzamento. Collocata a fine serata, la farsa perde molto della sua capacità di manipolare l'attenzione degli spettatori, e funziona come una sorta di digestivo scenico, per metabolizzare gli spaventi e la tensione e spegnere la «sete di comico»⁸⁶ che più drammi di fila accendono.

⁸⁴ Mirella Schino, *Racconto di un'ora*, cit., p. 146.

⁸⁵ Mario Ferrigni, «Grand Guignol», *Il Nuovo Giornale* cit.

⁸⁶ *Ibidem*.

Tuttavia, il fatto che la farsa fosse collocata a fine serata, può non esaurire la questione del comico nel Grand Guignol. Non è detto, infatti, che la comicità fosse esclusivamente localizzata e concentrata nella pièce finale: e ci sono a riguardo testimonianze che dicono proprio il contrario. In particolare, un articolo apparso sul *Giornale del Mattino* di Bologna, nel marzo del 1911, getta una luce impreveduta sulle possibilità comiche offerte dalle pièce più terrorizzanti. L'autore del pezzo è interessato a sottolineare come Sainati sia capace di variare il tipo dell'ubriaco – protagonista indiscusso di tante pièce granguignolesche – senza sclerotizzarsi in un'interpretazione sempre uguale. Per dimostrarlo fa due esempi che, senza volerlo, spostano l'interesse su un'altra questione, ben più interessante:

Facciamo un po' il confronto tra l'ubriaco di *Lui!* e l'ubriaco dell'atto *Alla Morgue*. Vi è tra i due, data la situazione, una somiglianza grandissima, ma i tratti più caratteristici dell'uno, nell'interpretazione di Sainati, sono assai diversi da quelli dell'altro. Nel *Lui!* il Sainati supera una difficoltà enorme: di riuscire, pur rimanendo comico, a circondare il suo tipo di quel carattere pauroso che deve avere e che prepara il pubblico alla catastrofe; in *Alla Morgue* non ha bisogno di essere lui stesso un tipo pauroso e quindi può più liberamente dar corso alla sua comicità: per l'impressione da tenere sul pubblico c'è il luogo e l'azione che bastano...⁸⁷

Si tratta di osservazioni sorprendenti, dal momento che *Lui!* e *Alla Morgue* sono due tra le pièce più agghiaccianti del repertorio granguignolesco. Stando alle parole del critico, Sainati riusciva ad essere comico all'interno di drammi neri senza pregiudicarne però l'effetto terrorizzante complessivo – tant'è vero che Ferrigni prendeva proprio quei due atti unici come esempio di lavori eccessivamente cupi: «Uscire dal teatro con un'ultima impressione scenica come – *Alla Morgue* – oppure *Lui!* – non è affatto ricreante»⁸⁸.

La presenza di sprazzi comici è confermata anche dalle osservazioni di un altro testimone, Ferrettini, che vede *Alla Morgue* nel 1908 a Torino, e che è addirittura convinto che il grande successo ottenuto dalla pièce dipenda da una gustosissima scena che vede come protagonista l'ex brillante Sainati:

Chi può dire l'importanza che ebbe, nel delinarsi del successo di *La morgue* (sic), l'improvvisa scappata dell'«apache», che corre a dare una lat-

⁸⁷ *Giornale del Mattino* Bologna 30 marzo 1911, citato in AA. VV., *Teatro del Grand Guignol*, cit., p. 384.

⁸⁸ Mario Ferrigni, *«Grand Guignol»*, *Il Nuovo Giornale* cit.

tonata sul cappello del giudice inquirente, e, soddisfatto, ritorna tra le guardie?⁸⁹

Nell'edizione francese del dramma, quella originale, la scena esiste, ma con delle significative differenze che ne attenuano la portata comica. La troviamo invece così come l'ha descritta Ferrettini nei copioni appartenuti alla compagnia Sainati e ora conservati al Burcardo di Roma. La scena in questione, quindi, oltre ad essere stata tradotta ha subito anche una riscrittura in chiave apertamente comica, sfruttando al massimo tutte le possibilità che però già l'originale conteneva.

Sono numerose, in effetti, le pièce nere che al loro interno contengono delle scintille di ilarità, delle aperture comiche⁹⁰, anche se così ben amalgamate con gli elementi terrorizzanti da risultare quasi invisibili. Al di là del caso di *Alla Morgue*, in cui è stata addirittura riscritta una scena, è ipotizzabile che Sainati, brillante di grande esperienza e talento, riuscisse a cogliere e sfruttare, accentuandoli, gli spunti comici delle pièce nere che metteva in scena. A ben guardare, entrambi gli atti unici di cui parla il critico del *Giornale del Mattino*, offrono a Sainati lo stesso appiglio: Berland di *Alla Morgue* e Martinet di *Lui!* sono non solo assassini pericolosi, sono anche due ubriachi. L'ubriaco fa ridere, come fa ridere il pazzo, altro protagonista privilegiato delle pièce granguignolesche. Balbettii, frasi farfugliate con la lingua impastata, manie, passi esitanti, barcollamenti, tic, sono tutti elementi potenzialmente comici, a meno che ubriachi e pazzi non si rivelino pericolosi. Di solito questo accade sempre, ma è pur vero che in molti atti unici, prima che la loro violenza esploda rendendoli esclusivamente spaventosi, c'è spazio per presentarli in maniera tale che facciano anche ridere. Comico, ad esempio, è il marinaio ubriaco di *In bordata* di Camillo Antona-Traversi, prima che in

⁸⁹ E. Ferrettini, *Un po' di psicologia del pubblico a traverso gli spettacoli del «Grand Guignol»*, *La Gazzetta del Popolo*, cit.

⁹⁰ Sprazzi di comicità all'interno di pièce altrimenti terrorizzanti possono essere spiegati in base a due ipotesi. In primo luogo potrebbe trattarsi di un'ulteriore, sottile crudeltà verso gli spettatori, che si trovano a passare attraverso emozioni opposte anche all'interno di uno stesso dramma, senza preavviso. In secondo luogo il comico potrebbe essere usato come valvola di sicurezza per non cadere nel ridicolo. Date le situazioni estreme di molti drammi, il rischio di scendere nel grottesco è sempre presente, soprattutto se ci si prende troppo sul serio. Non c'è ombra di dubbio che sia preferibile far ridere volontariamente il pubblico, ridere con gli spettatori, piuttosto che suscitare un'ilarità non prevista.

un accesso d'ira uccida la sua stessa madre, e comici sono pure i pazzi «in incognito» de *Il sistema del dottor Goudron e del professor Plumme* di de Lorde che, scambiati per luminari di psichiatria, rilasciano una strampalata intervista a due giornalisti, prima che in una crisi parossistica si trasformino in belve feroci.

Utilizzando fino in fondo gli spunti comici che le pièce granguignolesche gli offrivano, probabilmente Sainati poteva ottenere una sorta di equivalente, anche se miniaturizzato, della serata a doccia scozzese parigina, giocando invece che sull'alternanza di drammi e commedie sulla rapida successione, in una stessa pièce, di risate e brividi. Nei casi in cui, come *Alla Morgue*, l'interpolazione di elementi comici era massiccia, probabilmente subentrava poi la necessità di una parallela accentuazione degli aspetti orripilanti e agghiacciati, affinché non venisse meno la sensazione complessiva di orrore e paura. Può forse essere letta in questa chiave la modificazione della scena finale: Sainati / Berland, assassino ubriaco alle prese con quello che crede il cadavere della sua vittima, non colpisce il corpo con una bottiglia di assenzio – come nella versione originale del dramma – ma addirittura gli si scaglia contro con una sedia. L'esplosione di violenza finale, così esagerata e intensificata, probabilmente serviva a far dimenticare il divertimento precedente, il che spiega anche perché Ferrigni potesse annoverare tra le pièce più cupe proprio *Alla Morgue*, malgrado la comicità di certe scene. Sebbene Sainati sapesse allargare gli spiragli comici del suo repertorio, la sensazione finale doveva essere opposta alla placida soddisfazione che suscitano le risate di gusto. Senza soluzione di continuità, la paura e l'orrore si sostituivano alla comicità e s'imponevano sui precedenti stati d'animo, dissolvendoli. Quello che rimaneva, dovevano essere i brividi di spavento, l'angoscia, i soprassalti sulla poltrona. Le parole di Ferrigni, che si lamentava dell'oppressione suscitata in lui dal susseguirsi di più drammi, sembrano confermare questa ipotesi.

In fondo, il fatto che l'aggettivo *granguignolesco* sia oggi esclusivamente sinonimo di macabro e raccapricciante, è forse un'indicazione ulteriore di quanto il comico, per quanto fondamentale nel manipolare l'attenzione degli spettatori, fosse anche estremamente volatile nei loro ricordi. Anche nel Grand Guignol parigino, malgrado gli stacchi netti legati all'alternanza di farse e drammi, quello che doveva rimanere nello spettatore era la sensazione di paura più che il divertimento e il sollievo di una risata.

Stefano Geraci LUCHINO VISCONTI: PRIMI ANNI

Con l'apparizione dei *Parenti terribili* sembrò a Gerardo Guerrieri che Edipo fosse entrato nel teatro italiano¹. L'incontro con Visconti lo catalogò come un imprevisto passato che, sotto nuove spoglie, si vendicava delle giovanili aspirazioni della sua generazione. Nel 1945 Visconti aveva quasi quarant'anni, il suo primo produttore teatrale era stato la Lux Film e nei primi anni del dopoguerra occuperà da dentro, con veloci colpi di mano, le principali compagnie.

I tempi sono stati essenziali nell'esordio di Visconti. Rapidità, innanzi tutto, nel conquistare il seguito presso gli attori. I migliori erano smarriti e sembravano non fidarsi a fondo delle antiche sicurezze, quasi tenendo in scacco le abilità recitative, un atteggiamento che rafforzava la diffidenza dei giovani ansiosi di riforma. Visconti, al contrario, si presentò come un capocomico d'antico lignaggio sotto vesti moderne e spregiudicate, mostrando di saper rischiare.

«Lusso» e pazienza furono le armi che permisero a Visconti di riorganizzare le energie trattenute sul limite di un'incerta consuetudine. Il teatro delle compagnie doveva ancora, per definizione, dichiararsi povero. Sebbene nel dopoguerra non restasse quasi nulla delle ragioni profonde che legavano l'indipendenza alla parsimonia mercantile, quest'ultima era rimasta il tratto distintivo rispetto al recente sfarzo della rivista e a quello tradizionale del teatro d'opera. Il teatro delle compagnie, più di altri, era investito dalla morale del risparmio dovendosi accordare al clima del momento sotto l'occhio del governo che elargiva, con paterno ricatto, fondi esigui, quasi come premio alle virtuose economie della ricostruzione. E *povero* significava, in senso lato, non eccedere. Il limite morale, economico ed artistico, sembrò il compromesso accettabile anche da una parte di coloro che auspicavano una rifondazione del teatro italiano. Visconti a lungo e più di tutti si trovò polemicamente al centro di questa men-

¹ G. Guerrieri, *Luciano Visconti: l'esordio teatrale*, in *Visconti: il teatro*, Catalogo a cura di Caterina D'Amico de Carvalho, Reggio Emilia, 1977.