



Università
di Genova

DIRAAS DIPARTIMENTO
DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,
ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO



Collana
Acta studiorum

Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione
© 2020, Scalpendi editore, Milano
ISBN: 979-12-5955-000-2

In copertina e relativa aletta
Tavola 26 dall'album fotografico *La nave*. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z, *Relazione a S.E. il ministro della Cultura Popolare*, 2 settembre 1938

In quarta di copertina e relativa aletta
Copione de *I Persiani* di Eschilo con appunti di Guido Salvini e fotografia del plastico scenografico di Veniero Colasanti (1950). MBA, Guido Salvini, Copioni, b. 9

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano
www.solchi.eu

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Post produzione
Alberto Messina

Caporedattore
Simone Amerigo

Redazione
Manuela Beretta
Adam Ferrari

Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti.

Prima edizione: luglio 2020

Scalpendi editore S.r.l.
www.scalpendieditore.eu

Sede legale e operativa
Piazza Antonio Gramsci 8
20154 Milano

Il volume raccoglie gli atti del convegno omonimo, svoltosi a Genova l'8 e il 9 maggio 2019, grazie a una collaborazione tra il Museo Biblioteca dell'Attore, che conserva il Fondo Guido Salvini, e il Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo (DIRAAS) dell'Università degli Studi di Genova, che lo ha generosamente finanziato nell'ambito dei Fondi di ricerca di Ateneo 2016.

Oltre agli autori dei saggi qui pubblicati, sono intervenuti al convegno, in veste di moderatori, dando un importante contributo nell'orientare la discussione, Marco Consolini, Mara Fazio e Gerardo Guccini. Hanno inoltre portato il loro saluto e dato avvio ai lavori Lauro Magnani, preside della Scuola di Scienze Umanistiche, e Stefano Verdino, direttore del DIRAAS.

Ringraziamenti

Un grande ringraziamento va a tutti coloro che hanno partecipato a quest'avventura, con particolare gratitudine al Presidente, Eugenio Pallestrini, e al personale del Museo Biblioteca dell'Attore, una squadra senza uguali. Instancabile e precisa, Paola Lunardini ha seguito tutta la segreteria organizzativa; Danila Parodi ha facilitato con competenza e disponibilità le ricerche bibliografiche di tutti i partecipanti; Gian Domenico Ricaldone ha assistito le studiose e gli studiosi con paziente e intelligente cura, agevolando la consultazione delle carte dell'istituzione con generosità impareggiabile.

Apparato iconografico
Gian Domenico Ricaldone

Referenze fotografiche
© Tutte le immagini pubblicate provengono dal Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Guido Salvini, salvo ove indicato.

Abbreviazioni
Museo Biblioteca dell'Attore, Fondo Guido Salvini: MBA, Guido Salvini

GUIDO SALVINI

UN FIGLIO D'ARTE NEL TEMPO DELLA TRANSIZIONE

a cura di

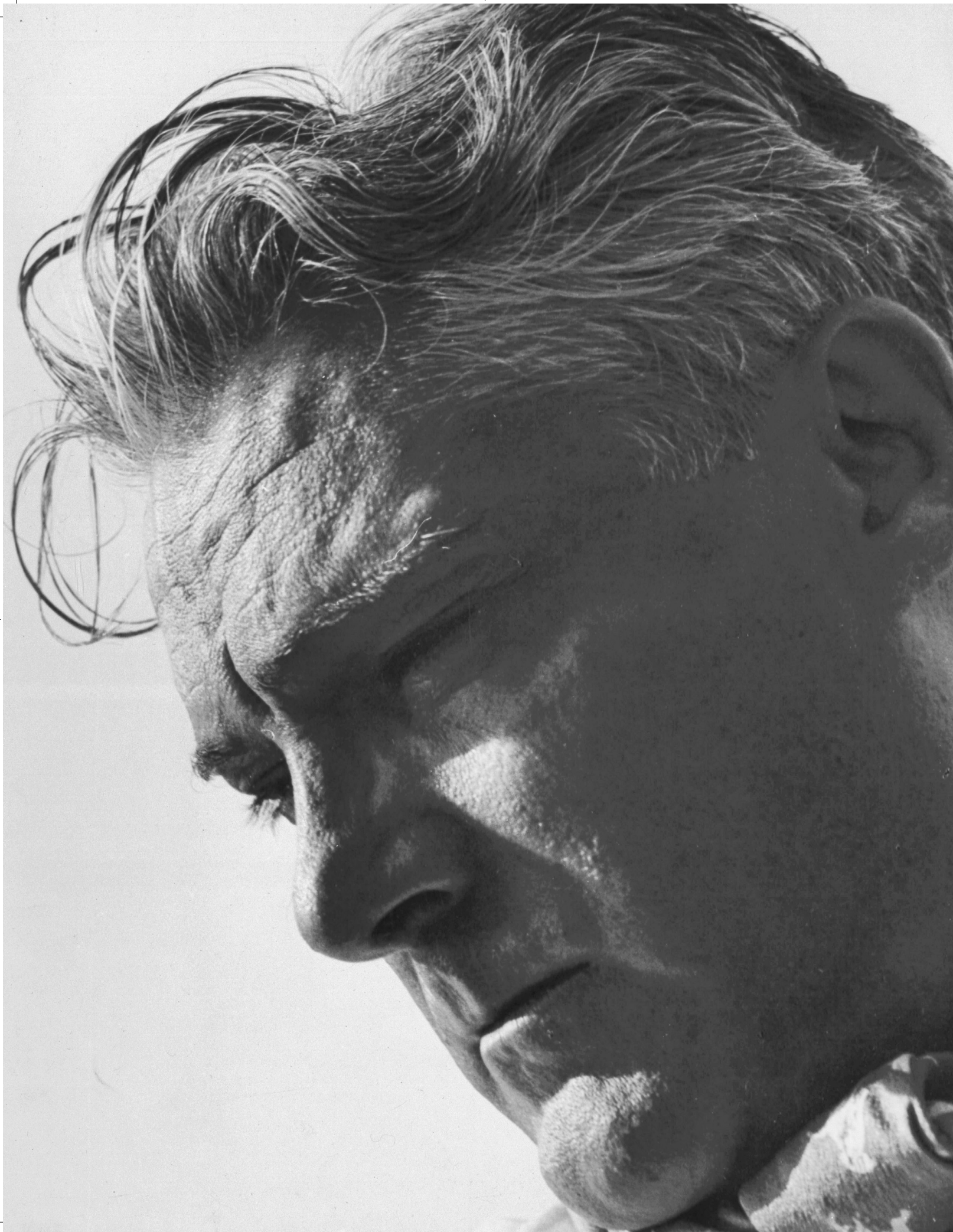
Livia Cavaglieri

SCALPENDING

SOMMARIO

| | |
|--|-----|
| Presentazione <i>Eugenio Pallestrini</i> | 7 |
| Introduzione <i>Livia Cavaglieri</i> | 11 |
| Un figlio d'arte al Teatro d'Arte <i>Alessandro Tinterri</i> | 15 |
| Guido Salvini e la "scenografia interpretativa". I bozzetti per il teatro di Luigi Pirandello conservati nel Museo Biblioteca dell'Attore di Genova <i>Leo Lecci</i> | 23 |
| Il Maestro degli scenografi <i>Vittoria Crespi Morbio</i> | 35 |
| «Costruire e guardare in alto»: gli accordi scenici e teorici tra Guido Salvini e Mario Sironi <i>Matteo Valentini</i> | 43 |
| Le regie goldoniane di Salvini <i>Emanuela Chichiriccò</i> | 53 |
| Salvini, Benassi e Shakespeare <i>Armando Petrini</i> | 61 |
| Una regia "funzionale"? Guido Salvini e il teatro all'aperto degli anni trenta <i>Claudio Pirisino</i> | 71 |
| Guido Salvini e la scena tedesca. Tra ricerca personale e rappresentanza ufficiale <i>Raffaella Di Tizio</i> | 77 |
| Verso la regia lirica. I <i>Falstaff</i> di Salvini tra Toscanini e Verdi <i>Matteo Paoletti</i> | 85 |
| Le regie cinematografiche da <i>Regina della Scala</i> (1937) a <i>Quartetto pazzo</i> (1945) <i>Raffaele De Berti</i> | 93 |
| <i>L'orizzonte dipinto</i> e la microsocietà degli attori <i>Donatella Orecchia</i> | 101 |

| | |
|--|-----|
| Guido Salvini e i film mai realizzati <i>Ismaela Goss</i> | 111 |
| Guido Salvini alla Regia Accademia d'Arte Drammatica. Maestro-artigiano per le giovani generazioni <i>Vittorio Taboga</i> | 119 |
| Il Regista e l'Accademico. La rinascita del Teatro Olimpico (1934-1956) <i>Roberto Cuppone</i> | 127 |
| Guido Salvini e il sogno romano di un teatro stabile <i>Marta Marchetti</i> | 139 |
| Le fotografie del Fondo Guido Salvini. Una ricognizione <i>Samantha Marenzi</i> | 147 |
| Guido Salvini letterato? <i>Marco Berisso, Veronica Passalacqua</i> | 157 |
| Una biografia tra regia e organizzazione <i>Livia Cavaglieri</i> | 163 |
| TAVOLE | 175 |
| APPARATI | |
| Nota archivistica <i>Matteo Paoletti</i> | 195 |
| Cronologia degli spettacoli teatrali e delle regie cinematografiche <i>a cura di Valeria Screpis</i> | 199 |
| Bibliografia | 225 |
| Indice dei nomi | 229 |



Armando Petrini

È difficile immaginare, nel teatro italiano di metà Novecento, due profili più distanti di quelli di Guido Salvini e Memo Benassi. Nati negli stessi anni (il primo nel 1893, il secondo nel 1891) l'uno figlio d'arte, seppure anomalo, l'altro no (con una contraddizione apparente in base alla quale il figlio d'arte è il regista è il non figlio d'arte è l'attore)¹, la diversità fra i due è molto profonda.

Salvini va annoverato fra i più significativi fautori del cambiamento del teatro italiano nel senso della regia; Benassi per converso è uno dei massimi interpreti della tradizione d'attore italiana di derivazione ottocentesca. Se il primo incarna nel periodo fra le due Guerre, e in particolar modo negli anni trenta, il cimento verso una regia reinhardtianamente attenta allo «spettacolo di proporzioni vaste», «accort[a] nel muovere complessi meccanismi scenici» e «nell'impiegare le masse»² (non a caso fra i primi insegnanti di Regia all'Accademia d'Arte drammatica) il secondo è il campione di un teatro che prevede la piena centralità dell'attore e del suo estro: insofferente a ogni regola, disuguale, «irritante»³, ostile ai registi («questo vizio d'attualità che sta dilagando nel teatro e che si chiama "regia"»⁴, secondo quanto scrive lo stesso Benassi), non a caso violentemente contrapposto da Ridenti a d'Amico e alla sua scuola: «Se Silvio d'Amico non avesse ucciso il "grande attore" – si legge sul "Dramma" nel 1939 – uno ne salirebbe in cima alla scala dell'Arte difficile, accanto a Zacconi e Ruggeri: Memo Benassi»⁵.

Eppure, anche perché Salvini non è d'Amico e il suo profilo non è del tutto sovrapponibile a quello del critico, la collaborazione fra i due non è né breve né estemporanea. Si protrae infatti per un ventennio, sin dal 1928 e almeno fino al 1949, comprendendo fra l'altro l'allestimento shakespeariano di cui ci occuperemo in questa circostanza, *Romeo e Giulietta* del 1937.

È vero che il rapporto fra Benassi e Salvini si concentra prevalentemente sugli spettacoli cosiddetti "eccezionali", realizzati all'aperto e pensati per occasioni specifiche, spesso uniche. Una circostanza che non va dimenticata, perché c'è anche una normalità della vita teatrale. Negli anni del rapporto con Salvini, Benassi fa naturalmente anche molto altro: dal 1928 è capocomico (dal 1938 direttore artistico), collabora con Emma Gramatica e Rina Morelli, alternando al capocomicato esperienze diverse, come per esempio la permanenza nella compagnia Za Bum fra il 1929 e il 1931. Eppure non dobbiamo neppure sottovalutare l'importanza degli spettacoli d'eccezione: è vero infatti che uno dei segni più profondi che lascia il Ventennio sull'evoluzione della scena teatrale è proprio l'idea (e la prassi) del "teatro di masse"⁶. Gli spettacoli eccezionali diventano d'altra parte rapidamente molti (e sono perciò un po' meno eccezionali) e la forte spinta del regime comporta anche investimenti economici in questa direzione, con tutto quel che ne consegue. Nel 1939 Nicola De Pirro scrive significativamente che gli spettacoli d'eccezione devono diventare sempre più «quotidiani»⁷.

Un percorso di distanza e vicinanza, dunque, quello di Salvini e Benassi, che muove però innanzi tutto da una divergenza di fondo. In parte la contraddizione è figlia della natura stessa del lavoro teatrale. Almeno fino a un certo punto,

1 Sull'argomento vedi A. Petrini, *Discontinuità generazionali nel teatro ottocentesco. Tre esempi: Modena, Emanuel, Duse*, "Biblioteca teatrale", 127-128, 2018, pp.144-147.

2 G.C. Castello, *Vent'anni di regia*, "Sipario", 40-41, agosto-settembre 1949, p. 27.

3 Così per esempio Orio Vergani e Gino Rocca, entrambi estimatori del lavoro di Benassi: O. Vergani, *Il personaggio che Memo Benassi andava cercando era lui stesso*, in *Ricordo di Memo Benassi*, Bologna [1958]; G. Rocca, *La vampa della ribalta. Ritratti d'attore del Ventennio*, a cura di G. Parano, Torino 2002.

4 M. Benassi, *Amo il mio pubblico come me stesso*, "Film", 37, 7 ottobre 1944.

5 S.a., *Benassi*, "Il dramma", 297, 1 gennaio 1939. Sul rapporto Ridenti-d'Amico vedi F. Perrelli, *Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia-Guglielmo Giannini-Tatiana Pavlova*, Bari 2018.

6 Vedi G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano 1989, pp. 233-262.

7 N. De Pirro, *Il caso Shakespeare*, "Scenari", 2, febbraio 1939, p. 51.



1. Le prove di *Romeo e Giulietta*, 1937. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

infatti, sul palcoscenico ci si *deve* incontrare. Lo evidenziava già Gramsci qualche anno prima: il teatro è una forma d'arte che non è fatta di «iniziative individuali» ma del lavoro di «un complesso di individui» (per questo in teatro la semplice «ribellione» è impossibile, perché priva l'artista delle «possibilità maggiori di espressione»)⁸. Salvini e Benassi si trovano a operare nelle stesse condizioni, che nessuno dei due ha fino in fondo scelto, non avendo, né l'uno né l'altro, i margini di libertà che possono eventualmente consentire altri generi teatrali (per esempio il varietà) o altri contesti storici e culturali (per esempio la sperimentazione del secondo dopoguerra). Ma se il teatro favorisce e in un certo senso pretende l'incontro, per realizzarlo ci vuole poi «concordia», come osserva Orio Vergani proprio in riferimento a Benassi, aggiungendo però che con Benassi la concordia risultava piuttosto difficile da raggiungere⁹. E infatti, come vedremo, nel caso di Salvini e Benassi è proprio la distanza a consentire paradossalmente l'incontro.

Concentriamo il nostro discorso su un episodio specifico, *Romeo e Giulietta*, allestito da Guido Salvini nell'estate del 1937 a Venezia, a Ca' Foscari. Benassi recita la parte di Mercuzio, i giovani Evi Maltagliati e Gino Cervi rispettivamente Giulietta e Romeo, Gualtiero Tumiati Frate Lorenzo¹⁰. Il Fondo Salvini del Museo Biblioteca dell'Attore conserva a proposito di questo lavoro molti preziosi documenti (motivo non ultimo della scelta da parte nostra di approfondire proprio con *Romeo e Giulietta* l'incontro shakespeariano fra Salvini e Benassi¹¹): il copione di scena, annotato puntualmente come suo solito da Salvini, un'ampia raccolta di recensioni, diverse fotografie, qualche lettera.

Proprio una fotografia delle prove (fig. 1) rappresenta una sorta di *mise en abyme* dell'intero spettacolo. Osservandola, si capisce subito che lo scatto è casuale e l'espressione di Benassi in larga misura fortuita. Eppure la singolare postura di

8 A. Gramsci, *Emma Gramatica*, 1° luglio 1919, ora in Id., *L'Ordine Nuovo 1919-1920*, a cura di V. Gerratana, A.A. Santucci, Torino 1987, pp. 818-820.

9 Scrive Vergani: «Il buon teatro è concordia: la fondamentale amarezza del suo carattere, una vena, talvolta, di accigliata misantropia, il cadere estroso alle fantasie di uno spirito di fanciullo nato vecchio, o agli scatti di un cuore che si poteva indovinare desolato, non facilitavano la concordia» (Vergani, *Il personaggio che Memo Benassi*, cit. [vedi nota 3]). Proprio fra le carte del Fondo Guido Salvini del Museo Biblioteca dell'Attore è conservata una lettera in questo senso molto eloquente di Renato Simoni a Guido Riva, a proposito delle intemperanze di Benassi in vista dell'allestimento dei *Giganti della montagna* del 1937: «[...] l'accomodamento Benassi è per me inaccettabile, nel modo più assoluto [...] la mancanza della parte principale, quella alla quale tutte le altre si devono intonare, e che si deve intonare a tutte le altre, rende impossibile una preparazione, non solo decorosa, ma appena sufficiente [...] se è impossibile avere il Benassi prima del 26 mattina, per conto mio rinuncio al Benassi» (MBA, *Guido Salvini*, Guido Riva, b. 8, Lettera di R. Simoni a G. Riva, Milano 5 aprile 1937). La missiva contiene fra l'altro un'informazione preziosa, credo ignota agli studiosi pirandelliani, e cioè che fosse stato lo stesso Pirandello a indicare Benassi per la parte di Cotrone. Scrive infatti nel *post scriptum* Simoni: «E ricordi bene che il Benassi non lo abbiamo chiesto noi. Lo aveva scelto Pirandello, e s'è offerto calorosamente lui».

10 L'elenco completo degli attori è appuntato manoscritto da Salvini sul copione (MBA, *Guido Salvini*, Copioni, b. 20, 1747/807) e poi riportato in apertura dell'edizione stampata su "Comoedia" per l'occasione (8, agosto 1937).

11 Si sarebbe potuto scegliere anche *Giulio Cesare*, del 1949, un episodio altrettanto interessante, con Benassi che recita la parte di Marco Antonio, purtroppo però decisamente meno documentato. Abbiamo d'altra parte tenuto conto dello specifico interesse di Salvini per *Romeo e Giulietta*, allestito dal regista per ben 5 volte in 17 anni (1937, 1939, 1950, 1951, 1954) sempre con compagnie diverse (*Giulio Cesare* rappresenta invece nel percorso salviniano un *unicum*). Di qui anche la possibilità, nel caso di *Romeo e Giulietta*, come vedremo, di qualche confronto fra le differenti edizioni e i diversi attori coinvolti.

quel volto tradisce (e conferma) l'astuzia tipica dei particolari rivelatori. Come accade a volte anche nel caso delle immagini riprodotte nel nostro quotidiano, ci sono fotogrammi non ricercati che rivelano qualcosa di molto significativo ma nascosto, in grado di catturare umori o sfumature che altrimenti non avremmo saputo cogliere. Nel caso di questa fotografia, preziosa appunto perché casualmente rivelatrice, l'attore è come assente. Ha gli occhi chiusi, un mezzo sorriso beffardo, l'espressione del volto sognante: è chiaramente altrove. Al suo fianco Salvini, la Maltagliati, Cervi, più seri, forse un po' distratti perché in posa. Il momento è quello fra i più canonici delle prove: il duello. Benassi sembra non essere presente. È lì, al fianco degli altri attori e del regista, ma è da un'altra parte. Una vicinanza, appunto, che si realizza propriamente attraverso una distanza.



2. La scenografia di *Romeo e Giulietta* in costruzione, 1937. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

Salvini

Ma procediamo con ordine. Vediamo innanzi tutto quali sono le caratteristiche più significative dell'allestimento salviniano. Come di consueto, l'impianto del regista si orienta verso una «spettacolare messinscena»¹². La scenografia è imponente: 33 metri di larghezza per 26 di altezza¹³ (fig. 2). Per supplire alla mancanza di profondità della corte di Ca' Foscari, Salvini, insieme allo scenografo Aldo Calvo, lavora sullo sviluppo lineare dello spazio riproducendo «come in un gigantesco bassorilievo, lo scorcio d'una città medievale»¹⁴ (fig. 3). Non manca qualche macchinosità, come nel finale, quando «una nebbia provocata chimicamente»¹⁵ maschera il cambiamento di scena che consente l'apparizione dal sottopalco della tomba di Giulietta: secondo Silvio d'Amico un «espedito [...] senza giustificazione logica»¹⁶. Lo spettacolo prevede molti attori e soprattutto un numero particolarmente elevato di comparse (in tutto la compagnia conta ben cinquanta elementi, figg. 4-5), i cui movimenti sono meticolosamente annotati dal regista sul copione (dove sono segnati anche gli spostamenti dei paggi al seguito di alcuni fra i personaggi principali).

Il testo utilizzato, frutto di un attento lavoro di traduzione di Paola Ojetti, riadattato da Salvini per la scena e prontamente pubblicato su "Comoedia" nel numero allegato a "Scenari" dedicato al *Teatro all'aperto*¹⁷, non offre spunti interpretativi particolarmente rilevanti, mantenendo l'originale con pochi tagli¹⁸.

12 S.a., "Romeo e Giulietta" di Shakespeare a Ca' Foscari, "Gazzetta di Venezia", 21 luglio 1937. L'orientamento verso un teatro «di vaste proporzioni e di masse» è una costante del lavoro di Salvini, e lo si ritrova puntualmente in ciascuna delle edizioni di *Romeo e Giulietta*. Le parole appena citate si riferiscono infatti allo spettacolo realizzato per l'Arena di Verona del 1954 (qui Mercuzio è interpretato da Gianni Santuccio; T. Pezzato, *Anche le pellicce per mezza "Giulietta e Romeo"*, "Gazzettino del Veneto", 8 luglio 1954). Una caratteristica che viene significativamente mantenuta anche in occasione dell'edizione del 1939 all'Argentina di Roma (in uno spazio cioè al chiuso e più tradizionale) quando, secondo alcuni recensori, Salvini segue «un criterio eccessivamente spettacolistico» (G. Gherardi, *Roma* [1939], ritaglio stampa senza ulteriori indicazioni in MBA, Guido Salvini, Rassegna stampa, b. 10).

13 S.a., "Romeo e Giulietta" a Venezia nella corte di Ca' Foscari, "Popolo d'Italia", 10 luglio 1937.

14 Nonostante «la relativa ristrettezza della corte di Ca' Foscari» prosegue il recensore «le scalinate e i balconi, la chiesa e le strade, le torri e le mura merlate di Verona scaligera producono una profonda impressione, fin dal loro primo apparire, sul pubblico, e creano subito l'ambiente di suggestione che il regista ha voluto» (*"Romeo e Giulietta" di Shakespeare a Ca' Foscari*, cit. [vedi nota 12]).

15 S. Sartori, "Romeo e Giulietta" in applaudita edizione a Ca' Foscari di Venezia, "Popolo di Brescia", 21 luglio 1937.

16 S. d'Amico, *Note e rassegne*, "Nuova Antologia", 1 agosto 1937.

17 Si tratta di "Scenari", 8, agosto 1937, il cui editoriale di De Pirro è intitolato significativamente *Spettacoli all'aperto: teatro di masse*.

18 Come avveniva di consueto sui palcoscenici italiani il testo shakespeariano risulta complessivamente ammorbidito e reso più conforme a un'idea di tragedia domestica e idealizzata: «Ojetti's translation for Salvini's production – scrive Vincenzo Minutella – emphasised the romantic elements of the play at the expense of its vulgar language, matching a reading of the text in terms of domestic tragedy and romantic love» (V. Minutella, *Reclaiming Romeo and Juliet. Italian Translation for Page, Stage and Screen*, Amsterdam-New York 2013, pp. 132-133).



3. La scena di *Romeo e Giulietta*, 1937. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

Lo spettacolo risulta piuttosto lungo. Non giova in questo senso la divisione in due sole parti: una «innovazione formale [...] che accende qualche disputa fra gli spettatori»¹⁹, scrive un cronista, come d'altra parte si evince da diverse recensioni: «non ci sembra una risoluzione felice» ("Il gazzettino")²⁰; «maggiormente potrebbe riflettere [la rappresentazione] se si desse allo spettatore più tempo di gustarla appieno, interrompendo più spesso l'azione» ("Gazzetta di Venezia")²¹. D'Amico fa notare come costringere il testo shakespeariano in due tempi («come si fa all'estero»), «ciascuno de' quali dura un'ora e quaranta minuti di fila», «appesantisc[a] il lavoro» e renda più arduo per il pubblico («almeno per quello italiano») mantenere l'attenzione²².

Nel complesso, l'allestimento di Salvini viene accolto dal pubblico e dalla critica benevolmente ma senza particolare entusiasmo. È probabilmente proprio d'Amico il recensore che mostra le maggiori perplessità. Ancora nel numero di "Scenario" che pubblica il testo dello spettacolo, d'Amico descrive una «messinscena» di «una opulenza forse maggiore del bisogno», che necessiterebbe di essere «svoltita»²³. Come a voler ribadire e puntualizzare la propria posizione (diversa in questo dal percorso imboccato da Salvini, ancorché proprio questi verrà chiamato l'anno successivo, nel 1938, da d'Amico a insegnare Regia all'Accademia) il critico osserva: «[...] noi siamo sempre del parere che in questa dovizia, nell'imponenza delle alte costruzioni [...] in una certa lentezza di parole e di movimenti, è consistito il pericolo più grave dello spettacolo, che avremmo concepito in un ritmo assai più rapido e leggero»²⁴.

19 N. Carelli, *Giulietta e Romeo a Ca' Foscari*, "Cronaca prealpina", 22 luglio 1937.

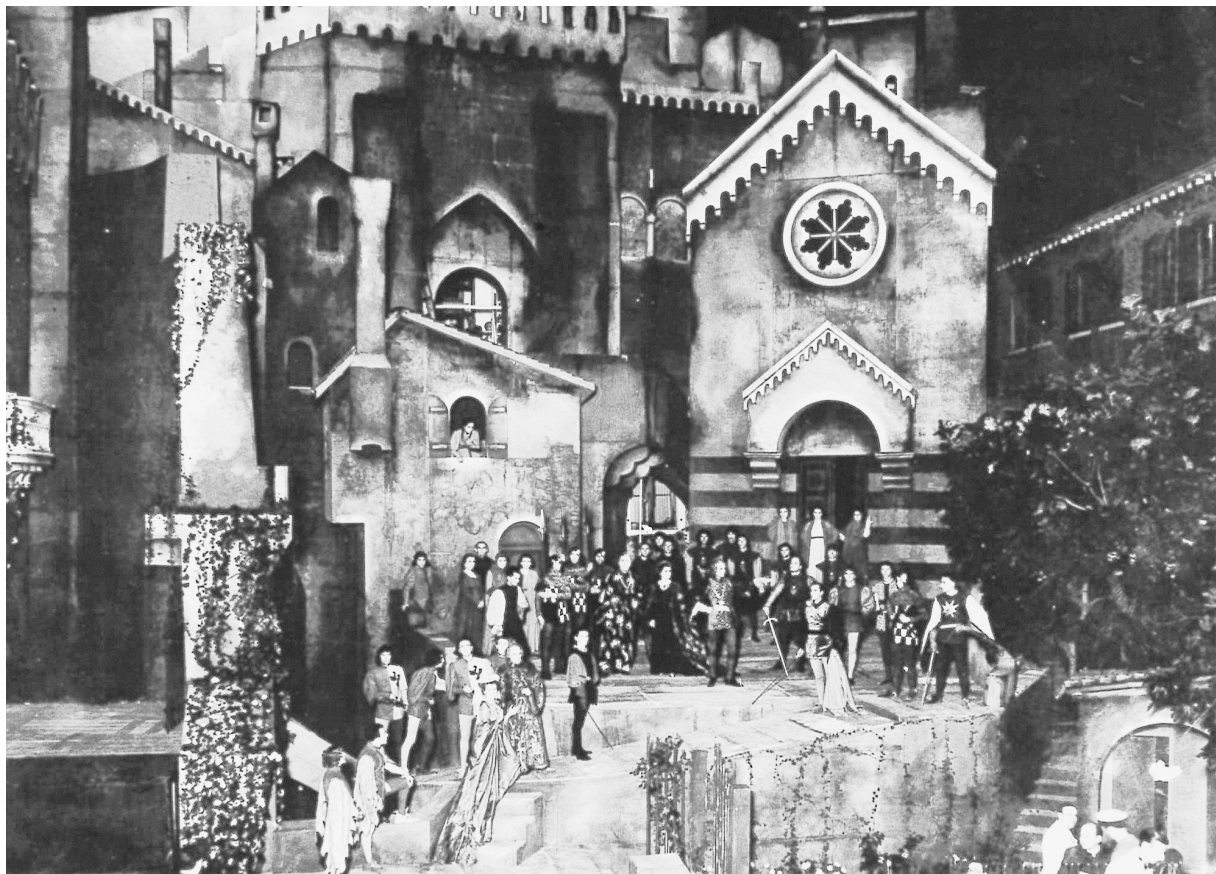
20 S.a., *Ammirato successo di "Romeo e Giulietta" nel cortile di Ca' Foscari*, "Il gazzettino", 21 luglio 1937.

21 S.a., *"Romeo e Giulietta" di Shakespeare a Ca' Foscari*, cit. (vedi nota 12).

22 D'Amico, *Note e rassegne*, cit. (vedi nota 16).

23 D'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, "Scenario", 8, agosto 1937.

24 *Ibidem*. Vedi anche la chiusa, piuttosto esplicita, della recensione: «[...] un vasto, un sontuoso, un nobile spettacolo: ma dove una volta di più s'ebbe l'ovvia riprova che, anche a teatro, un poema d'amore è fatto di parole; e che regia dev'essere anch'essa, e anzitutto, arte della parola» (d'Amico, *Note e rassegne*, cit. [vedi nota 16]).



4-5. Foto di scena di *Romeo e Giulietta*, 1937. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z



6. Memo Benassi (Mercuzio) e Gino Cervi (Romeo) in *Romeo e Giulietta*, 1937. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

7. Gino Cervi (Romeo) ed Evi Maltagliati (Giulietta) in *Romeo e Giulietta*, 1937. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

Altri critici invece riconoscono e apprezzano la cifra più reinhardtiana del lavoro di Salvini. Fra questi per esempio Gastone Geron, che riferendosi all'edizione del 1954 del *Romeo e Giulietta* evidenzia il *leit motiv* delle diverse regie salviniane, sin da quella di cui ci stiamo occupando del 1937: «[...] s'è mantenuto poi fedele a quella sua concezione "estriore" del fatto registico – scrive Geron – per cui assai più della puntualizzazione psicologica e della lievitazione drammatica della vicenda, pare preoccuparlo la resa, diremo così, coreografica, generosamente spendendo cure e mezzi alla ricerca dello spettacolare»²⁵.

Benassi

Per l'indole e lo stile di Benassi, Mercuzio – venato da una follia beffarda, esuberante, malinconica – è una parte perfetta²⁶. Roberto De Monticelli alla morte dell'attore lo ricorderà fra i suoi personaggi meglio riusciti²⁷. Anche la voce dell'*Enciclopedia dello Spettacolo* dedicata a Benassi indica Mercuzio come uno degli snodi più significativi del suo percorso artistico²⁸.

A dispetto della brevità della parte, Benassi è l'attore che maggiormente spicca all'interno della compagnia, a giudicare dalla quasi totalità delle recensioni. Più dei protagonisti (Evi Maltagliati e Gino Cervi) sulle cui interpretazioni le osservazioni dei critici non sono sempre benevole. Certo la vicinanza con l'estro benassiano non deve aver aiutato, ma è soprattutto una certa routinarietà della recitazione – secondo alcuni un po' «astratta» e «retorica» – a non consentire ai due attori di emergere²⁹ (figg. 6-7).

In Mercuzio vibra invece la tipica recitazione di Benassi, «sempre ai confini del grottesco e dell'eccentrico» che «si compiace di ritmi mutevoli», ora «veloci e addirittura precipitosi» ora «stranamente rotti e sciolti»³⁰. Il critico del "Gazzettino" scrive di una «capricciosa leggerezza» dell'attore, che conferisce alla sua parte «atteggiamenti fantasiosi e giuldareschi», rendendola «particolarmente viva ed estrosa» nel momento del dialogo con la Nutrice e «mordace, amara e

25 G. Geron, *Shakespeare dei veronesi ovvero "Romeo e Giulietta"*, "Gazzettino sera", 8 luglio 1954.

26 Su questi aspetti della poetica e dello stile benassiano vedi G. Livio, *L'attore moderno: frantumazione e alienazione del soggetto. Benassi e Pirandello*, in *La passione teatrale. Tradizioni, prospettive e spreco nel teatro italiano: otto e novecento*, a cura di A. Tinterri, Roma 1997, pp.183-196.

27 R. De Monticelli, *L'attore*, Milano 1988, p. 81.

28 S.a., ad vocem *Memo Benassi*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, II, diretta da S. d'Amico, Roma 1954, coll. 223-224.

29 È Silvio d'Amico, pur non condividendolo del tutto, a riportare quel giudizio riferito in particolare a Gino Cervi, aggiungendo di suo su entrambi gli attori: «[...] avrebber bisognato effusioni e gridi di più intima, nativa, zampillante freschezza» (d'Amico, *Note e rassegne*, cit. [vedi nota 16]). Accanto a Benassi vengono ricordati con una certa frequenza nelle recensioni anche Gualtiero Tumiati (Frate Lorenzo) e Bella Starace (la Nutrice).

30 *Memo Benassi*, cit. (vedi nota 28).

irridente» nella scena della morte³¹. Renato Simoni riferisce di un Benassi particolarmente convincente, «pittorescamente atteggiato, dalla dizione tutta luci e sapori»³². Gino Rocca sottolinea l'importanza cruciale di questo Mercuzio («personaggio bizzarro che scanzonatamente e drammaticamente si staglia su[] fondale», un «personaggio pirandelliano») che Benassi «colorì, animò, stilizzò» e a cui diede «un sogghignante singhiozzo», in particolare nella scena della morte, «un capolavoro di finezza straziata e ironica», di «mordente e mefistofelica scanzonatura che morde la stessa morte dopo aver svolazzato sui vertici di una apparente follia grottesca e di una sostanziale quadratura eroica e disperata»³³.

Emergono insomma le corde più caratteristiche dell'arte di Memo Benassi: l'intensità, l'estrosità, il tormento, tipiche di una recitazione singolarmente intensa ancorché sempre un po' *a parte*, discosta, come scontornata dal resto dello spettacolo, costantemente in bilico fra gli accenti di una dolcezza trasognata e una rabbia crudele, ora trattenuta a stento ora esplosa.

D'altra parte la cifra benassiana di questo Mercuzio si delinea molto chiaramente anche dal confronto con gli attori voluti da Salvini per alcune delle edizioni successive. Sofferamoci sugli esempi, molto diversi fra loro, di Massimo Girotti (1951) e Gianni Santuccio (1954).

Il primo è un Mercuzio piuttosto debole: «vorrei sorvolare», annota Talarico, «non rese né lo spirito, né la malinconia, né gli ironici atteggiamenti, né gli elegiaci abbandoni, né tanto meno gli ultimi istanti, in quella fine straziante»³⁴; «un saggio di buona volontà più che bravura», si legge sul «Popolo»³⁵. Con una sua cifra però: un'interpretazione «in qualche parte troppo raffinata»³⁶ che propone un Mercuzio «più ingegnoso che lirico, più eloquente che estroso»³⁷ e che secondo Bucciolini avrebbe potuto essere «più balzana e più mordente»³⁸ finendo per illuminare, secondo Poesio, un solo tratto della complessità del personaggio: «non ci è parso [...] che Girotti abbia esaurito tutta la ricchezza del suo Mercuzio di cui ha reso solo uno dei lati del complesso carattere»³⁹.

Gianni Santuccio propone al contrario un Mercuzio piuttosto rilevato, a cui conferisce – come è ovvio aspettarsi – un tratto tipicamente suo. La scena della morte, «assai suggestiva»⁴⁰, fa da contrappunto a un avvio «piuttosto rococò» (tutto «leziosità narcisistiche»⁴¹) così come al «giuoco un po' troppo cesellato»⁴² del racconto della regina Mab, detto forse con eccessiva «foga»⁴³ («fin troppo pieno di straboccante vigore»⁴⁴). Nel complesso un Mercuzio di «sfavillante arguzia e esuberanza ironica»⁴⁵, «di una elegante malizia, di una mestizia sottintesa»⁴⁶, forse un po' «svampito e verboso» (come secondo un cronista lo stesso Santuccio avrebbe definito il suo personaggio durante le prove)⁴⁷ e decisamente meno tormentato del Mercuzio benassiano: «Santuccio ha "giuocato" con raffinata eleganza, con arguzia sottile, con scanzonata freddezza, con inesauribile umorismo, con generosità la parte di Mercuzio»⁴⁸.

Non è tanto questione di «approfittare» del personaggio, come scrive un critico⁴⁹ (perché sempre, un attore, specie se grande, *approfitta* del personaggio, portandolo a sé) quanto di far vivere attraverso di esso il proprio mondo artistico. Un po' più estetizzante e algido quello di Santuccio, più intenso e tormentato quello di Benassi.

31 S.a., *Ammirato successo di "Romeo e Giulietta"*, cit. (vedi nota 20).

32 r.s., *"Romeo e Giulietta" di Shakespeare nel cortile di Ca' Foscari*, "Corriere della sera", 21 luglio 1937.

33 G. Rocca, *"Romeo e Giulietta" nel cortile di Ca' Foscari*, "Popolo d'Italia", 21 luglio 1937.

34 V. Talarico, *"Romeo e Giulietta"*, "Il Momento" [1951], ritaglio stampa senza ulteriori indicazioni in MBA, *Guido Salvini*, Rassegna stampa, b. 10.

35 C. Tr., *Romeo e Giulietta*, "Il popolo" [1951], ritaglio stampa senza ulteriori indicazioni in *Ibidem*.

36 L. Lucignani, *Romeo e Giulietta*, "l'Unità" [1951], ritaglio stampa senza ulteriori indicazioni in *Ibidem*.

37 E.C., *Romeo e Giulietta di Shakespeare*, "Il messaggero" [1951], ritaglio stampa senza ulteriori indicazioni in *Ibidem*.

38 G. Bucciolini, *"Romeo e Giulietta" di Shakespeare nella regia di Guido Salvini*, "La nazione" [1951], ritaglio stampa senza ulteriori indicazioni in *Ibidem*.

39 P.E. Poesio, *"Romeo e Giulietta"*, "Il nuovo corriere" [1951], ritaglio stampa senza ulteriori indicazioni in *Ibidem*.

40 D'Amico, *"Giulietta e Romeo" disturbato dal maltempo*, "Il tempo", 9 luglio 1954.

41 Bertolini, *"Romeo e Giulietta" al Teatro romano*, "Il gazzettino", 7 luglio 1954.

42 D'Amico, *"Giulietta e Romeo" disturbato dal maltempo*, cit. (vedi nota 40).

43 m.d., *Romeo e Giulietta in piazza Maggiore*, "Il resto del Carlino", 15 luglio 1954.

44 Vice, *"Giulietta e Romeo" in Piazza Maggiore*, "L'Avvenire d'Italia", 15 luglio 1954.

45 G. Geron, *Shakespeare dei veronesi ovvero "Romeo e Giulietta"*, "Gazzettino sera", 8 luglio 1954.

46 *Romeo e Giulietta in piazza Maggiore*, cit. (vedi nota 43)

47 S.a., *Rinnovato l'incanto del leggendario duetto nella classica cornice del Teatro Romano*, "Il Gazzettino", 9 luglio 1954.

48 B. De Cesco, *Il sesto festival della prosa aperto nel nome di Giulietta*, "L'Arena", 9 luglio 1954.

49 F. Riva, *In parte contrastato dal maltempo lo spettacolo al Teatro Romano*, "Corriere del mattino", 8 luglio 1954.



8. Vittorio Gassman (Romeo), Mario Girotti (Mercuzio) e Carlo D'Angelo (Benvolio) in *Romeo e Giulietta*, 1951. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

Il copione, lo spettacolo

Un approfondimento sul copione salviniano, che per ragioni di spazio sarà necessariamente rapido, consente di aggiungere qualche considerazione in forma di interrogativo sul rapporto Benassi-Salvini.

Come dicevamo, e come sa bene chi conosce il modo consueto di procedere di Salvini, il copione è puntualmente, meticolosamente annotato di suo pugno: un «libro di regia» reinhardtiano, come ha scritto Luigi Squarzina⁵⁰, che contiene indicazioni precise sui movimenti di ciascun attore, sulle intenzioni e le intonazioni di quasi tutte le battute.

Si tratta però di capire in che modo interrogare un documento del genere e come interpretare le istruzioni dettagliate che contiene. L'intreccio fra quelle pagine e lo spettacolo sembra infatti molto più complesso e meno lineare di quanto possa sembrare a tutta prima. Limitiamoci a due esempi.

Innanzitutto compulsando il copione viene il sospetto che alcune delle notazioni particolareggiate sulla recitazione, oltre a voler *indirizzare, riflettano* per certi versi lo stile e l'impronta dell'attore a cui sono rivolte. Non si tratta cioè solo di notazioni prescrittive ma anche, per così dire, *consuntive*. Non nel senso che vengano trascritte sul copione dopo la rappresentazione (eventualità quasi certamente da escludere) ma perché tengono conto idealmente, già prima dello spettacolo, dell'attore che interpreterà la parte.

Il dubbio è particolarmente forte, non a caso, proprio leggendo le battute di Mercuzio.

Innanzitutto le notazioni sui ritmi sono molto benassiane (nella prima scena per esempio: «subito», «veloce», «veloce tutto un fiato», «veloce intimo»⁵¹), così come i registri (ancora nella prima scena: «molto comico», «misterioso e pazzo», «con molto mistero nella voce strascicata»⁵²). Durante il monologo della regina Mab sembra davvero di vedere Benassi in scena: l'attore deve iniziare «sottovoce», «freddo», alternando poi i registri: «brusco», «incisivo», «immaginoso», «rabbiosetto», «cattivo», «comico di scatto», «improvvisamente forte», fino ad alcune espressioni assolutamente tipiche di Benassi: «stringendo gli occhi e dimenandosi», «con respiro voluttuoso»; così come nella battuta subito dopo («È vero, parlo di sogni, sono creature dalla vana fantasia, sottile quando l'aria è più incostante della brezza») con l'indicazione: «divenuto serio, sognante, lirico, con leggera amarezza»⁵³.

Si tratta solo di un'ipotesi di lavoro, naturalmente, rafforzata però dalla considerazione che l'altro copione di *Romeo e Giulietta* di cui disponiamo, quello per l'edizione del 1954 in cui è Santuccio a recitare Mercuzio (purtroppo molto meno annotato), contiene indicazioni piuttosto diverse. Anche qui un solo esempio. Nella scena del monologo della regina Mab (in questo caso in versi, a differenza del copione del 1937⁵⁴) Mercuzio esordisce rivolgendosi «al pubblico»; poco più avanti, nelle indicazioni di Salvini, fa vedere a B[envolio] un filo d'erba» e subito dopo «fa vedere a R[omeo] [un filo d'erba]»⁵⁵. Notazioni assenti nel primo copione, pur così dettagliatamente annotato, che ben si addicono a una recitazione – come quella di Santuccio, appunto – dal tratto più netto, per certi versi più epico, portata maggiormente alla esteriorizzazione del dire piuttosto che alla sofferta interiorizzazione benassiana.

50 L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa 2005, p. 155.

51 MBA, Guido Salvini, Copioni, b. 20, 1747/807.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 La traduzione del testo per l'edizione del 1954 è attribuita a Giuseppe Salvetti (così sul programma di sala dello spettacolo e anche sul copione dattiloscritto MBA, Guido Salvini, Copioni, b. 20, 1809/869; così anche in Minutella, *Reclaiming Romeo and Juliet*, cit. [vedi nota 18]). Si tratta in realtà probabilmente di uno pseudonimo dello stesso Salvini. Il copione del 1954 infatti coincide sostanzialmente con quello preparato per l'edizione del 1937 da Paola Ojetti filtrato dalle interpolazioni dello stesso Salvini già riportate nel primo copione. Le differenze sono minime: forse una delle principali è proprio il monologo della regina Mab, qui in versi e là in prosa.

55 MBA, Guido Salvini, Copioni, b. 20, 1809/869, p. 18.

Il sospetto è insomma che la suggestione dell'attore che dirà in scena le battute si intrecci fortemente con le notazioni prescrittive riportate sul copione. Considerazione in un certo senso perfino banale, per chi è abituato a pensare in termini dialettici e complessi i momenti dell'ideazione e della realizzazione di uno spettacolo, che vale però a suggerire qualche cautela in più nell'interpretare un documento di questa natura.

Un secondo esempio, di segno esattamente opposto, riguarda la scena cruciale del ferimento tragico di Mercuzio. Salvini vorrebbe che in quel momento l'attore non si accasciasse a terra, forse anche per mantenere una certa sobrietà in un passaggio così drammatico: «muore in piedi» leggiamo sul copione del 1937⁵⁶; «reclina il capo e muore in braccio a Benvolio e al Paggio» sul copione del 1954⁵⁷.

Così infatti fa Girotti (1951), come è testimoniato da una fotografia di scena in cui vediamo Mercuzio in piedi circondato da Romeo (Vittorio Gassman) e Benvolio (Carlo D'Angelo) (fig. 8). E così probabilmente anche Santuccio (1954), come sembra confermare una recensione un po' ironica nei confronti di una certa elegante compostezza dell'attore: «[...] il suo corpo afflosciato, le gambe penzoloni sul palcoscenico, è stato trascinato via da un paggio e da Benvolio. L'attrito contro le molte tavole impeciate ha però irrimediabilmente compromesso gli "eleganti e fioriti" scarpini bianchi del povero Mercuzio»⁵⁸.

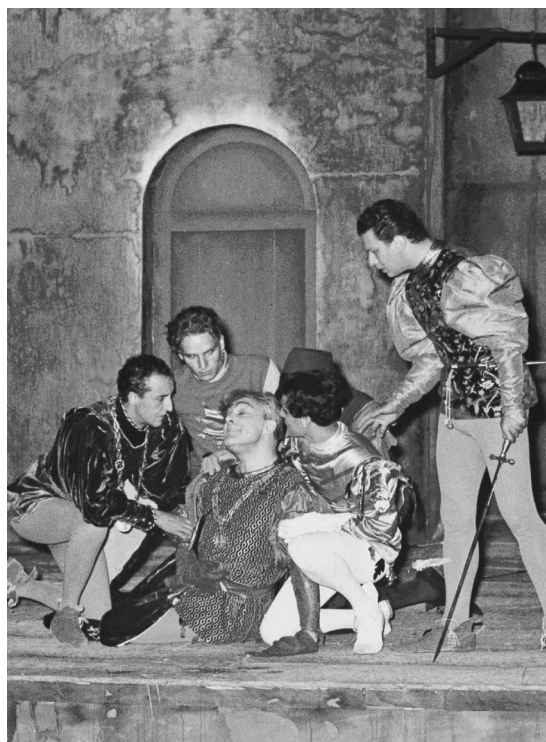
Ben diverso il caso di Benassi, che in barba alla notazione di Salvini si accascia a terra con quella sua tipica espressione straziata e grottesca, circondato da Benvolio e dai Paggi, come si desume da una fotografia di scena (fig. 9). A lato del gruppo di attori, in piedi, Romeo (Gino Cervi) lascia la scena a Mercuzio che, molto evidentemente, l'ha presa tutta per sé. Una situazione anche da questo punto di vista molto differente rispetto all'edizione del 1951, quando Gassman non è certo in disparte rispetto a Girotti, sia per la postura dell'attore che per l'intensità della recitazione, mostrandosi piuttosto protagonista effettivo della scena insieme a Mercuzio.

Scelte registiche o scelte d'attore? Lasciamo pure l'interrogativo aperto, quel che ci preme sottolineare è piuttosto come anche in questo caso si tratti di leggere con una certa cautela il copione, evitando scorciatoie interpretative e non dimenticando a quali dinamiche complesse fra scrittura e scena esso rimandi.

Forse, come abbiamo anticipato, il caso di *Romeo e Giulietta* testimonia di un incontro possibile proprio grazie a questo intreccio e alla distanza, in fin dei conti, che intercorre fra Salvini e Benassi.

Il primo può giovare della forza, anche autonoma, di un attore della tempra e del vigore espressivo di Benassi, riuscendo così a concentrarsi su ciò a cui tiene di più, lo «spettacolo di proporzioni vaste».

Benassi, per parte sua, sembra quasi aver bisogno del contrappunto di un apparato scenico come quello salviniano per esprimere quel «movimento a cavaturaccioli» tipico di una recitazione «in margine», «che arrotola le parole e le rende incomprensibili», come scrive Savinio proprio nel 1937⁵⁹. Uno stile, però, che a differenza di quanto osserva Savinio, non è il limite di un attore fuori contesto, privato di una collocazione adeguata per la sua recitazione, ma la peculiarità di un artista che, nell'attrito e nella contraddizione con una struttura spettacolare che cerca di resistergli, realizza il proprio autentico cimento d'arte.



9. Memo Benassi (Mercuzio), circondato da Gino Cervi (Romeo) in piedi e da Alessandro Ruffini (Benvolio) e i tre paggi in *Romeo e Giulietta*, 1937. MBA, Guido Salvini, Fotografie Spettacoli A-Z

56 Ivi, 1747/807, p. 27.

57 Ivi, 1809/869, p. 52.

58 S.a., *Rinnovato l'incanto del leggendario duetto*, cit. (vedi nota 47).

59 A. Savinio, *Isa dove vai?* (22 maggio 1937), in Id., *Palchetti romani*, Milano 1982, p. 55.