

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.

talità diffusa. Sotto la coltre di spettacoli esplosivi spreca pazientemente accumulando invenzioni che sembravano gonfiare gli spettacoli. Tra l'allarme per lo sfondamento del bilancio e la benevolenza per la genialità artistica, come sempre, si amava far confusione per esigere il controllo: pochi erano disposti a veder dentro e a rintracciare in quel «lusso» una logica contrastante con l'ambiente circostante.

Alla curiosità presente nei primissimi anni, si andò sostituendo precocemente il cliché del viscontismo. Gli sguardi, anche i più acuti, non ebbero la meglio nel trasmettere la memoria del lavoro teatrale di Visconti e dispiegarsi in una storia più ampia della presenza del regista. Decisivi furono i primi anni, dai *Parenti Terribili* a *Troilo e Cressida* messo in scena nel giardino di Boboli. Il 1949 fu un vero spartiacque nell'osservazione del lavoro di Visconti. Chi si era avvicinato a Visconti scrutava il suo lavoro come il materializzarsi in Italia del regista in sé: l'occasione per valutare somiglianze e divergenze, per quello che si sapeva, con Reinhardt, Copeau o Stanislavskij. Vi si andava in gita come in paese straniero, prevaleva l'esotismo, il piacere inconsueto nell'osservare lo scompiglio provocato tra il pubblico teatrale. La presenza di Visconti fomentava divisioni, gruppi, clan, dunque attese generalizzate ma non coincidenti: Visconti «piaceva» per motivi opposti. Questo procedere coinvolse anche la critica che si trovò ad agire e descrivere gli spettacoli come uno dei tanti gruppi di spettatori. Mettendo fuori contesto i costumi abituali della recensione giornalistica, dopo la curiosità della scoperta, il teatro di Visconti andava in cerca di testimoni disposti all'osservazione prolungata, che fu atteggiamento di pochissimi, o di concomitanze imprevedute, come sarà il caso di Gadda². Fu dopo le polemiche sui costi del *Troilo*, che gli atteggiamenti disparati, ma ancora produttivi, persero in parte la loro efficacia, obbligando spesso Visconti a rinnovare gli choc e le polemiche. I primi due anni di lavoro sono dunque i più utili per rintracciare le linee trascurate del lavoro di Visconti, prima che prendesse il sopravvento l'incuria e la pigrizia, cioè dichiarare che Visconti era «solo» Visconti.

Il *Troilo* costò un po' meno di un'opera lirica, circa trentacinque milioni dell'epoca, ma suscitò polemiche aspre, interpellanze comu-

² Sul mancato sviluppo del rapporto tra Gadda e Visconti le pagine di riferimento sono quelle di Claudio Meldolesi in *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

nali e l'abbandono del più coraggioso tentativo di conquistare nuovi spazi teatrali³. L'idea originale di Visconti, proposta al Maggio Fiorentino, consisteva in un *Orlando Furioso* raccontato secondo la logica dei contastorie e dei pupi siciliani, una suggestione nata durante la spedizione in Sicilia per girare *La Terra Trema*. Quando fu chiaro che la ristrettezza dei tempi avrebbe impantanato il progetto, Visconti pensò prima al *Lorenzaccio*, ambientato a Palazzo Pitti e, dopo il rifiuto della Sovrintendenza di Firenze a concedere l'autorizzazione, una versione all'aperto dell'*Oreste* dell'Alfieri. Ma anche quest'ultima ipotesi fu scartata perché giudicata un ripiego inadeguato al prestigio del Maggio. Strana conseguenza del malinteso lusso viscontiano. Con *Oreste* Visconti aveva rovesciato i termini abituali dei limiti spaziali a lungo forzati negli spettacoli precedenti. Era logico, oltre che economico, proseguire quella strada sfruttando l'eccezionalità del Maggio. L'episodio del *Troilo* finì invece confinato, come già per l'*Oreste*, nella magniloquenza della regia in contrasto con la supposta povertà neorealista. Ma la vera conseguenza, e la più deleteria, è che si accettò per buona la superficie dello spettacolo che ospitava, come si diceva, la «nazionale» degli attori italiani.

Da quel momento sembrò inutile cercare nel lavoro di Visconti un'attrazione più duratura dell'avvenimento. Visconti, mostrandosi adatto a tutto, apparve agire senza metodo e conseguenza. Un esempio di teatro d'eccezione, addirittura nocivo se ereditato da mani meno sicure e autosufficienti. Le perplessità sulla scelta dei testi finora rappresentati vennero a galla. Qual era il vero Visconti? Quello della regia dei drammi chiusi e ossessivi, come i *Parenti terribili* o *Delitto e castigo*? Il confessionale scarno di *Euridice* di Anouilh? O lo spettacolo eccedente e fastoso? Tra novità, scandali, e colpi inaspettati, Visconti appariva il meno adatto ad incarnare un'idea di regia consona alla povertà moralistica dell'oggi e fornire convincenti garanzie per le idee del domani. Visconti non faceva scuola, agiva usando la sproporzione tra i suoi spettacoli e la committenza dei teatri e nel repertorio dei testi non sembrava credere troppo, tanto contrastanti erano apparsi i criteri ideologici e culturali.

³ Lettera di Pariso Votto a Luchino Visconti, 23 agosto 1948, conservata presso l'Istituto Gramsci di Roma. Le notizie sulla genesi del *Troilo e Cressida* sono state raccolte da Francesca Donnini nella sua tesi di laurea: *Il teatro di Luchino Visconti: un regista del novecento tra tradizione invenzione*, discussa nell'anno accademico 2001-2002 presso il Corso di Laurea Dams di RomaTre.

Niente idee

Nel maggio del 1948 Louis Jouvet viene in Italia a rappresentare *L'Ecole des femmes*. Ad intervistarlo per *L'Unità* è Gerardo Guerrieri:

«Come viene a lei l'idea di un personaggio? Dall'osservazione?» – chiede Guerrieri – «No, dell'osservazione non c'è bisogno, Vous avez le texte, li c'e'tutto. Surtout – aggiunse Jouvet – il ne faut pas avoir des idées». «Idee preconceute». «No, des idées» troncò categoricamente infilandosi la zimarra di Arnolfo, nera coi nastrini verdi. «Non c'è niente di più pericoloso che avere delle idee»⁴.

Guerrieri si serve del tono da chiacchiera di palcoscenico per introdurre il tema della sua intervista: smontare il cliché dell'attore «intellettuale»:

Si avvicinò allo specchio e gli infilarono la parrucca che egli si aggiustò: una parrucca che gli ballonzolava davanti in due lunghissime bande. «Un mio amico morto poco tempo addietro – disse quando ebbe finito – Antonin Artaud...» «Morto pazzo» mi scappò dalla bocca, «Oui, Antonin Artaud, mi disse una volta una cosa che per un attore mi sembra fondamentale». Pronunciò la massima pesando le parole. «Tous est suspect, sauf le corps». Ci fissò con un leggero sorriso di trionfo, poi ripeté: «Diffida di tutto, tranne del corpo. Il corpo è tutto. Di lì viene tutto». «Anche per il regista». «Stessa cosa». Strano, pensammo, in questi termini la cosa può andare sia per Luchino Visconti che per Peppino de Filippo⁵.

All'epoca dell'intervista Guerrieri da tre anni è accanto a Visconti come vicedirettore della sua compagnia, traduttore e consulente letterario. L'incontro aveva provocato quasi il suo secondo esordio nel teatro dopo le regie giovanili nei teatri Guf e l'attività di critico militante. Per quasi tutta la vita pensò che quella difficile, contrastata e talvolta amara collaborazione avesse costituito il nodo della sua intimità di teatrante. Considerata l'assiduità e l'importanza che ebbe nella sua vita, Guerrieri scrisse con parsimonia di Visconti. Prima dovendosi muovere sul difficile confine che divideva la collaborazione pubblica con il rapporto personale, poi, morto Visconti, oltre un

⁴ G. Guerrieri, *L'Unità*, 8 maggio 1948.

⁵ *Ibidem*.

saggio importante sugli esordi teatrali, non riuscì pubblicamente a farne i conti tanto da abbandonare una progettata biografia⁶. Ciò nonostante i suoi contributi editi ed inediti rimangono ad oggi di gran lunga i più illuminanti sul lavoro teatrale di Visconti. L'incontro con il regista lo spinse ad indagare le zone d'ombra della formazione teatrale. Da quel momento Guerrieri lasciò sempre uno spazio tra sé e gli esiti del teatro italiano così come andavano delineandosi alla metà degli anni cinquanta, riflettendo su le strade non intraprese, le scorciatoie, i compromessi.

In questo spazio, più personale che pubblico, diffidente e non pacificato, agì inventandosi il ruolo di un tenace intellettuale del teatro condannato alle collaborazioni. Di quel periodo non volle essere lo scrittore, rifiutandosi alla memoria e alla testimonianza, preferendo essere lo storico del passato e il viaggiatore dei nuovi confini. Un rifiuto che prese la forma di un silenzioso aggiramento mentre in privato raccoglieva note, appunti su cui era possibile tornare, ma impossibile dare una forma, quasi impedendosi da sé la conseguenza di un diario, di un libro. Stare dalla parte di Visconti, alla fine degli anni Quaranta, voleva dire per lui abbandonare un progetto collettivo di teatro, scoperto nel periodo del teatro guffino, per inseguire un sorta di vita teatrale quasi in seconda persona. Il lavoro con Visconti così si ampliava e si allargava al di là del contributo professionale: Visconti diventava il test della dismisura tra le idee e i progetti del teatro e la storia della costruzione degli spettacoli.

Quando Guerrieri scopre provocatoriamente l'analogia con Peppino De Filippo aveva da poco allestito *Vita col padre*, tappa del repertorio della compagnia di Visconti. Durante le meditate prove dello spettacolo, con uno scatto d'impazienza, Visconti era salito sulla scena cominciando a spostare con le mani le scene⁷. Il contraccolpo a quello schiaffo pedagogico, il teatro fatto solo con la testa, lo spinse fuori dal fuoco della scena scegliendo definitivamente il terreno delle

⁶ Le carte inedite di Guerrieri su Visconti sono in buona parte raccolte presso l'*Archivio Guerrieri* conservato presso il Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Roma La Sapienza. Le restanti superstiti sono invece conservate presso l'archivio privato di Anna Guerrieri, (*Archivio Anna Guerrieri*) recentemente riordinato e nella attesa di ricongiungersi all'archivio principale. Gli scritti editi ed inediti di Guerrieri su Visconti saranno oggetto di una prossima pubblicazione da me curata.

⁷ *Archivio Anna Guerrieri*. Questo appunto è stato scritto, molto probabilmente, nei giorni successivi alla morte di Visconti.

prove come luogo della partecipazione e della differenza⁸. In quello stesso anno, il 1947, Visconti gli scriveva poco prima di partire per la realizzazione de *La terra Trema*:

le cose difficili, come tu dici, sono però le sole che ci attirano. E sono proprio quelle che sempre ci sfuggono e che ci sembrano inviccinabili che hanno un sapore più attirante⁹.

Discutono della preparazione del film. Lo assicura del suo stato d'animo felice, «di sentire giusto quello che devo fare, senza di che so di non saper far niente». I ruoli sembrano invertirsi per un momento:

Mi sono molto documentato politicamente e socialmente sulla Sicilia. Ma stai tranquillo non sarò né piattamente propagandistico né barbosamente didattico. [...] Poi se potrò e saprò essere un poeta va bene, se no... non vorrà dire niente.

La poesia cui alludeva, *Guerrieri* l'aveva avuta sotto gli occhi, quando cominciava quell'immersione fisica nel lavoro da cui Visconti esce «come un convalescente, allucinato, con gli occhi di febbre»¹⁰. Era questo viaggio verso la presa di possesso di una realtà estranea che dava la forma e l'unità allo spettacolo:

Dal primo giorno di lettura egli legge il testo con una concitazione affascinante, e il lavoro è immergersi nel testo, ricostruirlo nei personaggi. Prima bastano le parole finché a poco a poco si faceva sentire il timbro delle voci: e lui legge, e loro leggono, venendogli dietro. Mentre essi leggono egli

⁸ *Guerrieri* è sempre stato noto nell'ambiente del teatro per un'intelligenza e un sapere fuori del comune la cui opera era continuamente minacciata da infiniti ripensamenti e da estrose divagazioni. Insomma, al di là della stima d'obbligo, un eterno dilettante o, nel migliore dei casi, un inguaribile eclettico. Credo invece che il suo fu il modo, spesso sofferto, di lavorare nel terreno sperimentale delle prove, che furono poi la matrice del suo contatto con il teatro.

⁹ Lettera di Visconti a *Guerrieri* del 10 settembre 1947 (*Archivio Anna Guerrieri*).

¹⁰ *Archivio Anna Guerrieri*. Agli inizi degli anni cinquanta *Guerrieri* preparava un lungo saggio dedicato al lavoro di Visconti. Una versione ridotta è stata pubblicata nell'aprile del 1951 in *Panorama dell'arte italiana* con il titolo *Luchino Visconti, regista teatrale*. Le citazioni che qui pubblichiamo provengono dal materiale non utilizzato.

impara a poco a poco tutte le parti e si trova contemporaneamente al centro dei loro rapporti¹¹.

Quando le prove si trasferiscono sulla scena («Luchino cambia casa ogni volta e ogni scena è per lui definitiva come se ci dovesse vivere per sempre») Visconti entra nel vivo del lavoro:

i personaggi sulla scena cominciano a muoversi, egli non conosce i movimenti, ma conosce a memoria le loro parole, ha ricostruito la loro storia, sa come sono, dove hanno vissuto fino ad ora, se amano la solitudine oppure no, quali vestiti e colori gli piacciono, che regalo faranno alle loro mogli¹².

È in questo momento del lavoro che Visconti, nel racconto di *Guerrieri*, entra in contatto con i frammenti e le immagini di cui era andato in cerca:

«Luchino comincia ad accendersi ad un certo punto, dove l'ironia o la frivolezza finiscono, si accende al destino dell'uomo davanti alla morte, alle innumerevoli angosce che pesano sull'uomo e le rappresenta con animo di penitente, sopportando quei dolori come il dottor Schweitzer tra i malati del Congo»¹³.

«Magone» chiama *Guerrieri* questo stato d'animo che sotteraneamente sostiene i giorni delle prove e a cui si tiene attaccato come ad una malattia necessaria:

Ricordo alle prove delle luci quando egli vedeva cadere addormentati a poco a poco tutti i suoi collaboratori. Egli restava con gli occhi fissi sulla scena, con la grinta negli occhi che gli sbattevano un po'. Questa tensione nervosa è l'unità del suo spettacolo, lungo, esasperante, tragico che lascia alla fine stremati, come un sogno angoscioso o un urlo solo, straziante¹⁴.

Nel 1953, circa due anni dopo la stesura di questi appunti, *Guerrieri* aveva dedicato un lungo e fondamentale saggio al lavoro di Visconti. L'anno era stato caratterizzato, oltre che dalle accese discussioni provocate dalla *Locandiera* di Visconti, dal grande successo dell'*Amleto* di Gassman e Squarzina. Gli avvenimenti si prestavano ad un bilancio dei successi della regia italiana. Rovesciando un cliché in-

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

terpretativo, che vedeva in Gassman la versione aggiornata ed atletica del vecchio mattatore alleata con i giovani registi, Guerrieri aveva individuato nelle sequenze delle azioni fisiche create da Visconti, che chiama, prendendo a prestito la definizione di Eliot «correlativo visivo», un'imprevista eredità:

È un linguaggio teatrale che va esaminato non solo in rapporto ad una fedeltà del testo, ma come rivelazione dei rapporti vitali che un'opera spesso nasconde. Può essere utile notare che un linguaggio simile era in possesso dei grandi attori italiani dell'Ottocento¹⁵.

Il capovolgimento di fronte era in parte polemico, giacché si trovava a difendere Visconti dagli attacchi di coloro che vedevano infranti i presunti canoni recitativi del teatro goldoniano, in parte riasumeva anni di riflessioni e osservazioni compiute accanto al regista. La presa di possesso del teatro goldoniano fu decisiva per le sorti dei registi. I migliori e i più innovativi – innanzitutto, insieme a Visconti, Strehler e Squarzina – avevano dimostrato definitivamente la maturità e la legittimità culturale della regia in Italia. In maniera evidente quei fortunati esiti spettacolari sembravano aver risolto a favore dei registi i nuovi equilibri con gli attori. Goldoni, ancora una volta, come già era capitato nel corso dell'Ottocento quando a contendersi l'eredità si trovavano le compagnie e gli autori, s'incaricava di fornire le immagini dei nuovi teatranti. Cos'era un regista? si chiedeva Guerrieri. Riflettendo su Visconti si rispose: «un artista della trasformazione, un politico mancato, un architetto»¹⁶. Prospettive illuminanti se in Italia la distanza dai padri fondatori della regia europea non avesse affrettato in quegli anni un accertamento delle identità prevalentemente professionali. Le immagini personali entro la storia ufficiale della regia che prendeva corpo, ebbero poco spazio e ragione di esistere, strette com'erano da una recente abilitazione e da un compito già ufficiale. Il senso delle origini e della storia individuale invece sembrava poter trapelare più da Goldoni osservato attraverso Brecht o il romanzo settecentesco che direttamente da Stanislavskij o Copeau. Il rinnovamento critico dell'opera di Goldoni nascerà in stretta parentela con il lavoro dei registi, e questo è un dato accertato. Più trascurato invece il rapporto con Goldoni stesso, l'«avventu-

¹⁵ *Lo Spettatore italiano*, febbraio 1953, poi ripubblicato con il titolo *Visconti e Gassman a confronto* in *Lo spettatore critico*, Roma, Levi editore, 1987.

¹⁶ *Archivio Anna Guerrieri*, cit. nota 10.

riero onesto» che aveva fondato, negli esigui spazi di una terra di nessuno, tra i libri e gli attori, la sua difficile e originale memorabilità di teatrante. L'effigie di Goldoni non prese corpo e sostanza pur continuando a scorrere sotterraneamente, tant'è che Strehler si limitò a progettare inizialmente i suoi *Memoire* per un film sempre rimandato e che non farà mai.

Guerrieri con quel saggio aveva messo il dito su una zona più sensibile del previsto. L'aver visto Visconti con la riserva mentale sul formarsi della regia, l'aveva orientato a misurare il suo rapporto con il regista evadendo le piccole leggende che ne costituivano, alla fine, la sostanza, e nello stesso tempo a rintracciare il filo di una diversa storia artistica. Gli era ben chiaro, soprattutto negli anni che precedono il lavoro su Cecov, che i confronti, come quello con Stanislavskij, avevano il valore dell'analogia rispetto al ricorrere d'alcune condizioni oggettive. Anche per Visconti la felice non coincidenza tra vocazione teatrale e cultura letteraria aveva aperto la strada ad un processo di reinvenzione degli statuti della vita scenica. Per il resto Visconti non solo aveva una conoscenza generica della regia europea, ma si interessava assai poco ai registi se non, talvolta, per il repertorio. I debiti di conoscenza, prima ancora che di riconoscenza, alimentarono il mito dell'autodidatta, in senso spregiativo, dimenticando che ogni regista, al di là del ruolo professionale, può solo imparare ad essere un autodidatta, seguendo strade impreviste.

Repertorio

Pensare in termini teatrali per Visconti significava richiamare un repertorio di temi e dettagli e fonderli entro una storia personale. L'esordio, *i Parenti terribili*, sembra fatto denudando la consuetudine con il teatro: un vistoso e spietato gioco in cui mettere in piazza i piaceri allusivi del retroscena. Aveva convinto a parteciparvi Andreina Pagnani, l'amica conosciuta ai tempi di *Carità mondana*, la prova giovanile consumata in un teatro da clima familiare e finanziato dal padre. In quel primo e sconcertante spettacolo aveva disfatto la figura elegante della prima attrice per accordare i piccoli gesti nevrotici d'Ivonne, la madre suicida per amore del figlio, alle lenzuola disfatte e alle luci sporche della scena.

Lo spettacolo leggendario vive nella memoria per frammenti superstiti all'inconsueta tensione sperimentata dagli spettatori. De Lullo ricorda gesti mai visti:

Andreina si passava le mani nei capelli scompigliati, mezzi tinti, Pierfederici sbatteva gli stinchi alla base del letto per opporsi alle argomentazioni che gli tirava fuori la madre¹⁷.

Campanile è impressionato dall'immersione nel buio di quasi due atti «la luce è nell'altra stanza e si vedeva, accecante, da una porta aperta»¹⁸. Vi compaiono per la prima volta i famosi letti viscontiani. L'odore e le contrattazioni del sesso, collocati al centro della scena, incatenavano l'attenzione verso i dettagli delle azioni degli attori, come il camminare di Pierfederici a piedi nudi e i salti sul letto della madre¹⁹. Prima di essere un argomento scandaloso il disvelamento di un incesto costringeva gli spettatori, sotto lo schiaffo emotivo, a spalancare gli occhi. La scelta del testo era stata essenziale. Soddisfaceva la fame di novità e di scalpore esibendo il certificato parigino, ma, soprattutto, permetteva a Visconti di lavorare sulla distanza dai cliché degli attori della compagnia. Lasciava spazio insomma al lavoro d'invenzione interna affidando al tema e alla fama dello spettacolo il compito di fare il rompigghiaccio tra le abitudini consolidate degli spettatori. I dubbi e le perplessità trovarono subito spazio in questa scelta che appariva fuorviante e attardata rispetto all'inaspettata maestria del regista.

Sin dal suo esordio Visconti sarà accusato di scelte ambigue. Vale la pena di dare uno sguardo a quest'accusa che rivela un aspetto essenziale del suo lavoro in questi primi anni. Visconti aveva probabilmente assistito alla prima parigina dei *Parenti Terribili* ed era notoriamente un frequentatore degli ambienti vicini al drammaturgo. Li aveva attraversati, fino all'incontro con Renoir, come un'evasione vissuta voracemente, ma anche con un'intima riserva. Si legge nelle biografie che a salvarlo fu la laboriosa e rigida concretezza della sua educazione intellettuale tanto che nel cercare se stesso, su un piano mitico, gli parvero affascinanti nello stesso tempo anche i rituali del nazismo²⁰, la bellezza impazzita e feroce su cui rifletterà esplicitamente più avanti nella sua storia artistica. Dopotutto più che Coc-

¹⁷ Guerrieri aveva intervistato a lungo De Lullo prima di scrivere il saggio sull'esordio di Visconti. Solo una parte verrà utilizzata (G. Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale*, cit.).

¹⁸ A. Campanile, *Corriere Lombardo*, 10-11 ottobre 1946.

¹⁹ G. Servadio, *Luchino Visconti*, Milano, Mondadori, 1980, p. 66.

²⁰ L. Schifano, *I fuochi della passione: la vita di Luchino Visconti*, Milano, Longanesi, 1987, pp. 89-99.

teau fu Chanel, con quell'aria da capo instancabile tra gli impiegati della ditta e fautrice di mille relazioni che intesseva con lo stesso artigianale rigore dei suoi prodotti, a spingerlo verso Renoir²¹. I *Parenti Terribili* offrivano dunque a Visconti la possibilità di lavorare più su se stesso alle prese con la concretezza del lavoro teatrale che cercare convinzioni registiche nel senso dell'opera. Scopertamente i *Parenti terribili* si presentavano come un testo a due facce, *boulevardier* e ossessionato dai riferimenti concreti che Cocteau vi aveva immesso: i racconti di Jean Marais sulla madre, il ricordo dell'alone mitico del teatro immaginato da Cocteau nella sua infanzia, la dichiarata dedica alle attrici cui si era ispirato²². Una forma stilizzata dell'incanto adolescente del teatro, l'ideale si potrebbe dire per un esordiente con un passato alle spalle che non pensa di fare piazza pulita, di svuotare la scena, ma di produrre al suo interno catene di frammenti folgoranti, spiazzare il contesto recitativo, porre in equilibrio precario le consuetudine dei tempi di lavoro di una compagnia di giro.

Lungo quest'argine conviene tenersi nell'osservare le prove del primo biennio viscontiano, cercando di vedere in contropunto le riserve che gli osservatori e i testimoni dei primi suoi lavori ponevano alle scelte e agli apparenti capovolgimenti di fronte.

Quinta colonna di Hemingway apparve uno spettacolo freddo, mimetico quasi della prosa dell'autore, l'esatto contrario della prima prova. L'impegno politico del testo, un reportage sulla guerra di Spagna vista dal lato dei repubblicani, sembrava giustificare questa seconda prova a contrario. Eppure la dedizione di Visconti sembra orientarsi nello sperimentare il racconto teatrale per piccole unità, asciutto, senza l'appoggio di un'architettura complessiva, tanto da dover improvvisare un continuo saliscendi del sipario che risultava, anche agli ammiratori, faticoso²³. Se col senno del poi apparve un po' fallimentare, in questo secondo spettacolo va sottolineato il tentativo di trovare un nuovo ritmo all'apparizione violenta e ravvicinata di quei dettagli che spiacevano a Silvio D'Amico: «sentori e scorci di agguati, di sorprese, di catture, d'interrogatori, di torture»²⁴. Così, dopo Hemingway, ecco il ritorno a Cocteau. *La macchina da scrivere* inizia la sequenza delle storie claustrofobiche, «il palcoscenico ridot-

²¹ *Ibidem*, pp. 120-123.

²² J. Cocteau, *Diario*, Milano, Mursia 1993, pp. 3-4.

²³ G. Guerrieri, *Cosmopolita*, 5 aprile 1945.

²⁴ S. D'Amico, recensione radiofonica del 28 marzo 1945.

to a un ring», scrive Pandolfi²⁵. E la parola ring è proprio quella che circola nella lingua di lavoro di Visconti in questo momento. Dirà Mario Chiari a proposito di *A porte chiuse* di Sartre:

la parola chiave era ring. Gli attori erano sul ring come dei pugili, e rimanevano in scena per tutto lo spettacolo: la scena era una stanza, con porta e finestra, molto realistica²⁶.

Sempre in scena restavano gli attori anche in *Antigone* di Anouilh che, dopo l'inferno comodamente arredato di Cocteau, ospitava gli attori in uno spazio pulito. Schierati ai lati della scena, in questo spettacolo che apparve un «oratorio», affioravano sotto i vecchi colori, i nuovi volti di Rina Morelli e Paolo Stoppa. Prospero racconta la preparazione del lavoro di Sartre come una parafrasi di quell'altro inferno, quello delle prove:

la vita di codesti attori è una specie di clausura, recitano, mangiano, riposano senza mai uscire di casa. [...] Due attrici caddero una dopo l'altra nella parte di Estella²⁷.

Approfittando della quasi concomitante regia di *Antigone* e *A Porte chiuse*, rappresentati la stessa sera, Visconti sfruttava tempi inconsueti per gli attori. Forzando il ritmo degli spettacoli e usando quella specie di sala prove che erano la casa di Rina Morelli e le stanze dell'Eliseo, Visconti aveva creato sotto la pelle delle ordinarie abitudini un tempo di lavoro intensificato. Quel tempo che successivamente vedremo ritagliato nell'ambito di un solo spettacolo, ora lo intravediamo nel succedersi degli spettacoli: le polemiche e gli choc visivi sono le fiammate in cui si materializza la presenza di Visconti tra uno spettacolo e l'altro.

Antigone e *A porte chiuse*, il canone della tragedia classica calato nei drammi quotidiani provocati dalla guerra, avevano offerto l'opportunità a Visconti di verificare allo scoperto quello «scatto tragico» di cui aveva parlato Guerrieri. Così, infatti, commenterà, ancora trent'anni dopo, la scelta di *Antigone*:

²⁵ G. Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale*, cit. nota 1

²⁶ B. Villien, *Visconti*, Milano, Vallardi, 1987 p. 47.

²⁷ G. Prospero, *A porte chiuse, Jean Paul Sartre, dell'esistenzialismo e della commedia A porte chiuse*, in *Il Dramma*, 1-15 febbraio 1946.

è curioso e anche tipico fondare un progetto politico e anche un progresso sociale su una prospettiva tragica, su una visione disperata²⁸.

La condizione della drammaturgia dei letterati a lui contemporanei, quel chiedere un senso all'attualità attraverso la manifesta e disperata distanza delle regole antiche del dramma, erano il terreno di lavoro in cui Visconti comincia ad agire per ampie campiture con un'attenzione spregiudicata verso le opzioni ideologiche. Un lavoro che gli permetteva di concentrarsi su gli echi prodotti dal lavoro condotto in profondità sulle piccole sequenze di azioni che andava intesendo attraverso il surmenage degli attori. Così il giudizio sui testi più polemici ed inattesi farà tutt'uno con la sperimentazione della vita minuta dello spettacolo. Silvio D'Amico si lamenterà tra poco della «regia comunista»²⁹ a proposito de *La via del tabacco* in cui aveva dissolto ogni sfondo religioso e con *Morti senza Sepoltura* Visconti rischiò di collidere con il Partito Comunista³⁰. Non era scontato che Visconti, meno che mai ora, proseguisse il suo lavoro teatrale, tanto che l'aspetto polemico, tutt'altro che secondario, lo sentì sempre più associato alla sua presenza. In questa logica fu *Adamo* di Achard il punto più fragile della polemica. Il tema dichiaratamente omosessuale rischiò di imprigionarlo nello scandalo che Visconti dovette assumere questa volta in prima persona dichiarando apertamente la pretestuosità del dramma³¹. C'è da dubitare che con quella scelta Visconti avesse voluto solo provocare. Sotto la polemica, af-

²⁸ G. Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale*, cit. nella nota 1.

²⁹ S. D'Amico, *Il Tempo*, 17 Aprile 1946.

³⁰ Sull'episodio dell'interruzione delle prove di *Morti senza sepoltura* di Sartre esistono due diverse versioni. Secondo Franco Interlenghi che partecipava allo spettacolo sarebbe stato Paolo Stoppa, preoccupato delle reazioni dei fascisti durante la rappresentazione parigina, a tirarsi indietro (B. Villien, *Visconti*, cit. nota 26). La seconda, di cui non c'è motivo di dubitare anche perché suffragata da altri documenti, è quella esplicitamente raccontata da Antonello Trombadori, come noto molto vicino a Togliatti e amico del regista: «Visconti stava per andare in scena con *Morti senza sepoltura* di Sartre 'No - gli dissi - questo non lo puoi fare'... all'indomani della guerra della resistenza, mettere su lo stesso piano nazisti e partigiani era troppo schematico» (G. Servadio, *Luchino Visconti*, cit. nota 19). Guerrieri non era d'accordo o perlomeno si rammaricherà anni dopo di quella influenza: «Viviamo nel più assoluto superficialismo. Di chi la colpa? Ma anche di Antonello Trombadori che ha vietato in quel lontano giorno di maggio *Morti senza sepoltura* di Sartre». E dopo aggiunge una nota importante: «Da allora Sartre è diventato in Visconti Tennessee Williams» (*Archivio Anna Guerrieri*).

³¹ L. Visconti, *Il dramma*, 1-5 dicembre 1945.

frontava direttamente il lavoro con Gassmann, la sfida al più ricco di talento dei giovani attori italiani. Dopo un'accesa riluttanza lo aveva piegato a lavorare su un terreno minato per ottenere la costruzione di un personaggio «pieno di sfumature, di sottigliezze: lui non è sempre abituato alle sottigliezze, è un pochino, come dire? tutto di un pezzo, no»³². Per complicargli ulteriormente la vita Visconti lo aveva ricoperto con un trucco eccessivo e imposto una capigliatura brizzolata, scavando, senza abolirli del tutto, i cliché dell'omosessuale in scena: «Discorre veloce, scatta, frulla: è un balletto. Volto giovane e capelli bianchi: bianchi per il vivere troppo intenso» racconta un cronista e nemmeno benevolo³³.

La conclusione di questo primo anno, il 1945, si avvia – con la realizzazione di *La via del tabacco*. Il vistoso cambio di clima drammaturgico si appoggia ad un testo pressoché ignoto. Nell'avvicinarsi, al teatro americano, Visconti sceglie un lavoro di provenienza romanzesca, quasi a cercare una strada di riserva. Il desolato e arcaico ritratto dei contadini incatenati alla fame e al sesso è privato, come in *Antigone*, da ogni riflesso religioso, seppure morbosamente religioso. Gli attori sono allenati a camminare a piedi nudi sul terriccio che copre il palco, con la barba e i capelli incolti per lo spettacolo che darà l'avvio alle definizioni più varie: postromantico, decadente, intellettualmente raffinato. Visconti abitua gli attori alle reazioni primarie, in analogia con le ossessioni elementari del racconto, avvalendosi di questa condizione disagiata ed elementare per inseguire più a lungo i personaggi. Nascono sequenze lunghe senza battute che diventeranno subito proverbiali, come quella della ragazzina Pearl, sposa bambina di un contadino, che si pettina, inquadrata da una finestra per mezzo atto, spalle al pubblico. Le poche e diradate battute erompono in contrappunto con la scena, dove, racconta Irene Brin:

la solitudine e l'abbandono si traducono in cespugli crespi di polvere, in mosaici di tegole, assi marcite, latte di benzina raggruppate a formare una casa: ed il tetro splendore dell'albero contorto, i verticali abissi delle porte aperte su stalle piuttosto supposte che intraviste³⁴.

³² L. Visconti, *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico De Carvalho, Bologna, Cappelli Editore, 1979, p. 60.

³³ *Visconti e il suo lavoro*, Electa, Milano, 1995, p. 22.

³⁴ L. Visconti, *Il mio teatro*, cit. p. 70.

Precipitano ne *La via del tabacco* molte delle prove sin qui sperimentate. La scena assume la densità dell'habitat attraverso le relazioni concentrate tra Visconti e gli attori, i praticabili dilatano il quadro della scena quasi forzandolo, gli interni premono nel ricordo dello spettatore per fisica «supposizione». L'essenzialità dei personaggi, che riporta in bello anche la rozzezza, è resa ancora più radicale sfruttando la dilatazione dei tempi del romanzo di Caldwell. Per la prima volta lo spettacolo appare agli spettatori così vincolato alla presenza di Visconti da far dimenticare le manchevolezze o la retorica del dramma³⁵. Visconti vi lascia le tracce, i segni fisici delle tensioni e dei pedinamenti degli attori, delle ricerche dei materiali di scena e della loro calcolata disposizione³⁶. Con *La via del tabacco* emerge dentro lo spettacolo l'osservazione dei personaggi in prova, quella vita scenica ulteriore e possibile oltre il tempo degli avvenimenti presentati. Qui è la giovane contadina che si pettina i capelli o lo strisciare di Elly verso Lov, la sorella di Pearl che prende il posto della sorella nel letto del marito appena abbandonato. Le sequenze indipendenti dalla funzionalità del racconto scenico, i controcanti all'azione che secondo Guerrieri ne individuano il «metodo», sono incatenati alla concreta presenza di Visconti che come primo spettatore le riordina in un ritmo e le accorda tra loro. La durata di quelle visioni che espandano la storia senza contraddirla e alludono ad altre possibili, nasce da quel trovarsi di Visconti al centro di tutti i rapporti degli attori, riversando nello spettacolo l'eccesso di conoscenza dei personaggi.

Mirella Schino, studiando le relazioni tra l'arte dei grandi attori e la regia, ha indicato nell'uso della compagnia «come corpo unico» un livello di continuità tra due mondi teatrali altrimenti incomparabili³⁷. C'è un filone della regia, esemplato soprattutto da Mejerchol'd e successivamente da artisti come Kantor, Grotowski, Barba, che ha usato il lavoro con gli attori come creazione di un corpo secondo, moltiplicatore di forze ed energie in dissonanza con i significati dello

³⁵ *Ibidem*, pp. 64-72.

³⁶ È in questo spettacolo che diventa leggendaria la supposta maniacalità di Visconti per la ricerca degli oggetti di scena cui spesso faceva seguire lo scompiglio provocato dalle interruzioni. Non ci vuol molto a riconoscere in questi aneddoti dittatoriali la necessità di non allentare la tensione per raccordare tutti, compreso se stesso, alla reattività delle prove.

³⁷ M. Schino, *Contrattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, in *Teatro e Storia*, n. 17, 1995.

spettacolo, tanto da imprimersi nella memoria degli spettatori con una forza che non trova riparo nelle storie raccontate, lasciando scoperti i tratti di una presenza potente e combattiva. Un processo equivalente a quello ottenuto dai grandi attori ottocenteschi, quando sapevano costruire sequenze di azioni fisiche o frammenti in contrasto con la narrazione scenica del personaggio. Il regista di questo filone della regia è dunque qualcuno che prima di essere il responsabile del punto di vista dello spettacolo è lo spettatore che «lentamente si sostituisce – per gli attori – al pubblico, come avversario e collega».

Un simile processo richiede naturalmente un tempo di lavoro continuato dove la meta, lo spettacolo, non esaurisce il senso di quella stretta alleanza tra solitari che è in grado di orientare volta per volta l'attrito verso contesti differenti, siano i gruppi di spettatori incontrati o le storie in cui riparano.

Visconti sembra percorrere una strada analoga, senza disporre però di tempi lunghi di lavoro. Per quanto le prove di Visconti forzano sin da subito i limiti di tempo imposti dalle compagnie di giro, non sono paragonabili alla continuità degli ensemble dei maestri della regia novecentesca. I suoi tempi di lavoro sembrano assomigliare piuttosto a quelli che avevano imparato a ricavarsi i primi attori ottocenteschi dove l'invenzione del rapporto personale con il personaggio veniva drammatizzato come una presenza in atto, fossero le regine dolenti cui riscattare il destino della Ristori o la bellezza in tempesta dei re guerrieri di Salvini. Un colloquio dinamico che permetteva di acquisire un tempo di lavoro esterno rispetto a quello rapido e frammentario del teatro mercantile. I viaggi, l'osservazione dei comportamenti fuori scena, il trucco, il camerino, il costume, l'incontro con spettatori sconosciuti, le ricerche di immagini guida ricavate dai libri e dall'iconografia erano momenti di lavoro discontinui ed eterogenei attraverso cui la presenza viva del personaggio forniva il tracciato di una latente continuità dove si depositava la ragnatela animata dei dettagli.

Visconti, anche quando diede vita alla sua compagnia, si sentì sempre più vicino allo spettacolo volta per volta, da creare e seguire attraverso tutte le repliche. La stabilità dei rapporti con gli attori, la familiarità delle relazioni coltivate negli anni, ebbero bisogno anche del contrario, di innescare da capo una reazione. La compagnia, come la scena in cui viveva, doveva avere l'aspetto di una comunità provvisoria vissuta ogni volta come definitiva. Per rifonderla in una nuova vita e disancorare le abitudini professionali, doveva figurarsi ogni volta una presa di possesso, un'espugnazione, facendo leva an-

che sugli elementi bassi del teatro: la pigrizia, il gesto automatico, l'approssimazione. Se dunque Visconti nello spettacolo tendeva a creare un «corpo secondo» insieme agli attori, dall'altro vi appariva come un corpo a sé, caricato di un'energia superiore a quella circostante. È il corpo a corpo con gli attori elaborato attraverso la storia da raccontare il gesto vitale che amava ripetere. Essenziale dunque per Visconti erano i tempi tra uno spettacolo e l'altro, le pause talvolta forzose, le battaglie che sosteneva con i teatri per non adeguarsi alle condizioni mortificanti, le immagini che lo seguivano da uno spettacolo all'altro e che potevano riaccendersi di fronte a quel ricominciare da capo. Quella continuità che abbiamo rintracciato attraverso i singoli spettacoli aveva bisogno di ripresentarsi ogni volta intatta e combattiva di fronte allo spettacolo da fare. Coltivare e nutrire una diversità per riappropriarsi del gesto di entrare nella comunità degli attori fu essenziale per Visconti quanto fondere nel teatro la sua storia di artista.

Racconta Guerrieri: «In un paese abituato alla boutade, al cuore sanguinante o al cinismo, la sua analisi dei sentimenti hanno avuto una funzione fondamentale». E poi aggiunge: «tutti coloro che lavorano con lui dopo un po' finiscono per aborrire lo sporco». Per quest'uomo «che si migliora lavorando»³⁸ scendere nel teatro fu un atto di separazione e di chiarificazione, la conquista di uno spazio di lavoro liberato. Per questo con il tempo, quando intorno a lui si manifestavano l'inerzia di fronte al suo teatro, preferì lavorare su commissione giungendo a non facilitare i progetti a lunga scadenza. Fu il suo modo personale per difendersi dalle contraddizioni del teatro italiano, e nell'intimo, di aderire alle ragioni delle sue invenzioni. In questo senso anche il comunismo fu per Visconti una «commissione» moralmente e liberamente scelta. Chi ha trovato e trova ancora oggi insanabili contraddizioni o una sottomissione incongrua in quella scelta, non dovrà dimenticare che il dissidio con il presente preparava ogni volta il salto nella realtà separata dello spettacolo. Più che un'adesione alla politica del partito, fu una specie di patto d'onore stipulato tra la lontananza della sua storia personale e culturale e il gesto di avvicinamento ad una comunità. Senza la presenza di Togliatti è probabile che quella scelta non avrebbe avuto un'eco duratura, al di là di una posizione che sembrò rimanere immutabile. La stima e il rispetto reciproco non si tramutarono in una frequentazio-

³⁸ Archivio Anna Guerrieri, cit. nota 10.

ne, solo le prime teatrali erano l'occasione degli incontri pubblici, come due capi che si erano rispettati da lontano e ora venivano allo scoperto dopo l'immersione nei rispettivi campi di battaglia. Dieci anni dopo la morte di Togliatti, nel momento in cui il mondo circostante gli appariva sempre meno comprensibile, Visconti scrisse:

Vera grandezza mi pare quella di un uomo che si identifica con il proprio popolo: questo è il caso di Palmiro Togliatti, che alla fine della vita era un essere giovane, più vivo della maggior parte dei giovani d'oggi. [...] Togliatti emanava candore, buona volontà, genialità, gentilezza. Un vero intellettuale, abbastanza raro in politica³⁹.

Un'ammirazione che sottolineava un fascino fisico fondato sull'originaria lontananza, nei gesti, nella fisionomia, nell'oratoria con il corpo del suo popolo. Aggettivi analoghi Visconti li aveva adoperati solo per gli straordinari attori del passato che aveva voluto nei suoi spettacoli.

1946

Nell'anno della pubblica dichiarazione di voto per il Partito Comunista Visconti, a poco più di un anno dall'inizio della sua avventura teatrale, mette in scena il suo primo classico, *Il matrimonio di Figaro*.

Come avverrà per *Oreste* e *Rosalinda*, i cosiddetti classici, che frequenterà direttamente poco, sono affrontati scontrandosi con il limite della loro rappresentabilità. Per Visconti non si trascinano appresso la storia di una tradizione rappresentativa, né, in senso generale, sono un deposito muto da riattivare. Esistono e stanno tra noi come fantasmi enigmaticamente carichi di elettricità. Insomma non sono affatto nostri contemporanei o lo sono solo nel momento che possono alludere alla «storia fatta con i se»: gonfi di futuro, ci trascinano verso un vuoto attraente. *Il matrimonio di Figaro* si concludeva con la famosa scena del balletto finale dei nobili che togliendosi la maschera scoprono sotto di essa degli scheletri, mentre, da dietro le quinte, si sentono le note della Carmagnola. Questo finale, ritenuto un volontaristico gesto politico, oggi appare come un colpo assestato a sangue freddo in uno spettacolo che aveva sorvolato sugli spettato-

³⁹ L. Schifano, *I fuochi della passione*, cit. p. 196.

ri con una grottesca levità messa in forma dagli accenni di danza e dai passi ballettistici degli attori. In termini spettacolari è qualcosa che sta tra la festosa promessa di un futuro e il presagio che i guai non finiranno mai, un gesto che più che far politica, appare come una meditazione sulla politica.

Per *Il Matrimonio*, come per *Rosalinda* e *Oreste*, fatto di contro voglia, Visconti aveva scelto quelli che Guerrieri chiama gli «spettacoli di corte»⁴⁰. Una notazione che oggi va accettata soprattutto nella scelta di uno spazio teatrale inteso in senso rinascimentale, cioè festivo. Dentro *Il matrimonio* c'è ovviamente anche il futuro *Troilo e Cressida*, l'individuazione di uno spazio non quotidiano dove sperimentare appunto la storia fatta con i se, ora guardata con imperturbabile fede colorata di nero, ora con la malinconia di chi si perde in sogni «fantascientifici» come in *Rosalinda*, segnato dalla collaborazione con Dalì che

si era scapricciato con quegli elefanti a zampe d'insetto come palloni nell'etere, e il tempio palladiano della corte che esplose in quattro, certo l'atomo, mostrando il nucleo-pomo del paradiso terrestre⁴¹.

Il salto negli spettacoli «di corte», quella che apparve l'altra faccia del viscontismo, è segnato dall'incontro con la Compagnia Effe, dove oltre De Sica sono presenti i futuri Gobbi. Giustamente è stato notato che Visconti investe

in un testo letterario e drammaturgicamente 'alto', ciò che questi attori sapevano fare meglio, cioè il teatro di rivista⁴².

Se ne può dedurre a maggior ragione che la presenza d'attori esperti del teatro di rivista e della recitazione leggera non solo risollecitasse Visconti a dare pieno corso alla scelta di costruire i movimenti secondo i diagrammi della danza, così come aveva sperimentato nella sfida con Gassman, ma assumesse quelle convenzioni per alimentare, in contrasto con il presente, «la storia fatta con i se». Il successo del teatro di rivista, caro ai ceti inurbati, era fondato nel riprodurre attraverso i sogni di lusso delle soubrette e le spezzature dei

⁴⁰ G. Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale*, cit. nota 1.

⁴¹ G. Guerrieri, *Luchino o la mossa del cavallo*, inedito, *Archivio Guerrieri*.

⁴² F. Donnini, *Il teatro di Luchino Visconti*, cit. nota 3. A proposito del riferimento alla rivista, Visconti ne parlerà esplicitamente vent'anni dopo (L. Visconti, *Il mio teatro*, cit. p. 74).

grandi comici come Totò, il sottosuolo arcaico del tempo della festa preindustriale. I teatri di varietà del dopoguerra, inducevano il pubblico ancora partecipativo ad allenarsi, come in un corso accelerato, contro le paure dell'imminenza storica: sognando, attraverso l'oro dei lustrini, il sesso del mercato libero, redimendo le angosce attraverso le incursioni dei comici.

Visconti veniva accusato non solo di avvicinarsi al «lusso» del teatro d'opera, ma quasi di voler sfidare il mercato di Wanda Osiris⁴³. Si rilegga questa descrizione della scena del *Matrimonio di Figaro*:

Un palazzo, abbracciato da due scale in salita, e da cui si protendono verso la platea due muri come braccia entro cui si svolgono le scene d'interno, fortemente illuminate da lampadari tutti accesi: quando le luci si spengono, in alto sopra la terrazza s'illuminano le finestre e il palazzo è cupo, digradante lentamente sul davanti, nella notte che avvolge il giardino. La piccola orchestra è situata in alto sulla terrazza. I movimenti degli attori sono quasi perfettamente circolari, ritmati il più possibile, assumono la caratteristica del balletto, che a volte poi si piega con canti e musica in cortei su e giù per le scale e sul davanti del palcoscenico, poi nella danza rigida dei burattini negli intervalli tra una scena e l'altra⁴⁴.

Appunto: Wanda Osiris e Totò trasferiti tra le luci e la cupezza dello spettacolo di corte.

Pasquale Lojacono e Nicolaj Stravrogbin

Nel gennaio 1946, a poca distanza di giorni andavano in scena a Roma per la prima volta *Questi fantasmi* di Eduardo. Per affrontare il dramma della spaventata identità del suo protagonista, Eduardo ha riattivato la tradizione di Petito, nascosta nella sembianze del portiere Raffaele, e il passato leggendario della sua arte incarnato nel palazzo seicentesco abitato dai fantasmi⁴⁵. Come è noto Pasquale Lojaco-

⁴³ A proposito del «fasto» di *Rosalinda* così aveva scritto, risentito per l'invasione di campo, Carlo Talarico: «L'arte non si giudica sulla somma dello sperpero dei milioni, come le calate di Wanda Osiris» (*Il momento*, 27 novembre 1948).

⁴⁴ A.P., *Gioventù socialista*, 8 febbraio 1946, cit. in F. Donnini, *Il teatro di Luchino Visconti*, cit. nota 3.

⁴⁵ Vedi C. Meldolesi, *La trinità di Eduardo: scrittura d'attore, mondo dialettale e teatro nazionale*, in *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, cit. nota 2.

no ha fatto il passo più lungo della gamba, ma non vuole perdere terreno. La giovane donna che ha sposato è un acquisto recente, un lusso che fa fatica a trattenere. Pasquale, che non può permettersi di accampare diritti attraverso i sentimenti, è costretto ad inventare la sua pazzia. Nel celebre terrazzino della commedia recita la parte dell'uomo che non è più pressato dalla miseria e dalla precarietà e può godersi la vita. Come i signori al caffè compie il rito della conversazione e della socialità con il suo dirimpettaio, il professore Partanna. In quello spazio angusto e tragicomico, sul limite di un interno che non può rivelare ed un esterno che non può frequentare, s'illude di vivere la sua nuova normalità borghese, da futuro padrone della pensione. Dentro la casa vive tra il salotto in cui deve dare il benvenuto agli antichi fantasmi e la camera da letto in cui si riduce a godere il sesso pagato da altri. Tra la moglie amata e la soubrette cui non può regalare gioielli, Pasquale diventa vittima e carogna. Che cosa avrebbe fatto Pasquale al canto della Carmagnola se fosse stato anche lui tra i nuovi spettatori del *Matrimonio di Figaro*?

Sala a due colori: signore con piume accompagnati da signori per lo più vestiti di blu, studenti, giovani, operai artigiani attratti dalla fama di rivoluzione che accompagna la fama del regista. Gente vestita con trascuratezza saliva sul palco: un giovane abbracciava il regista e poi De Sica; mentre sotto il proscenio signori aspettavano; così Luchino ha dovuto interrompere gli abbracci e le strette di mano, per darsi a qualche inchino. La borghesia guardava lo spettacolo; il terzo stato pareva un po' intimidito dall'incontro tra il primo e il terzo⁴⁶.

Nello stesso periodo, dal 1945 (*Napoli milionaria* e i *Parenti terribili*) al 1946, Visconti ed Eduardo appaiono le forze impreviste che aggirano alle spalle il teatro italiano. Hanno forzato i limiti rappresentativi, scompigliato le tradizionali gerarchie dei generi e costruito una figura d'autore che spiazzava la centralità presunta dello scrittore a teatro. In comune hanno anche il rapido precipitare di cliché sulla loro opera. Se il 1949, l'anno del *Troilo e Cressida*, è l'inizio del depositarsi di uno sguardo sempre più infruttuoso sul lavoro di Visconti, lo stesso accadrà con l'accoglienza perplessa riservata alla *Grande magia* di Eduardo.

Negli anni lacerati e drammatici del dopoguerra, Eduardo e Visconti puntano dritti al cuore del teatro. Per strade opposte colpisco-

⁴⁶ A. Benedetti, *Corriere Lombardo*, 9-10 febbraio 1946.

no gli spettatori occupando i vuoti provocati dalle nuove aspettative e togliendo la terra sotto ai piedi delle abitudini consolidate. Sono gli artisti degli spettatori mischiati cui offrono la loro storia messa alla prova del presente.

Eduardo rivela il passato arcaico dei Pasquale Lojacono attraverso la sua tradizione di attore mentre osserva il presente in quanto figlio segnato da un'incerta rispettabilità: la vita precaria della seconda famiglia di Scarpetta dove il pranzo arrivava ogni giorno da fuori, con il servo di Eduardo Scarpetta. È la ricchezza del padre conquistata con la reinvenzione dell'arte antica a permettere la vita ambigua della famiglia che riceve il benessere quotidiano attraverso il fantasma della legalità. Eduardo entra nel teatro con questa ferita, in cui sono intrecciati silenzi mortificanti e ambizioni, il meraviglioso e il meschino. Scrive Garboli che di Eduardo non è il suo teatro a impressionarci:

È la sua «vocazione», che presuppone non un privilegio ma un rifiuto, una rinuncia. Mentre tiene la scena e vi spadroneggia, Eduardo ci dice continuamente che c'è stato un giorno della sua vita in cui si è tolto di mezzo, ha preso i voti e si cancellato dal mondo. [...] Mentre ci fa ridere la sua faccia torturata esprime intensamente qualcos'altro. Ci dice che il suo destino e la sua vocazione d'attore, in se stessi, sono un fatto tragico⁴⁷.

Solo attraverso Ciampa del *Berretto a Sonagli* che ha insegnato a Eduardo, come ha dimostrato Claudio Meldolesi⁴⁸ la strada per arrivare a Pasquale Lojacono, Eduardo ha portato sulla fronte una ferita.

Visconti, al contrario, entra nel teatro con l'aria di ingannare il tempo mentre il cinema langue, dando l'impressione che ci sia sempre stato, più di quanto l'anagrafe e la storia di famiglia, così ricca di teatri e teatrini e di frequentazioni di attori, faccia pensare. Vi entra, infatti, con autorità. Antonioni raccontava che quando Visconti, seduto al bar, osservava i passanti sembravano «tutti di sua proprietà». Anche il passato teatrale, quando vi accennava, sembrava una sua proprietà, come il ricordo della Duse, di Sarah Bernhardt, e di tutti gli attori visti in gioventù e che vorrà nei suoi spettacoli. La memorie personali, così apparentemente inclini a scivolare negli spettacoli,

⁴⁷ C. Garboli, *Falbalas, Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990.

⁴⁸ C. Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, cit. pp. 57-89.

non hanno nulla degli echi autobiografici. Come gli oggetti di casa che portava dentro gli spettacoli, gli appartengono diremo oggettivamente, formano la biografia di una consuetudine. Quest'aria di attesa, la tentazione di ingannare il tempo con la complicità del teatro, è contrastata dalla passione per le relazioni teatrali. Non c'è solo l'innamoramento che lo porta verso la Sicilia de *La terra Trema*, vi entra come «un dottor Schweitzer tra i malati del Congo»:

Da un amore particolare – scrive Guerrieri – è giunto ad una pietà non per il figlio dei *Parenti Terribili*, ma per *Il Commesso viaggiatore*, per tutti. [...] Peccato non abbia fatto i *Demoni*; me ne parlava sempre. Il suo personaggio era Stavroghin. Mimava il gesto della bambina che s'impicca, e muoveva l'indice per dire: guai a te!⁴⁹

I celebri dettagli di Visconti riemergono negli spettacoli segnati da una necessità più profonda dall'immaginazione romanzesca che li ha catturati. È questa la strada della serietà nel lavoro, dove tutti, intorno a Visconti, finiscono un po' alla volta per aborrire lo sporco. Carichi di una anonima verità, non sono rivelatori dei personaggi, ma della loro nascosta ossessione, come quella di Stavroghin che, all'insaputa degli altri demoni, porta dietro le spalle una invisibile trave da cui pende la bambina che un giorno ha violentato.

Visconti assume il peso dei suoi personaggi attraverso questo filo invisibile che li tiene attaccati alla terra mentre hanno l'aria di fare altro, come interrompere il volo della mosca chiusa nel palmo della mano di Stavroghin, mentre, nel ripostiglio della sua casa, Matresa si sta togliendo la vita.

O come Pasquale Lojacono che, stretto nel suo terrazzino tra antiche paure ed incerte speranze, spiega agli spettatori mischiati la ricetta del caffè.

⁴⁹ Archivio Anna Guerrieri, cit. nota 10.