

Compleanno in gran forma per il famoso attore romano (ma nato a Genova)
 Applauditissimo nei panni del capitano Achab, che porterà in tournée
 in tutto il mondo, il «Mattatore» annuncia anche un suo libro e un film
 Gli auguri e i ricordi degli amici e colleghi Dino Risi e Luigi Squarzina

Settant'anni da Gassman

Vittorio Gassman compie oggi settant'anni (è nato, a Genova, il 1° settembre 1922) e guarda al futuro: nell'immediato la lunga tournée, in Italia e all'estero, del suo spettacolo da Herman Melville e altri autori; in prospettiva, nuovi impegni teatrali, il confronto, più volte ventilato, con un grande personaggio alferiano, il vecchio Saul. E ancora un libro, stavolta di racconti, dai quali trarrà forse un film.

AGGEO SAVIOLI

Tanto insistente, appiccicosa (e falsa, nella sostanza) è l'etichetta di Mattatore, attaccata a Vittorio Gassman, sia pur col suo ambiguo assenso, che, festeggiando i suoi settant'anni, e l'ormai quasi mezzo secolo di una carriera artistica avviata nel lontano 1943, vien voglia di ricordare l'unico caso, crediamo, in cui questo nostro attore già tanto famoso, all'epoca, si sia trovato a recitare, sulla scena, non solo da «spalla», ma largamente «di spalle», e senza pronunciare una parola. Così accadeva nel *Bell'indifferente* di Jean Cocteau, protagonista Lilla Brignone, in una modesta sala romana, gennaio 1959. L'illustre attrice era stata costretta a sciogliere la sua compagnia, dopo l'insuccesso d'uno spettacolo che pur esprimeva la firma prestigiosa del regista Luchino Visconti (si trattava di *Veglia la mia casa*, Angelo, mediocre adattamento, opera di Ketty Frings, del bel romanzo, ma assai ponderoso, di Thomas Wolfe); e con una piccola produzione, composta di atti unici, tentava di recuperare una parte del tempo (e del denaro) perduto. Nel *Bell'indifferente*, Lilla incarnava, magistralmente, un'amante umiliata e offesa, dal suo uomo, il quale, refrattario ai lamenti di lei, nemmeno la guarda, o quasi, legge ostentatamente il giornale, non apre bocca, o insomma dimostra, per ogni aspetto, la propria strafottenza maschile. Al bieco egoismo del personaggio, dunque, faceva riscontro la fraterna solidarietà dell'interprete Vittorice, in una contingente difficile, dava una mano alla collega, col solo, e silenzioso, comparsa accanto.

Vero è che, giusto nella stagione 1958-'59, dopo tre lustri di presenza assidua, sulle ribalte e sugli schermi, in Italia e fuori, Vittorio Gassman si è ritirato dietro le quinte; o meglio, il suo nome figura ben evidente, quale traduttore, adattatore e regista (insieme con Luciano Lucignani) della commedia musicale di Alexandre Breffort e Marguerite Monnot

offerto agli spettatori fu *Adelchi* di Alessandro Manzoni: una tragedia in versi, di impatto tutt'altro che facile; ma sospinta (in un allestimento che pare, ai più, ampiamente riuscito) alle soglie dell'unico genere artistico storicamente «popolare» nel nostro paese, il melodramma.

Durò poco, ma segnò una data importante nella storia della scena italiana del dopoguerra, il Teatro Popolare Italiano. Avvicinò pubblici diversi e lontani, estranei allo spettacolo «dal vivo». Li andò a cercare «sul posto», per tutta la penisola e nelle grandi isole, li accolse (a prezzi bassi, accessibili) in teatri-tenda (il primo, installato inizialmente a Roma, si rivelò, in verità, meno mobile d'un edificio in cemento armato, e si dovette sostituire con una struttura più agile);

dialogò con gli spettatori, nelle scuole, nelle fabbriche, quando il tempo dei «dibattiti» era ancora di là da venire; e addirittura, nella fase preparatoria, mandò i suoi attori, trasformati in comiziatori e abbelliti in tutte le parti, ad arringare la gente, nei quartieri periferici.

Nell'ambito più strettamente creativo, il Tpi e Vittorio Gassman conseguirono un altro smagliante risultato, dopo *Adelchi*, con la realizzazione innovativa, in chiave storico-antropologica, dell'*Oresteia* di Eschilo, al Teatro Greco di Siracusa; di cui era elemento non secondario la traduzione di Pier Paolo Pasolini, sollecitata da Gassman al poeta (solo più tardi, questi avrebbe scritto, di suo, tragedie in versi, ispirate pur sempre a classici modelli, e sarebbe stato quindi

Gassman, negli anni Settanta e Ottanta, a condurre al successo postumo *Alfabuzazione*).

Vennero poi scelte opinabili e passi falsi: *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano, commedia «da camera» mandata allo sbaraglio nel troppo vasto e sordo Lirico di Milano; *Questa sera si recita a soggetto* di Pirandello, il cui carattere sperimentale Gassman (e Gerardo Guerrieri con lui) volle aggiornare e portare all'estremo, ma che si dimostrò, alla prova, un dramma meno «aperto» di quanto si credesse.

Sul piano espressivo e su quello comunicativo (platee sempre piene), il bilancio del Tpi poteva dirsi comunque in attivo. Se la sua parabola, nel 1962, era già alla conclusione, ciò fu dovuto soprattutto all'indifferenza, se non all'ostilità,

del potere. «Se avessimo ricevuto gli aiuti, anche di natura economica, che ritengo ci spettassero, proporzionalmente allo sforzo sostenuto, forse il Tpi esisterebbe ancora» diceva Gassman (*Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Laterza 1982), riflettendo su quella stagione, a distanza d'un paio di decenni, con sereno spirito anche autocritico: c'era una punta di demagogia in quel voler «portare il teatro al pubblico» (e non viceversa). Ma se negli ambienti politici progressisti vi fu cordiale consenso verso l'iniziativa, magari con qualche eccesso di entusiasmo, dal lato opposto si manifestarono freddezza e sospetto. Sta di fatto che il Tpi «chiuse» proprio all'alba del centro-sinistra, e mentre il boom, il «miracolo italiano» generava mostri come quello effi-

giato nel *Sorpasso* di Dino Risi (e siamo ancora nel '62-'63), impersonato giustappunto da Gassman, e destinato a periodiche reincarnazioni.

Ci siamo soffermati su un solo capitolo, ma illuminante, d'una lunga vicenda artistica e umana. Di un altro, precedente, di forte risalto, scrive Luigi Squarzina, da testimone e diretto comparsa. Il resto non è silenzio, ma un ampio paesaggio folto di figure, di eroi alti e tragi (Sofocle, Shakespeare, Alfieri sono tra gli autori da Gassman incontrati, con maggior adesione e intensità, dalla giovinezza all'età matura), o di maschere grottesche (gli antieroi della «commedia all'italiana»), immagine veritiera del nostro tempo, ritorno d'orrore e squalore, primo di grandeza.



«Sulla mia tomba scrivete: non fu mai impallato...»

DINO RISI

«Vittorio Gassman, attore. Non fu mai impallato». Questa è l'epigrafe che un giorno Gassman, scherzosamente, disse che avrebbe voluto sulla sua tomba. «Impallare», nel gergo del cinema, significa mettersi tra qualcuno e la macchina da presa. Impedendogli cioè di essere visto. Se quel «qualcuno» è un grande attore, il malcapitato che lo ha impallato può passare un brutto quarto d'ora. Se invece è un attore, o un'attrice, di pari importanza, tra i due avviene una subdola lotta a colpi di gomito, quale potrebbe verificarsi tra due ciclisti durante un arrivo in volata. Gassman non fu mai impallato.

Questo lo dice lunga sulla sua continua voglia di vincere. Che l'ha portato, nei suoi rapporti con il teatro, il cinema e le donne, qualche volta a tentare un sorpasso azzardato. Ma anche, alla tenera età di settanta anni, a buttarsi in un'impresa enorme e difficile come questo suo ultimo spettacolo, *Ulisse e la balena bianca* che dopo il successo di Genova, egli si accinge a portare in giro per il mondo. Io che lo conosco (e credo di conoscerlo) da più di trent'anni (un'amicizia che dura grazie alla nostra scarsa frequentazione) sapendolo poco incline ai bilanci, voglio provare a tracciare un suo identikit, o ritratto o meglio autoritratto, poiché mi servirò delle sue parole estrapolate dal bel volume che lo riguarda, curato qualche anno fa da Giacomo Gambetti per l'editore Gremese. Un identikit - poco affidabile e sommario come tutti gli identikit - dal quale però emergono tre belle componenti del carattere di Gassman: grande intelligenza, morbosa sensibilità, spietata sincerità, qualità che spiegano perché lo stimo ma soprattutto perché gli voglio bene. La sua memoria mi ha sempre sbalordito.

Veniva sul set, dava un'occhiata al copione, diceva: «Quando vuoi». Sua madre Luisa (attrice mancata) raccontò che già a tre anni Vittorio aveva imparato a memoria una lunga poesia che faceva parte del programma di scuola della sorella Mary, avendogliela ascoltata ripetere non più di due volte. E sulla sua nascita come attore Vittorio dice: «Credo di aver recitato la prima volta quando accompagnai mio padre al cimitero. Un istintivo bisogno di reagire al dolore mi condusse a una sorta di sdoppiamento, di partecipante «razzazione, in cui ancora oggi riconosco il primo germe della mia vocazione di artista. Ricordo la precisa sensazione di quel corteo, della gente che si scopriva al passaggio, di me desolato ma cosciente protagonista dell'avvenimento». A teatro Vittorio andò diritto come una spada, al cinema invece faticò molto. «Vedevo ogni tanto le proiezioni delle sequenze, questa mia faccia totalmente marmorea, non riuscivo assolutamente a farle esprimere nulla» (il film è *Daniela Cortis* di Mario Soldati). Il teatro lo esaltava, il cinema lo faceva spesso vergognare. «Andai a vedere il cavaliere misterioso di Freda in un cinema romano. Nell'ultima scena, quando io arrivavo sulla piazza di Pietroburgo presso il palazzo di Caterina, con una troupe, c'era un primo piano di me



Vittorio Gassman, il «Mattatore» compie settant'anni in basso, nello spettacolo «Ulisse e la balena bianca», da giovedì a Roma. In alto, in una scena de «I soliti ignoti».



Arriva dai successi dell'Expo di Genova e dall'Esposizione universale di Siviglia l'ultima fatica di Vittorio Gassman, applaudito e sofferto capitano Achab, protagonista assoluto di *Ulisse e la balena bianca*. Lo spettacolo è a Roma da giovedì al 20 settembre, negli studi di Cinecittà (e non più lungo le sponde dell'Isola Tiberina), nuova tappa di una lunga tournée che dopo il Sud America, con tappe a Caracas e Buenos Aires, riporta in Italia l'allestimento. Adattata e rivista rispetto alle edizioni all'aperto e presso l'acqua di Genova e Siviglia, l'infame avventura di

L'infame eroe di Melville approda a Cinecittà

Achab e del suo equipaggio contro Moby Dick, che lo stesso Gassman ha intessuto di citazioni prese da Dante a Lucrezio, da Rafael Alberti a Jimenez, torna nel chiuso del palcoscenico. «Probabilmente è quella la dimensione più vera dello spettacolo - sostiene lui stesso - per vivere sino in fondo l'intensità delle parole e della morte di Achab». Così la tolda creata da Renzo Piano sbarcherà prima al Teatro Nuovo di Milano (dal 10 ottobre), e poi al Teatro della Corte di Genova, all'Argentina di Roma, al Biondo di Palermo e, in chiusura d'anno, a Parigi.

Il racconto dell'esperienza breve ma intensa del Teatro d'Arte Italiano, nei primi anni 50
 Classici, novità e il primo Shakespeare integrale nella storia della nostra scena

L'Amleto di una generazione

LUIGI SQUARZINA

L'Unità mi chiede, tramite Aggeo Savioli, di festeggiare con i suoi lettori Vittorio Gassman, ricordando la stagione del nostro Teatro d'Arte Italiano, gloriosa quanto breve.

Saltiamo dunque 14 anni di amicizia per la pelle, una frequentazione quotidiana nata al liceo Tasso nel 1937, proseguita nelle partite a pallietta in via Adige, all'Università, all'Accademia, stemperata ma non meno intensa nella professione del palcoscenico, e portiamoci a quella primavera del 1951. L'appuntamento era a Los Angeles. Ci trovavamo ai due opposti degli Stati Uniti, lui in California, sposo fresco di Shelley Winters che gli voleva proporre un avvenire hollywoodiano, io a New Haven, titolare di una borsa Fulbright alla Yale University. Il penultimo lavoro comune, nella Compagnia del Teatro Nazionale, ci aveva gratificati, Vittorio aveva debuttato nella regia con *Peer Gynt* e con *Il giocatore* di Bertold Brecht, io ero decollato con *Detective story* di Kingsley (che mi era valso la borsa). L'ultima impresa, una tournée in Sud America con Diana Torreri, ci aveva condotti a una singolare freddezza reciproca, anche indotta da altri. Ma trop-

pe cose belle ci legavano. Lasciando Yale e le lezioni di storia dello spettacolo del dottissimo Alois Nagler arrivai alle falde di Beverly Hills dopo un mese on the road sulla vecchia Buick di un amico polacco conosciuto sul transatlantico, Eduard Laudansky, o Laurot, genicchio del *new cinema* e forse un po' spia. Stetti una settimana non in casa Winters, ma in una specie di baracca di legno e lamiera, con servizi, niente male, in una *shanty town* angeleno. In pochi colloqui (Vittorio era inchiodato davanti alla tv) concretammo l'idea: una nostra Compagnia, il più stabile possibile ma privata, che esprimesse le nostre capacità sfidando sia la routine che il viscontismo che i nascenti Enti pubblici.

Non ricordo come nacque l'instatazione Teatro d'Arte Italiano. In programma, solo classici e novità italiane, rigorosamente. Lui protagonista, io drammaturgo per una nuova traduzione dell'*Amleto* di tutto alto e da recitarsi integralmente come non era mai accaduto in Italia, e per una mia nuova commedia (la seconda) dopo *L'Esposizione Universale* che stavo scrivendo

con un personaggio adattissimo a lui; tutti e due registi, ma firmando la direzione in coppia.

Con un nome come quello di Vittorio non fu difficile trovare l'impressario, nella affabile figura del non dimenticato Lallo Cappelli, fautore a Bologna di un Festival della Prosa, e editore. Cappelli, che come si suol dire sapeva muoversi, confidava in una qualche provvidenza d'avvio del patrio governo; e la si ebbe da parte di Andreotti. Vittorio ottenne un colloquio confidenziale con lui in un grande albergo del Lido; all'alora sottosegretario alla Presidenza del Consiglio per lo Spettacolo (non c'era il ministero) fu dunque riconosciuto il merito di avere contribuito, negli anni di Fabbri e di Betti, e mentre con l'altra mano censurava la *Mandragola* brancatesiana e la *Mandragola* di Machiavelli, a far partire un'iniziativa con un programma non certo «cattolico».

Vittorio si assegnò una paga molto al disotto della sua quotazione, io contribuì rinunziando per il primo anno alla metà dei diritti di traduttore, tutti, anche la Proclamer, erano felici e sottopagati. Varamo almeno quattro personalità sconosciute: tre attori debuttanti, Sergio Fantoni, Luigi Vannucchi e Luca Ronconi, e

un mutante, Lucio Ardenzi, ex celebre cantante, che recitava ma gradualmente prendeva il potere organizzativo con capacità che il fiuto di Vittorio aveva subito individuato. Incuorò il debutto di Ronconi. Alla Biblioteca del Burcardo mi imbatto in un ragazzo dall'aria tra assorta e piantagrane, che legge non so cosa. Vedo in lui Mauro, il seminarista in crisi di *Tre quarti di luna*, il giustiziere liceale che vendica l'amico mormorando il preside Piana mentre il 29 ottobre 1922, sta facendo le valigie per Roma e per il neo-gentilino ministero della Pubblica Istruzione. Lo interpello, è in Accademia, gli facciamo il provino, perfetto; stette con me poi, attore, per vari anni, fino alla *Romagnolo* del '59; Stehler lo chiamò ancora quando fece *Tre quarti di luna* al Piccolo.

Il repertorio del primo anno comprendeva oltre all'*Amleto* e alla mia novità (entrambi con scene e costumi di Mario Chiar), il *Tieste* di Seneca. La scena dell'*Amleto* era un grande piano in scivolo: ne emergeva a volte il trono o volte il letto della regina, o si apriva per l'assisa di Ofelia; in fondo, un fessuccio portale; ai lati, spesso e tenuto su da colonne oblique, un lungo pontile per gli spalti. Il fondamento elisabettiano era rispettato nell'uni-

tà scenica e anche nei costumi. Per la prima volta in Italia si assisteva al passaggio di Fortebraccio verso la Polonia con l'importante monologo di Amleto, sempre tagliato, con cui noi chiudevamo il primo tempo.

Nessuno che abbia avuto la sorte di assistervi ha più potuto non potrà mai dimenticare la prova generale (per i critici e gli addetti ai lavori) al Valle, nel 1952. Vittorio recitò con tutta l'autorità di un giovane dio e tutta la fragilità di un comune mortale; la semplicità, l'ironia, lo strazio, il rifiuto prima di tutto estetico della violenza (che prendeva il posto della retorica del dubbio), l'intima incertezza di un essere così bello e forte, sottoposto a delusioni atroci, ne fecero della sera alla mattina il simbolo di una generazione. Questo era tanto più straordinario in quanto si trattava di un attore già ben noto, il più noto fra i nostri nuovi attori; ma niente di ciò che di buono e di ottimo aveva già fatto (con la compagnia Adams, con Visconti, con Savini, con me) sembrò agli entusiasti che intasavano i camerini neppure lontanamente paragonabile alle emozioni che Vittorio aveva procurato loro quella sera - e certamente provato, lui diderotiano dall'unguina dell'alluce alla punta

dei riccioli. L'emozione maggiore fu probabilmente la mia, per il successo inaudito che ci accomunava e per aver sentito avverarsi tante idee e aspirazioni.

Per quanto possa sembrare incredibile oggi con lo scioglimento e autolesionistico atteggiamento che si ha verso le novità italiane, qualcosa di abbastanza simile si ripeté pochi mesi dopo per il mio *Tre quarti di luna*. Eravamo usciti dalla mezza doccia fredda del *Tieste* con cui Vittorio, in anticipo meritorio quanto azzardato sui tempi, aveva voluto rivendicare la iperteatralità (o la ir-teatralità) di Seneca, la quale, sottolineata da noi anche scrivendo un mostro come Annibale Ninchi, non fu capita quasi da nessuno; non volle riconoscerla neppure l'acutissimo Innomabile professore d'inglese, che avevamo avuto la giovanile avventatezza (allora a trent'anni si era giovani) di invitare a presiedere un dibattito in teatro dopo lo spettacolo una tavola spogliatissima, dove un angelo era tenuto da Ettore Paratore, si può capire quanto ben disposto verso la traduzione di Vittorio. Ma la nostra stagione andava avanti; e la serata di *Tre quarti di luna* ci rimentò.

Qualcuno (Prosperi?) notò in una recensione che aveva-

mo sessant'anni in due, eravamo insomma la risposta romana alla coppia milanese. Quella che nei miei sogni era la tragedia del rapporto educativo, della amicizia adolescenziale, della disperazione in provincia, della compromissione intellettuale con il potere, aveva trovato in Vittorio un regista a dir poco provvidenziale (perché fu opera sua): lucida nella vigoria spietata dei tagli (un quarto del testo, che lo, prolisso, omissi poi nel pubblicarlo), caldo e penetrante nella evocazione dell'ambiente scolastico, esaltante nello scatenare gli attori. Le «note di regia», tutte sue, sono da leggere; non so quanti registi sarebbero capaci di definizioni come quella sua per l'ispettore ministeriale Butti: «Uno zolano. Un giottiano. Un rogemartindugardiano», o quella per Elisa, la sorella dello studente suicida: «Davvero Antigone, una che è capace di ricoprire i morti».

Voglio chiudere questi pensieri augurali di quarant'anni dopo ricordando che accanto a una emozionante Proclamer, all'umanissimo Gianni Cavallieri, ad Ardenzi in camicia nera, al sorprendente Ronconi, recitava per la prima e ultima volta una attrice eccezionale, Luisa Gassman, madre di Vittorio, nella parte della madre.