

Vittorio Gassman, un Adelchi che ha raggiunto l'eroismo attraverso l'illuminazione dello spirito.

NASCE CON L'ADELCHI IL T.P.I.

di Roberto Rebora

Per l'inaugurazione del Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman è necessario fare un discorso minuto riguardante l'importanza dell'iniziativa e il modo della sua presentazione. Al di là della cronaca che sottolinea la grandiosa costru-

zione e lo spettacolo di tremila persone adunate nell'enorme platea davanti a un palcoscenico imponente, occorre stabilire alcuni dati di fatto e affermare, criticamente, determinati valori risultati dalla nascita di un teatro nuovo e dalla rappresentazio-

ne di un testo scelto con coraggio temerario.

Cominciamo dalla nascita del Teatro Popolare Italiano il primo merito del quale è appunto quello di essere nato. Sappiamo quanto si ami parlare, e predicare, nell'ambiente



teatrale indicando soluzioni e rimedi di un'eterna crisi, e quanto il *fare* provochi le più strane reazioni interessate, mediocri, conformistiche, indifferenti e culturalistiche. In un periodo in cui la vita del teatro ha per regola (salvo poche, notissime eccezioni) il patteggiamento, il calcolo e l'impersonalità, non può che destare simpatia e ammirazione il rischio artistico, professionale ed economico affrontato da Vittorio Gassman, il suo aperto compromettersi. Se poi aggiungiamo che il suo concetto di *popolare* non è retorico, esclusivo di una parte ma comprensivo di una totalità, e che il suo programma (inevitabilmente appena delineato) punta sul valore dei testi come unica possibilità attiva di un teatro veramente popolare, allora si deve essere con lui per il coraggio del suo gesto e per l'importanza di un lavoro che ha bisogno di tempo, di fiducia e di collaborazione per affermarsi. E di errori anche. Errori che qui riguardano principalmente la stessa costruzione dell'enorme tenda che subito verrà sostituita da un'altra di dimensioni minori, più rapidamente maneggevole e più comunicativa nell'interno rapporto tra palcoscenico e platea. La funzionalità del teatro mobile, che non è stata rispettata dai costruttori, dovrà necessariamente essere la prima preoccupazione.

Veniamo allo spettacolo di debutto. *Adelchi* di Alessandro Manzoni, cioè un testo rappresentato pochissime volte, poco amato dalla critica letteraria e teatrale ancorate alle gravi limitazioni fatte a suo tempo dal De Sanctis. Il coraggio della scelta va rilevato, perché noi italiani non amiamo attivamente le poche vere forze del nostro teatro; forze che vanno definite e seguite come la



Qui sopra: Valentina Fortunato (Ermengarda) e Carmen Scarpitta. Nelle foto della pagina accanto: Vittorio Gassman e Andrea Busic le cui interpretazioni hanno raggiunto effetti di particolare immediatezza sul pubblico. Sottolineata dalla critica la prova di Gassman come attore e come regista. I famosi cori sono stati da lui recitati con ammirabile discrezione e assoluta persuasività. Belle alcune soluzioni registiche come quella della battaglia che è in parte illustrata nella fotografia in basso della pagina accanto: l'effetto delle lance che cadono dall'alto conficcandosi al suolo è dei più suggestivi.

unica strada che può portare a un vivo fermento di valori contemporanei. Ciò non per ripetere passivamente il passato, ma perché nessuno nasce da solo, e tanto meno si possono formare sul vuoto dell'indifferenza le nuove dimensioni dell'indipendenza espressiva del nostro tempo. (Ma forse si può aggiungere che il nostro tempo, in ogni sua manifestazione, non ama il rischio dell'indipendenza, e la fatica). Così accade che, ad esempio, parliamo di Machiavelli soltanto perché è proibito dalla censura, seguiamo poco Goldoni, ridiamo di Alfieri, ignoriamo Manzoni, trascuriamo Verga e ci dimentichiamo volentieri di Pirandello, salvo riscoprirlo improvvisamente per ragioni di convenienza del tutto esterna.

Torniamo all'*Adelchi*. Sull'alto testo di Manzoni sono state dette e ripetute anche recentemente cose che, a mio parere, non sono sostenibili. Le

riserve fondamentali riguardano la costruzione appena accennata della tragedia, la negazione della tragicità della vicenda e dei personaggi (la prima narrativa e i secondi prevalentemente lirici), lo squilibrio tra lirismo ed evidenza tragica, l'inconsistenza di Adelchi e di Ermengarda ritenuti sospiri portavoce di notazioni liriche e non di più. Altri hanno affermato una distinzione fra teatro drammatico e teatro letterario.

Non ho mai capito i termini di questa distinzione. Non esiste un teatro letterario, un teatro da leggere che nella sua impossibilità o incapacità di concretizzarsi scenicamente conservi nella lettura la presenza e il segreto teatrali. E d'altra parte ogni alto esempio di teatro, dai greci, a Shakespeare, a Goldoni, a Pirandello, esprime nella sua inevitabilità scenica l'ordine della letteratura. Non si dovrebbe più tornare su questi argomenti.

In quanto alle altre riserve, in parte smentibili e in parte no, si tratta di un errato angolo di valutazione scelto dai critici o imposto da schemi preconstituiti e non più verificati nella loro validità. Esiste la tragedia della vicenda, ed è la guerra con i suoi riferimenti chiarissimi alla nostra servitù; mentre la tragedia dei personaggi nasce dalle dimensioni stesse della guerra e dalla loro diversa partecipazione alla realtà che li vede attori. La Storia diventa per Manzoni misura unica e insostituibile non di eventi ma di conseguenze. Un particolare pessimismo cattolico trova in Adelchi un esempio splendido di crisi morale che, nel dibattito tra dovere e coscienza, spinge il protagonista all'illuminazione del sacrificio finale. Quando, sconfitto nella Storia, risulta un desolato vincitore nello spirito. La sua crisi

(Cont. a pag. 20)

NASCE CON L'ADELCHI IL T.P.I.

(Cont. da pag. 7)

lo porta a riconoscere la giustizia della propria sconfitta e a condannare l'azione che l'aveva visto fino a poco prima sempre più impegnato per onore e per ubbidienza. (Gassman ha detto benissimo, con dolore, stanchezza e rassegnazione, i versi del terzo atto ai pochi fedeli rimasti con lui, parole di comando e di incitamento che hanno il loro punto più alto nel verso *Dite ch'è tempo ancor, che i re son vivi*, detto dall'attore con accento straziato, privo di ogni eloquio esteriorità, rivelante la perfetta comprensione del destino morale del personaggio).

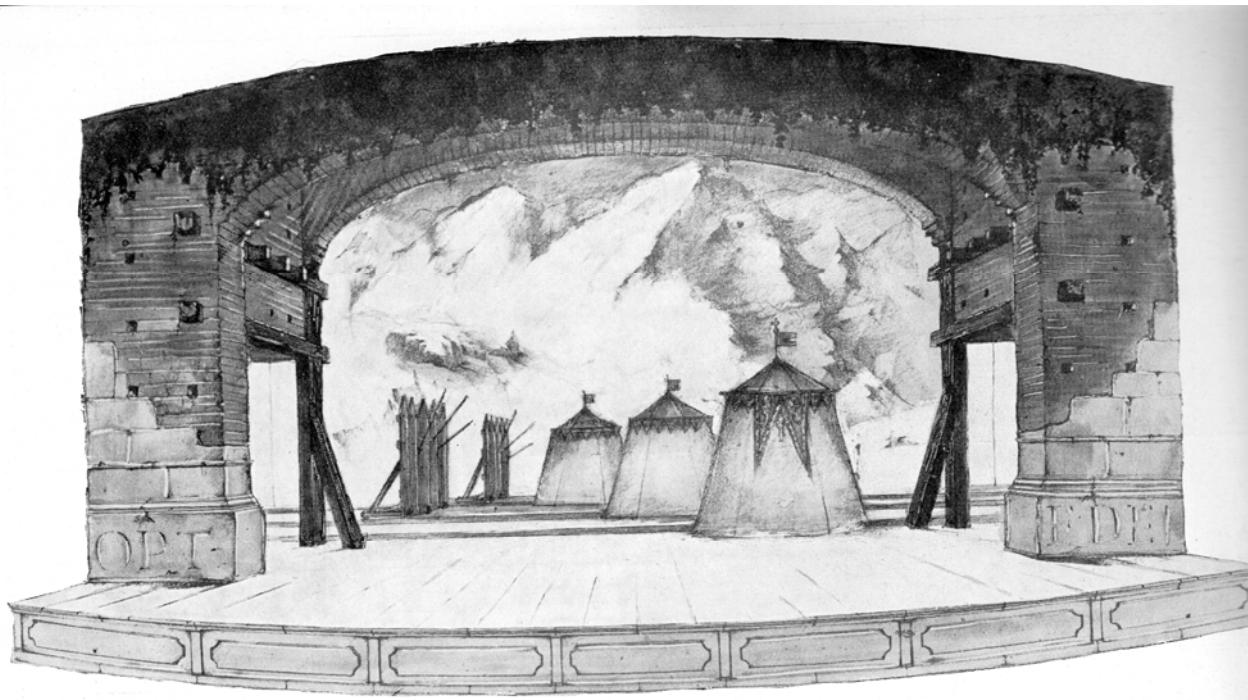
I diversi piani della tragedia esistono, e il lirismo, a mio parere, non fa altro che dare e ricevere forza nel contatto della parte che si può chiamare episodica. La tragedia di Adelchi è la stessa tragedia di Ermengarda, ambedue respinti dalla realtà operante senza - badiamo bene - diventare esemplari nel compimento del proprio destino. Adelchi morente è passato, sul piano della storia, con i popoli da lui oppressi, ma non si tratta di un passaggio da una forza all'altra poiché, tutto avviene nel rispetto della funzione degli avvenimenti. La scoperta della giustizia e il rifiuto dell'azione lo portano a una conclusione antistorica che diventa l'unico modo accettabile di partecipazione. Il suo placarsi è in un certo senso un placarsi disperato senza che ciò risulti una contraddizione. *Non resta che far torto o patirlo* (...) *Ormai la terra altra messe non dà*, la crisi si compie su tali constatazioni e Adelchi muore con parole di suprema chiarezza su tutto quanto ha portato all'inevitabilità degli avvenimenti che l'hanno travolto e illuminato. Ermengarda aveva già dimostrata la forza della sua natura amerosamente femminile (passionale, si potrebbe dire, se non si sapesse la differenza di Manzoni verso ogni concetto di passione), e la decisione del proprio spi-

rito. Nel colloquio del primo atto con il padre, Ermengarda, ripudiata da Carlo, si era difesa dalle domande indiscrete di Desiderio con una risposta eludente e rivelatrice insieme: *Padre, nel fondo di questo cor che vai cercando?* Ma la sua passione proromperà nella delirante scena della morte accanto alle suore pietose. Anche Ermengarda, come Adelchi, chiude la sua vita allontanandosi dalla realtà operante, ma non con la desolata consapevolezza del fratello. Anzi, fino alla fine porta con sé il segreto della sua umana natura in parte rivelata nell'angoscia del delirio. E le parole del bellissimo coro che commenta la sua morte sottolineano l'opera della *provvida sventura* sulla dura strada della pace raggiunta.

Lo spettacolo, dimensionato con lucida concretezza dalla regia di Gassman, cercato in profondità secondo intendimenti critici liberati dai vincoli delle interpretazioni schematiche o orecchiata, e reso con una grandiosa forza validamente controllata nella evidenza dei valori poetici a volte sottili e segreti, ha avuto momenti di grande bellezza ed altri meno persuasivi. Questi ultimi dipendenti in modo prevalente dalle prestazioni insufficienti di qualche attore non all'altezza del compito affidatogli. Il rapporto tra la vastità dello spazio accogliente la violenza e l'imperiosità della guerra e il travaglio intimo della coscienza e dello spirito dei protagonisti, è riuscito a produrre dimensioni tragicamente poetiche senza alterare quasi mai la necessaria unità della rappresentazione. Che ha raggiunto i suoi risultati più alti, patetici, disperati e illuminati, nei due cori (detti dallo stesso Gassman, e l'innovazione è da approvare senza riserva poiché le parole dei cori appartengono all'esperienza in atto di Adelchi, alla sua crisi morale), nella morte di Ermengarda e nel finale della tragedia. Gassman è stato un

Adelchi che ha raggiunto l'eroismo attraverso l'illuminazione dello spirito. Con forza unica, con verità stilisticamente risolta in umana presenza, egli ha recitato con tale discrezione e tale persuasività da fare pensare a un'ulteriore evoluzione delle sue capacità interpretative. Una bellissima prova d'attore così come la sua regia costituisce (malgrado le lacune indicate) il meglio del suo lavoro in questo campo. Valentina Fortunato ha recitata la scena della morte di Ermengarda esprimendo in modo ispirato l'angoscioso scontro tra la passione e la pace nel tormentato personaggio. Carlo d'Angelo è stato un imperatore dei Franchi di alto prestigio, e Andrea Boticci un vigoroso re dei Longobardi. Non m'ha persuaso Mario Erpichini come Martino, troppo scolastico e anche un poco turistico nel famoso racconto della traversata delle montagne. Hanno contribuito con maggiore o minore forza allo spettacolo Nino Dal Fabbro, Carlo Montagna, Carmen Scarpitta, Orazio Orlando, Giulio Girola, Anna Maria Gherardi, Clara Zovianoff, Antonio Salines, Claudio Sora, Giamberto Marcolin, Franco Giacobini, Attilio Cucari, Arnaldo Ninchi, Calisto Calisti, Mino Bellei. Scene di Luciano Damiani e suoi anche i costumi per la realizzazione dei quali si è avvalso dell'assistenza di Ebe Calciaghi. Musiche di scena di Fiorenzo Carpi.

Roberto Rebora

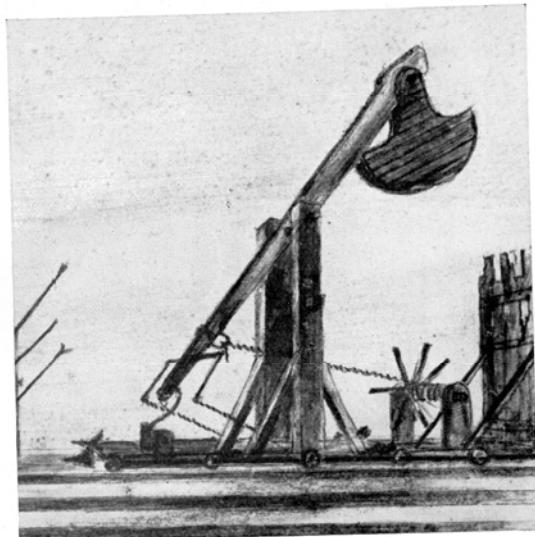


ADELCHI

LE SCENE

di Guido Frette

È evidente che Luciano Damiani ha ideato le scene per l'*Adelchi* tenendo conto innanzitutto della particolare struttura del teatro che doveva ospitarle. Il palcoscenico del Tpi ha una larghezza di 36 metri e una profondità di 20: questo sviluppo decisamente orizzontale richiedeva ovviamente una scenografia a soluzioni orizzontali in cui ogni elemento si muovesse dal centro verso i lati o viceversa e non in senso verticale. Damiani ha inoltre ritenuto necessario ridimensionare lo spazio scenico a disposizione sia perché gli fosse permesso l'inserimento di una macchina teatrale a carattere orizzontale per le ragioni già dette, sia per poter evitare delle dimensioni disumane in cui l'elemento attore sarebbe risultato sproporzionato di fronte all'elemento scenico. È stata ideata quindi una costruzione ad arco fissa che riduce il boccascena a 20 metri e che si presenta al pubblico come una prefazione storico-critica dell'*Adelchi* manzoniano, o se vogliamo come una enunciazione delle sue componenti. Vediamo infatti che su di una ribalta di assi, tipica del teatro romantico ottocentesco, si appoggiano di fronte all'arco fatte di ruderi con tracce di iscrizioni in caratteri romani; da questi ruderi si innalza il muro di cotto dell'epoca barbarica con travature di legno, di cui è facile trovare una documentazione a Brescia o a Pavia, e l'arco prosegue in linea nettamente romantica fino alla sommità dove una cascata di verde (tela dipinta) ricopre la costruzione con l'intento evidente di chiudere, con un elemento tipico della scenografia romantica, il discorso critico che trova il suo sostegno nel substrato romano-barbarico e nell'impostazione romantica della tragedia manzoniana. La stessa impostazione prospet-



tica dell'impianto scenografico del Damiani ne accentua il carattere teatralmente romantico.

Il piano della scena è diviso per mezzo di due gradoni in tre zone: al proscenio, la tipica ribalta all'italiana dove l'attore viene a recitare direttamente al pubblico e dove infatti abbiamo visto Gassman dire - e splendidamente - i cori; la seconda zona, quella centrale, è riservata agli interni mentre le tre sezioni insieme servono alle scene di massa. A precisare questa suddivisione subentra l'elemento base dell'impianto scenografico: le mura medioevali la cui funzione è determinante agli effetti dei luoghi scenici; di volta in volta esse indicano se l'azione si svolge all'interno di esse o all'esterno e inoltre vi si appoggiano gli altri vari elementi indicativi a mano a mano che sono richiesti dallo svolgersi dell'azione. La scelta di questi elementi indicativi e la loro posizione contribuiscono a sottolineare criticamente l'azione. Abbiamo notato in modo

(Cont. a pag. 20)

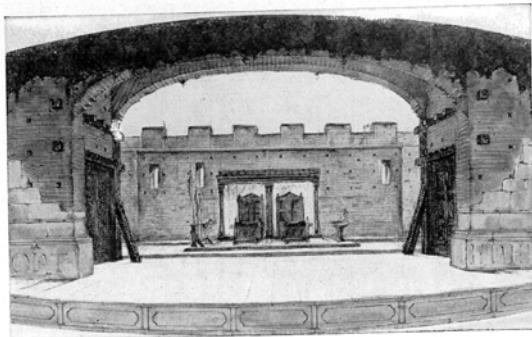


Foto in alto: bozzetto di Luciano Damiani per la scena 5^a del 1^o atto dell'*«Adelchi»*. Sopra: uno degli elementi indicativi di suggestiva imponenza, la macchina bellica. A sinistra: bozzetto per il 1^o quadro del 1^o atto con l'elemento base dell'impostazione scenografica, le mura medioevali cui si appoggiano i troni di Desiderio e di Adelchi.

ADELCHI - LE SCENE

(Cont. da pag. 10)

particolare questo intento del Damiani nella scena di Pavia quando i due troni di Desiderio e di Adelchi si allontanano scoprendo, subito dietro, la casa di Svarto, il traditore. Ci sembra che il Damiani abbia qui avuto un'intuizione molto felice dando al concetto del tradimento una raffigurazione popolare che per tradizione vuole il traditore acquattato e pronto a colpire alle spalle. Su questa linea riteniamo giusto rilevare un altro esempio che ci è parso particolarmente indicativo: alla scena delle Chiuse il Damiani sottolinea l'arrivo del diacono Martino con l'apertura delle mura e proiettando sul fondale un paesaggio montuoso di carattere decisamente romantico, e dando così all'episodio un alone soprannaturale precisato dal sole che, prima di tramontare dietro le montagne, getta i suoi raggi simmetrici con un effetto che ci ha ricordato un certo tipo di immagini sacre. Giustificato il persistere della proiezione fino alla battaglia conclusiva, (stabilito che il Damiani ha usato le proiezioni soltanto a sottolineatura degli avvenimenti "magici") perché la disfatta è una logica conseguenza del miracoloso arrivo di Martino. Diciamo francamente che avremmo preferito un uso più rigoroso delle proiezioni nel senso che ci pareva fosse stato inteso anche dallo scenografo, mentre sono state da lui usate anche per un coro che a nostro avviso, recitato su un fondale neutro, avrebbe acquistato intensità soprattutto in quel senso "epico" che Gassman ha saputo mirabilmente dare con la sua recitazione. Lo stesso possiamo dire per le proiezioni degli intervalli: usate unicamente al di fuori dell'azione. Esse avrebbero più chiaramente costituito una sorta di commento esterno logicamente impostato dalla prima proie-

(Cont. a pag. 68)

ADELCHI - LE SCENE

(Cont. da pag. 20)

zione che il pubblico poteva ammirare entrando nel teatro e che rappresentava due eserciti di fronte, proseguito dalla seconda, nell'intervallo, che raffigurava un'assedio, e concluso nella terza con una battaglia che se fosse apparsa a tragedia terminata invece che durante l'ultima scena e la morte di Adelchi, avrebbe più incisivamente significato la continuazione delle guerre e dell'oppressione straniera sul suolo italiano. È un discorso coerente e logico che Damiani ha espresso forse con troppa cautela, quella cautela che un Piscator, ci scommetteremmo, non avrebbe mai avuto, arrivando all'eccesso, forse discutibile a priori, di raffigurare sulla proiezione finale un carro armato tedesco o americano.

Soffermandoci a parlare di quegli elementi che nella scenografia dell'*Adelchi* a noi sembrano più significativi abbiamo implicitamente sottolineato che l'impostazione critica e interpretativa scelta dal Damiani ci trova del tutto consenzienti anche se talvolta si potrebbe desiderare una maggiore evidenza che permetta la lettura del "discorso critico" anche ad un pubblico non specializzato.

Guido Frette

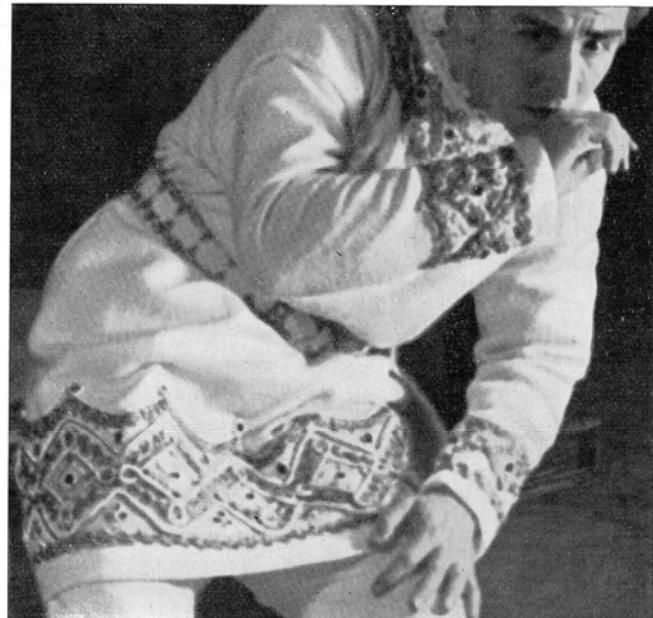


CARLO MAGNO (Carlo D'Angelo)



ERMENGarda

ADELCHI



Matilde Crespi

ADELCHI

I COSTUMI

Per una tragedia storica di ambiente medioevale, scritta nell'800, quale *l'Adelchi*, era necessaria, nell'ideazione dei costumi, una fusione equilibrata dei vari temi stilistici, che il testo del Manzoni può suggerire.

Luciano Damiani ha quindi studiato i documenti della Biblioteca del Castello di Milano, i monumenti del tempo (la cripta del Re Desiderio a Brescia, i frammenti del sarcofago di Teodota, nel museo di Pavia), ma si è coerentemente soffermato, da ultimo, sulle illustrazioni dell'*Adelchi* all'epoca del Manzoni.

Un Medio Evo visto attraverso l'800, e corretto con un'angolosità e un gusto dei materiali moderni, per togliere a quelle immagini ottocentesche, di cui diamo su questa pagina un esempio, un certo sapore romantico italiano.

Stoffe grezze, corazze voluminose, ma di pelle (lasciando la latta al melodramma), armi grevi e rozze. In genere è adottato un simbolismo elementare: il re longobardo Desiderio, aristocratico e barbaro, indossa vesti di panno pesante color verde cupo, cariche di ricami e pietre; Carlo Magno, ben più re del primo, non assomiglia, nel costume, a un uomo d'armi e persino al campo è avvolto in vesti gialle e vistose, ricamate in oro, sotto un mantello di eguale colore, alla maniera bizantina, elegante. Adelchi, in un costume bianco, simbolo appunto di purezza e martirio, come Ermengarda, anch'essa in bianco, ma con un ampio mantello di colore notturno, che simboleggia, è probabile, la complicazione umana, mista e passionale dello spirito di lei e della sua morte.

Ai personaggi principali fanno ala i Franchi, vero e potente esercito, come dire, gli americani del tempo: maglia di ferro, elmo, corazza, camauro, frecce, faretra, scudo. I Longobardi, invece, sono armati primitivamente e un po' alla buona, ma il simbolo della loro origine barbara è proprio nelle loro armi ineleggibili e un po' informi.

L'insieme degli italici, un popolo dominato, e senza fortune militari, è misero; le loro tuniche servono poco più che a coprire, indossano enormi cappucci (per curiosità: panni da cucina tinti di nero), le loro vesti stanno a dimostrare l'avvilitamento di un popolo oppresso per abitudine. Un solo elemento li accomuna; la loro origine pastorale, le loro calzature sono unicamente "ciocie".

Luciano Damiani, e Ebe Colciaghi che lo ha assistito nella realizzazione, hanno saputo assecondare la misura di Gassman, evitando sia un realismo fuori causa, sia una fantasticità espressiva, che la regia e l'impostazione generale dello spettacolo non avrebbero tollerato.

ADELCHI PERSONAGGIO INVENTATO

di Arnaldo Frateili

Nell'opera di Alessandro Manzoni, *l'Adelchi* sta sul passaggio dall'attività del poeta a quella del narratore, e dell'attività del poeta segna, insieme alla *Pentecoste*, il punto più alto. Manzoni scrisse questo suo dramma tra il 1820 e il 1822, tra il trentacinquesimo e il trentassettesimo anno della sua età, quando era già avanzata la prima stesura del romanzo che apparve nel 1823 col titolo di *Sposi promessi*, e nel 1827 nella redazione definitiva dei *Promessi sposi*, poi risciacquata in Arno.

Si è detto che *Adelchi* è opera più lirica che drammatica, più adatta alla lettura che alla rappresentazione. Altri dirà se Vittorio Gassman è riuscito a dimostrare il contrario portando il dramma sulla scena del suo Teatro Popolare, e se ha mantenuto la promessa di darne una interpretazione rinnovata rispetto a quella tradizionale. Intanto, assumendo *l'Adelchi* come opera di poesia, va riconosciuto che si tratta di poesia vera e bella, che ancora esalta e commuove purché si sappia uscire dagli schemi della poesia contemporanea, e vincere il fastidio d'un linguaggio arcaico in un verso troppo martellante. Quest'opera fu l'ultima esperienza poetica di Manzoni che poi si volse esclusivamente alla prosa, non soltanto non attribuendo alla propria poesia l'importanza che essa ebbe, ma giungendo nell'età tarda quasi a rinnegarla. E ben a ragione Goethe giudicò Manzoni un grande poeta che non sapeva di esserlo, né sapeva quali diritti abbia un grande poeta: tra i quali diritti il pagano Goethe metteva certamente quello di non sacrificare la poesia alla religione.

Dramma fondato sulla storia dell'Italia nel Medio Evo, *Adelchi* ebbe dal suo autore un'approfondita e scrupolosa preparazione storica, che si svolse parallelamente a quella per i *Promessi sposi*, e come quella mirò a un'interpretazione cristiana e democratica degli avvenimenti italiani nella vicenda delle dominazioni

straniere. Come al romanzo, anche al dramma Manzoni premise delle notizie storiche nelle quali ricostruì sulle fonti i fatti compresi nell'azione della tragedia, giustificò alcune libertà che si era preso spostando tempi e luoghi, e, a proposito del protagonista, avvertì: "Il carattere d'un personaggio, qual'è presentato in questa tragedia, manca affatto di fondamenti storici: i disegni di Adelchi, i suoi giudizi sugli avvenimenti, le sue inclinazioni, tutto insomma il suo carattere è inventato di pianta, e intruso tra i caratteri storici, con una infelicità, che dal più difficile e dal più malevolo lettore non sarà, certo, così vivamente sentita come lo è dall'autore".

A parte l'ironia finale, l'avvertimento circa la non storicità del carattere attribuito ad Adelchi è più che giustificato, perché solo una fantasia di poeta poteva aver concepito, nel bel mezzo d'un'età barbarica dove il diritto era rappresentato dalla forza, un eroe dal fisico poderoso, tremendo in guerra per il grande bastone con cui si faceva largo nelle schiere nemiche, che invece nel morale si scopre debole e sensitivo, lamenta che nel suo tempo non resti che fare il torto o patirlo, e giudica con dolore i fatti in cui si trova coinvolto. È che nel personaggio di Adelchi, preso dalla storia e reinventato, Manzoni incarnò l'uomo cristia-

no cantato negli *Inni sacri*: il giusto che vede offesi i propri sentimenti nella condizione storica che lo circonda. Così lo interpretò Francesco De Sanctis nei suoi studi manzoniani, dove lo giudica personaggio non drammatico e secondario perché, per farne un eroe veramente interessante, l'autore avrebbe dovuto mettergli in bocca non un lamento rinunciatario, ma un'invettiva contro la violenza dei tempi. E qui De Sanctis non tenne conto che, per far questo, Manzoni avrebbe dovuto avere il temperamento di Dante.

Come *Adelchi* è dunque l'ideale manzoniano virile, accentuato nel sentimento della giustizia, Ermengarda è l'ideale femminile, accentuato nel sentimento dell'amore. A Ermengarda, sposa ripudiata e tuttavia amante il suo uomo, Manzoni affidò i soli versi di amore terrestre, umano, che egli abbia mai scritto: versi dolcissimi, tenerissimi, perfetti nel suono non meno che nel linguaggio preciso ed intenso. Sono i versi della scena del delirio nel giardino del monastero, dove Ermengarda si spegne al canto del coro famoso "Sparse le trecce morbide". Ed è gloriosa, immortale poesia che è un merito per Vittorio Gassman, merito di attore e di italiano, l'aver fatto riascoltare al pubblico di oggi dalla scena d'un teatro popolare.

Arnaldo Frateili

Rappresentazioni dell'*Adelchi*

Giugno 1943 a Torino dalla Compagnia Reale Sarda. Protagonisti: Giovanni Gottardi e Antonietta Robotti.

Ottobre 1843, al Teatro Re di Milano Gustavo Modena ha recitato la scena del Diacono Martino e Adelia Arrivabene con Fanny Sadowsky quella della morte di Ermengarda.

Settembre 1873 ai Fiorentini di Napoli la compagnia di Ernesto Rossi.

1874 alla Cannobiana, Cesare Vitaliani.

Gennaio 1938 a Milano con la regia di Gualtiero Tumiati che interpretava anche il personaggio di Carlo Magno, mentre Filippo Scelzo era Adelchi, Margherita Bagni Ermengarda e Salvo Randone il diacono Martino.

1940 a Boboli con la regia di Renato Simoni e la seguente distribuzione: Renzo Ricci-Adelchi, Laura Adani-Ermengarda, Ruggero Ruggeri-Martino, Filippo Scelzo-Desiderio, Salvo Randone-Carlo Magno, I Coro-Annibale Ninchi, II Coro-voci femminili.

SIPARIO

RIVISTA DI TEATRO . SCENOGRAFIA . TV . CINEMA ★ ANNO QUINDICESIMO N. 168

APRILE 1960

Le commedie:

SAPORE DI MIELE di *Shelagh Delaney*
TRA UN MESE TRA UN ANNO
di *Paolo Levi* dal romanzo di *Françoise Sagan*

SOMMARIO

VERGANI (*Editoriale*).

A METÀ CAMMINO SULLA VIA DELLA "LEGGE"
di *Ghigo de Chiara*.

ADELCHI PERSONAGGIO INVENTATO di *Arnaldo Frateili*.

NASCE CON L'ADELCHI IL TEATRO POPOLARE
ITALIANO di *Roberto Rebora*.

ROMA COME PARIGI

ADELCHI - LE SCENE di *Guido Frette*.

ADELCHI - I COSTUMI di *Matilde Crespi*

DEBUTTO TEATRALE DI FRANÇOISE SAGAN di
Giacomo Antonini.

IL DITO NELL'OCCHIO di *Franco Parenti*.

LO SPETTATORE (*cronache degli spettacoli in Italia*).

DUE LIBRI SULLO SCHERMO di *Tullio Kezich*.

UN RE LEAR DA RICORDARE di *Mauro Pezzati*.

ENRICO V FA SCANDALO di *Giorgio Porro*.

CONFERMA DI UN AUTORE di *Roberto Rebora*.

STORIA DI UNA DONNA di *Roberto Rebora*.

IONESCO E GENET IN EDIZIONE ORIGINALE di
Arnaldo Frateili.

Note, notizie varie.

In copertina: *Elisa Mainardi*, protagonista della commedia
"Sapore di miele" di *Shelagh Delaney*.

Foto di: *Bosio*, Roma - *Di Paolo*, Roma - *Fotovedo*, Roma - *Mulas*, Milano - *Radiofoto*, Roma - *Sorci*, Roma - *Trevi*, Torino.

*Direttore: Valentino Bompiani. Redattrice: B. Galassi Beria de Moll. Direzione, Redazione e Amministrazione:
Via Senato N. 16 - Milano - Telefoni N. 793.159 - 793.169 - Conto Corrente Postale 3/32455 - Un num. L. 300 - Nu-
meri speciali o doppi L. 500 - Abbonam. a 12 num. L. 3300 - a 6 num. L. 1750 - Ester: L. 6000 e L. 3200.
Autorizzazione del Tribunale di Milano del 6 Febbraio 1952 n. 2583.*

LA TIPOGRAFICA VARESE

UNA PROVA REGISTRATA DI GASSMAN

T
P

Abbiamo registrato la prova del primo atto dell' "Adelchi" e ne riproduciamo quei passi in cui gli interventi di Vittorio Gassman, regista, sono più significativi. Poiché la nostra registrazione è avvenuta quando le prove erano già iniziate da qualche settimana, le osservazioni di Gassman non possono essere particolarmente esplicative e di interpretazione, perché si riferiscono soprattutto al tono e al ritmo. Pensiamo comunque che per coloro che assisteranno allo spettacolo anche le brevi, ma precise osservazioni di Gassman possano avere un interesse.

ATTO I

Scena seconda

DESIDERIO — ... *E il giorno
Lunge non è; l'arme io la tengo, e Carlo,*

GASSMAN — No, è borghese, non è tragico. Fallo ironico, ma non borghese.
(Desiderio ripete la battuta.)

GASSMAN — Non puoi fare così. Prova in altro modo, ma così non puoi. Non è tragico. Bisogna riaccendere la passione. Per ricominciare bene la scena, bisogna che fai la fatica di odiare di nuovo me o qualcuno.

DESIDERIO — *Quando all'oltraggio
Pari fia la mercè, quando la macchia
fia lavata col sangue; allor, depositi
I vestimenti del dolor, dall'ombre
La mia figlia uscirà: figlia e sorella
Non indarno di re, sovra la folla
Ammiratrice, leverà la fronte
Bella di gloria e di vendetta.*

GASSMAN — Non c'è molto; sono un po' sonore queste cose qui. Io voglio sentire il tremito, perché sei avido della vendetta.
(Desiderio ripete la battuta.)

GASSMAN — Sei arrivato a un diapason; poi gli altri sono apparentemente freddi. Devi tener conto di tre cose: passione, lucidità, esposizione.
(Desiderio ripete ancora una volta.)

GASSMAN — Io non ti posso dare molto aiuto, anzi nessun aiuto.

DESIDERIO — ... *Questi i consigli sono
del mio figliuol? Quel mio superbo Adelchi
Dov'è, che imberbe ancor vide Spoleti
Rovinoso venir, qual su la preda
Giovinetto sparviero, e nella strage
Spensierato tuffarsi, e su la turba
De' combattenti sfolgorar, siccome*

*Lo sposo nel convito? Insiem col rinto
Duca ribelle ei ritornò; sul campo,
Consorte al regno il chiesi; un grido sorse
Di consenso e di plauso...*

GASSMAN — Un grido solo! Era bella la posa! Va bene; adesso non ti eccitare troppo, e poi stai attento a non fare azioni di forza con la voce.

DESIDERIO — ... *Questi i consigli sono
del mio figliuol? Quel mio superbo Adelchi*

GASSMAN — Non spezzare il ritmo del verso!

DESIDERIO — ... *e su la turba
De' combattenti sfolgorar, siccome
Lo sposo nel convito?...*

GASSMAN — Non sciuparlo! Non commentarlo!

DESIDERIO — ... *un grido sorse
Di consenso e di plauso...*

GASSMAN — Pause! Pause lunghissime!!

ADELCHI — *O padre, un altro
Giorno io veggio appressarsi. Al grido imbelle
Ma riverito, d'Adrian, veggio
Carlo venir con tutta Francia; e il giorno
Quello sarà de' successor d'Astolfo
Incontro al figlio di Pipin. Rammenta
Di chi siam re: che nelle nostre file
Misti ai leali, e più di lor fors'anco,
Sono i nostri nemici; e che la vista
D'un'insegna straniera ogni nemico
In traditor ti cangia. Il core o padre,
Basta a morir; ma la vittoria e il regno
È pel felice che ai concordi impera.
Odio l'aurora che m'annunzia il giorno
Della battaglia, inscrese l'asta e pesa
Alla mia man, se nel pugnar, guardarmi
Degg'io dall'uom che mi combatte al fianco.*

GASSMAN — Adesso viene un discorso secco, asciutto, fra uomini.

Scena terza

ERMENGARDA — *Oh, benedetta
Voce de' miei! Padre, fratello...*

GASSMAN — Non è male come posizione... grande meraviglia, grande stupore. Ci vuole una dislocazione del corpo che significhi una sorpresa. Entra un attimo dopo.

ERMENGARDA — *Padre, nel fondo
Di questo cor che vai cercando? Ah! Nulla
Uscir ne può che ti rallegristi...*

GASSMAN — Qui bisogna che completiamo il ciclo dei pensieri. L'inizio va bene, ma poi la faccenda diventa un pochino più intima... bisogna che sia messo in relazione con quello che penserò io. È un volerti portar via di qui. Invece tu resistrai. È come un luogo magico, un rifugio... questa specie di desiderio di sparire e ancora cerca di lottare... questo rapporto fra loro due. Lei è già illuminata completamente e lui appena appena comincia.

Scena quinta

ALBINO — *Carlo, il diletto a Dio sire de' Franchi,
De' Longobardi ai re queste parole
Manda per bocca mia: Volete voi
Tosto le terre abbandonar
Che a Pietro donarono i re Franchi?*

GASSMAN — È lento! Verve! Verve!

DESIDERIO — *Uomini longobardi! In faccia a tutto
Il popol nostro, testimoni voi
Di ciò mi state; se dell'uom che questi
Or v'ha nomato, e ch'io nomar non voglio,
Il messo accolsi, e la proposta intesi,
Sacro dover di re solo potea...*

GASSMAN — No. Qui finisce un discorso e ne comincia un altro, ma è tutto concatenato!

DESIDERIO — *Sacro dover di re solo potea
Piegarmi a tanto. - Or tu straniero, ascolta.
Lieve domando il tuo non è; tu chiedi
Il segreto de' re: sappi che ai primi
Di nostra gente, a quelli sol da cui
Leal consiglio ci aspettiamo, a questi
Alfin che vedi attorno a noi, siam usi
Di confidarlo...*

GASSMAN — Veloce! Veloce!

DESIDERIO — *... agli smanier non mai.
Degna risposta al tuo comando, è quindi
Non darne alcuna.*

ALBINO — *E tal risposta è guerra.
Di Carlo in nome io la v'intimo a voi.*

GASSMAN — Vai più piano.

ALBINO — ... *A questa illustre
Gente nemico il mio signor non viene;
Campion di Dio, da Lui chiamato, a Lui
Il suo braccio consacra; e suo malgrado
Lo piegherà contro chi voglia a parte
Star del vostro peccato.*

GASSMAN — È lento, è lento. Non c'è niente. E poi quel "parte" è proprio meccanico. È troppo lento. Dovresti far così... perché è un ambasciatore... perché voi avete fatto questo e quest'altro, voi siete andati contro il Papa, avete ingiuriato il Crocefisso... Ci vuol passione!

DESIDERIO — *Spieghi ogni duca
Il suo vessillo; della guerra il bando
Ogni giudice intimi, e l'oste aduni;
Ogni uom che nutre un corridore, lo salga,
E accorra al grido de' suoi re...*

GASSMAN — Fate troppa fatica, buttate troppo ossigeno, troppa benzina. Vi ingolfate come un motore al quale sia data inutilmente troppa benzina. A volte questo moto dovete lasciarlo correre, dovete scaricarvi. È questione sia da un punto di vista canoro-musicale che da un punto di vista di sentimento... a un certo momento si chiarisce la cosa e si accelera e diventa più trionfale. Perfino negli occhi... nello sguardo! Tu stai attento ad attaccare subito, ma non prima, altrimenti si perde questa antitesi.

DESIDERIO — *Al tuo re torna,
Spoglia quel manto che ti rende ardito,
Stringi un acciar, vieni, e vedrai se Dio
Sceglie a campione un traditor. - Fedeli!
Rispondete a costui.*

I FEDELI — Guerra!

GASSMAN — Ragazzi. Il grido era troppo acuto e corto. Ognuno deve essere un po' asciutto, crudo, gutturale.

Scena settima

SVARTO — *Un messagger di Carlo! Un qualche evento
Qual ch'ei pur sia, sovrasta. - In fondo a l'urna
Da mille nomi ricoperto, giace
Il mio; se l'urna non si scote, in fondo
Si rimarrà per sempre; e in questa mia
Oscurità morrà senza che alcuno
Sappia nemmeno ch'io d'uscirne ardea.
Nulla son io. Se in questo tetto i grandi
S'adunano talor, quelli a cui lice
Essere avverso ai re; se i loro segreti
Saper m'è dato, è perché nulla io sono.*

GASSMAN — Devi faticare un po' sulle iniziali e sulle finali. Falle più lunghe, le parole. Quel "nulla" è troppo corto. È tutta una cosa di mistero...

SIPARIO

RIVISTA DI TEATRO - SCENOGRAFIA - TV - CINEMA ★ ANNO QUINDICESIMO N. 166

FEBBRAIO 1960

La commedia:

L'HURLUBERLU di Jean Anouilh

SOMMARIO

QUEST'ALTRO ESEMPIO (*Editoriale*).

UNA PROVA REGISTRATA DI GASSMAN.

IL TEATRO E GLI SCRITTORI *di Paolo Milano*.

MESSA A PUNTO DEGLI STRUMENTI *di Vittorio Gassman*.

SCENOGRAFIE SCALIGERE *di Guido Frette*.

I COSTUMI DI CAGLI PER IL "MACBETH" DI BLOCH *di Matilde Crespi*.

GIRO A VUOTO *di Morando Morandini*.

RISVEGLIO EDITORIALE *di Gian Domenico Giagni*.

I RINOCERONTI CONQUISTANO PARIGI *di Giacomo Antonini*

IMPASSIBILE MABEL NEL PAESE DELLE MERAVIGLIE *di Giorgio Porro*.

REAZIONE ALLE SVASTICHE *di Ulrich Seelmann Egbert*.

UNA MARGHERITA APPASSITA *di Ignazio Mornino*.

L'ASCOLTO REGRESSIVO *di Mauro Pezzati*.

KRAMER E BERGMAN SULL'ULTIMA SPIAGGIA *di Tullio Kezich*.

HANS RICHTER DALLA PITTURA AL FILM *di Guido Aristarco*.

LO SPETTATORE (*cronache illustrate degli spettacoli*).

SPIRITUALISMO E SOLITUDINE *di Roberto Rebora*.

DRAMMI SENZA BATTUTE *di Alberto Fremura*.

DISCOTECA *di Renzo Bonvicini*.

In copertina: Vittorio Gassman e Valentina Fortunato in un intervallo delle prove per l'Adelchi.

Fotografie di Bosio, Roma - Cisventi, Milano - Ciemmefoto, Genova - Del Secco, Livorno - Di Paolo, Roma - Englert, Francoforte sul Meno - Ferretti, Roma - Fotoflash, Torino - Giacomelli, Venezia - Gieffe, Genova - Iris, Parigi - Leoni, Genova - Liseg, Parigi - Pedrotti, Bolzano - Pubblifoto, Napoli - Rotofoto, Milano - Pozzetti, Milano - Viotti, Torino.

Direttore: Valentino Bompiani. Redattrice: B. Galassi Beria de Moll. Direzione, Redazione e Amministrazione: Via Senato N. 16 - Milano - Telefoni N. 793.159 - 793.169 - Conto Corrente Postale 3/32455 - Un num. L. 300 - Numeri speciali o doppi L. 500 - Abbonam. a 12 num. L. 3300 - a 6 num. L. 1750 - Ester: L. 6000 e L. 3200. Autorizzazione del Tribunale di Milano del 6 Febbraio 1952 n. 2583.

LA TIPOGRAFICA VARESE