

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 34, 2022

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Il diritto di replica dell'«attore militante»: Vittorio Gassman e la stampa teatrale (1950-1959)

The right of reply of the “militant actor”:

Vittorio Gassman and the theatrical press (1950-1959)

ARIANNA FRATTALI

ABSTRACT

Il saggio ripercorre l'intenso e controverso rapporto intercorso fra Vittorio Gassman e la stampa teatrale, in particolare, negli anni che vanno dall'enorme successo di pubblico dell'Amleto (1952) al ciclo di spettacoli che copre gli anni dal 1955 al 1958. Sempre in bilico fra la profonda attitudine introspettiva ed un desiderio innato di compiacere il pubblico, Gassman intesse uno strettissimo legame con la stampa, arrivando a contribuire egli stesso al racconto di sé, attraverso interventi e rubriche in quotidiani e riviste. Protagonista del primo fenomeno di 'neodivorismo' del dopoguerra incarna infatti un divismo teatrale di nuovo genere, trovandosi (sin dalle sue prime prove) al centro di celebrazioni ed elogi, come di critiche feroci.

The essay traces the intense and controversial relationship between Vittorio Gassman and the theatrical press, in particular, in the years from the enormous public success of Hamlet (1952) to the cycle of performances covering the years from 1955 to 1958. Always on the borderline between a profoundly introspective attitude and an innate desire to please the public, Gassman forged a close bond with the press, even contributing to the story of himself, through interventions and columns in newspapers and magazines. Protagonist of the first phenomenon of 'neo-divorism' of the post-war period, he embodies in fact a new kind of theatrical stardom, finding himself (since his first tests) at the center of celebrations and praise, as well as fierce criticism.

PAROLE CHIAVE: *Gassman, teatro, stampa*

KEYWORDS: *Gassman, theatre, press*

AUTORE

Arianna Frattali – ricercatrice in discipline teatrali e dello spettacolo presso l'Università del Salento – è autrice di monografie ed edizioni commentate – Presenze femminili fra teatro e salotto. Drammi e melodrammi nel Settecento lombardo-veneto (Pisa, Serra, 2010), Testo e performance dal Settecento al Duecento (Milan, EDUCatt, 2012), Didone abbandonata di Pietro Metastasio (Pisa, ETS, 2014), 'Santo Genet' da Genet per la Compagnia della Fortezza (Pisa, ETS, 2019) – e numerosi saggi che spaziano dal teatro del Settecento a quello del teatro contemporaneo arianna.frattali@unisalento.it

Nella rubrica domenicale tenuta per alcuni mesi sul quotidiano milanese «Il Giorno», intitolata *Vittorio Gassman scrive* e recante – scherzosamente – la sua effigie in testa in pose diverse, l'attore, nel pieno della propria carriera teatrale e cinematografica, affermava:

Ho fatto un conto spietato, prima di avviare questa che vuol essere una spietata rubricchetta. Più antipatico di come già sono a molta gente non sarà facile ch'io diventi, mi son detto; e d'altronde, in un paese di così scatenato eclettismo, un paese di medici fisarmonicisti, di ciclisti filosofi, di barbieri cantanti, quale norma etica od estetica vieta l'uso della penna, il diritto della replica, a un attore militante? [a parte il ridicolo suono dell'aggettivo, applicato a un teatro "arrendevole" e pacifista come il nostro]. Nessuna velleità, intendiamoci, di fustigazione di costumi o di vera e propria scrittura. Baderemo, tutt'al più, di non perdere di vista i nostri travi personali nella settimanale caccia alle pagliuzze altrui.¹

Da queste parole emergeva come l'arma della penna fosse concepita da Gassman in risposta alle critiche e alle riserve che avevano accompagnato il suo grande successo personale, quando, a partire dagli anni Cinquanta, si era affermato come indiscusso protagonista di scene teatrali e set cinematografici, in Italia e all'estero. La scrittura non era del resto una novità per l'attore, che aveva frequentato il Liceo Classico ed era un appassionato cultore degli studi letterari, apprezzando da sempre la pratica narrativa o diaristica, tanto da concepire la redazione di un testo come *L'educazione teatrale*. Questo scritto, elaborato a quattro mani con Luciano Salce negli anni dell'Accademia Silvio D'Amico – tra il 1941 e il 1942 – è stato in seguito pubblicato, nel 2004, da Giacomo Gambetti che ne era venuto a conoscenza già intorno agli anni Sessanta, senza però trovare un editore.² Come afferma Gambetti stesso «si tratta dunque di un testo composito, molto diario, molto documento, un po' romanzo e invenzione» firmato da due ventiquattrenni che ripercorrevano retrospettivamente – attraverso la raccolta di memorie, appunti e lettere – i loro diciannove anni, le prime esperienze della vita collettiva, l'atmosfera che si era creata intorno al loro desiderio di teatro.

Alla fine degli anni Cinquanta, Gassman aveva manifestato la volontà di pubblicare questo diario a quattro mani, senza avere fortuna editoriale e, negli stessi anni, era approdato sulle pagine de «Il Giorno», proprio mentre stava attraversando una fase di grandi riflessioni e ripensamenti che riguardavano sia il lavoro svolto come

¹ V. GASSMAN, *Vittorio Gassman scrive*, in «Il Giorno», 30 dicembre 1956.

² V. GASSMAN, L. SALCE, *L'educazione teatrale*, a cura di G. Gambetti, E. Salce, Gremese Editore, Roma 2004.

attore e come regista, che le sue prospettive future. L'esordio della rubrica si presentava infatti come un incipit di attacco-difesa, che tuttavia non implicava nessuna rinuncia al passato, seppure con la determinazione di chi faceva sincera autocritica. L'attore infatti si accusava per primo con la volontà di «dare scacco ai rivali colle stesse armi»,³ allo scopo di:

[...] vincerli sul loro terreno, impadronirsi delle loro qualità pratiche, delle loro facoltà espressive; e insieme divulgare e imporre le proprie. Stimare gli altri ma non temerli. Crearsi una personalità più che una cultura. Bluffare sfruttando l'altrui ignoranza e mascherando la propria. Imporre un gusto. Non contraddirsi, magnificare amici e alleati. Conoscere tutti a fondo, amici e nemici. Non svelare mai troppo di sé stessi: questa è la tecnica del successo.⁴

Come osservato giustamente da Giacomo Gambetti⁵ – che per primo ha dato un ordine sistematico ai pensieri del “mattatore” – quella che Gassman esprimeva in queste parole era comunque una sincerità velata da pudore, malgrado le decine di note autobiografiche e di articoli, scritti più per la questione del richiamo popolare (e quasi per l'obbligo di obbedire al pubblico), che per una vera e intima necessità. Molti furono infatti i suoi interventi “pubblici” in cui raccontava di sé: l'attore ha infatti pubblicato e aggiornato per differenti settimanali gli scritti già numerosi degli anni precedenti, organizzando una autobiografia in tre puntate e una biografia dettata in sei puntate. Eppure sembrava rimanere ferma la sua volontà di non aprirsi completamente sul piano privato, affidando alla penna solamente ciò che era pertinente alla sfera pubblica: la carriera di attore, il rapporto col teatro e col cinema. Sempre in bilico fra una profonda attitudine introspettiva ed un desiderio innato di compiacere gli spettatori intercettandone i gusti, Gassman ha intessuto infatti, fin da subito, uno strettissimo legame sia col pubblico che con la critica teatrale, arrivando a contribuire egli stesso al racconto di sé, attraverso interventi e rubriche in quotidiani e riviste.

Queste modalità espressive, del resto, sono spiegabili con un consenso popolare che accettava con entusiasmo gran parte delle sue iniziative. Molti sono stati i premi e i riconoscimenti conferitegli nell'arco della sua carriera: persone che affollavano ogni sera i suoi teatri con l'altissima media di incasso di un milione di lire; la possibilità di tenere una serie di letture poetiche alla televisione, in occasione delle quali spiegava di aver recitato Amleto duecentocinquanta volte; la possibilità di pubbli-

³ Ivi, p. 89.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. *Un attore e la società. Vittorio Gassman*, a cura di G. Gambetti, Edizioni *QuattroVenti* Snc, Urbino 1994; G. GAMBETTI, *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman*, Gremese Editore, Roma 2006.

cizzare autorevolmente gli *scooters*, teorizzando con serietà apparente sulla difficoltà comparata di recitare sul palcoscenico e del parcheggiare l'automobile;⁶ l'insegnamento di dizione proprio all'Accademia d'Arte Drammatica; i titoli assegnatigli di Commendatore e perfino di compositore di canzoni.⁷

Protagonista dunque del primo fenomeno di "neodivismo" del Dopoguerra l'attore incarnava un divismo teatrale e cinematografico di nuovo genere, trovandosi (fin dalle sue prime prove) al centro di celebrazioni ed elogi, ma anche di critiche feroci. Forse i rivali a cui alludeva fra le righe della rubrica tenuta su «Il Giorno» erano i critici teatrali che talvolta lo avevano accusato di atletismo, narcisismo e "gigionaggine"; o forse, quando parlava di detrattori, nella vita e sulla scena, alludeva a coloro che spesso portavano sotto i riflettori anche la sua (a volte turbolenta) vita privata e sentimentale. Per fare luce su queste ipotesi, occorre dunque ripercorrere l'intenso e controverso rapporto intercorso fra Vittorio Gassman e la stampa teatrale, in particolare, dagli anni immediatamente precedenti all'enorme successo di pubblico di *Amleto* (spettacolo del 1952) sino agli allestimenti collocati temporalmente dal 1955 al 1958 con la Compagnia che portava il suo nome, e dunque prima della sua definitiva consacrazione sugli schermi cinematografici, avvenuta negli anni Sessanta.

Dopo le prime prove d'attore degli anni Quaranta, ancora strettamente legate agli ambienti e ai protagonisti dell'Accademia, iniziava infatti a definirsi, a partire dagli anni Cinquanta, quella che si rivelò in seguito una figura di artista assai eclettica e innovatrice, anche se per lungo tempo un po' oscurata da una linea critica che – alla luce delle sperimentazioni portate avanti dal teatro di ricerca negli anni Sessanta e Settanta – l'ha etichettata come espressione di una tradizione accademica legata alla figura del grande attore tragico ottocentesco. In effetti, Gassman non esitò mai ad assumere i connotati artistici di erede dei grandi "mattatori" che l'avevano preceduto, come rivelano molte dichiarazioni del tempo: «Credo così, caro Adolfo, che ci sia in me (attenuata, o meglio camuffata dal ragionamento e dall'astuzia) la promessa di un futuro *mattatore*; troppe volte mi sorprendo a cercare un successo personale con azzardosi tiri da lontano, che sacrificano il corale amalgama della squadra».⁸

Tuttavia la complessità della sua figura non si esaurisce qui: alcuni aspetti della carriera lo resero artista attivo nel definire un nuovo ruolo del teatro nella società a

⁶ Pubblicità apparse, per esempio, sui settimanali «Tempo», 24 marzo 1959 e «Oggi», 26 marzo 1959.

⁷ Titolo: *La commedia è finita*, musica di Fiorenzo Carpi, cantata da Laura Betti in *Ornifle*.

⁸ Vittorio Gassman, lettera datata Trieste, primavera 1942 contenuta in V. GASSMAN, L. SALCE, *L'educazione teatrale* cit., p. 135, poi riportata (con mutamenti rilevanti) da Gassman in *Vittorio Gassman scrive*, in «Il Giorno», 31 marzo 1957.

lui contemporanea e, a suo modo, uno sperimentatore infaticabile di strategie teatrali. Tra questi aspetti ricordiamo il suo precoce e grande interesse per la regia, le sue intuizioni riguardo alle potenzialità comunicative ed espressive dei nuovi media e, soprattutto, il suo lavoro costante per lo sviluppo di un repertorio capace di avvicinare nuovamente il pubblico al teatro, in un momento in cui cinema e televisione sembravano conquistare ogni terreno dell'intrattenimento popolare.

Nel 1950 si avvicinò dunque anche alla regia, dopo lo straordinario successo di critica e pubblico raccolto con le interpretazioni di *Baccanti* e *I Persiani*, in maggio, presso il Teatro Greco di Siracusa con la Compagnia di Guido Salvini. Furono infatti entusiaste le reazioni suscitate dal ruolo di Dioniso nella tragedia di Euripide e da quello del Messo in quella di Eschilo, come si evince anche dalla recensione di Silvio D'Amico apparsa sulle pagine de «Il Tempo» nel maggio del 1950:

Ma il trionfo è stato di Vittorio Gassmann che impersonava il Messo [...]. È stato seguito e acclamato in modo di cui da molti anni non ricordavamo il simile in teatro: tutto il pubblico, diecimila persone, dai gradini della cavea, e dal declivio del colle che le sovrasta, per applaudirlo hanno letteralmente interrotto lo spettacolo, con un fragore di consensi che ha sospeso la vicenda durante qualche minuto.⁹

Dello stesso tenore anche la recensione di Giovanni Filippini su «La Sicilia del Popolo»:

[...] Vittorio Gassmann (araldo) si è dato con tutta la ricchezza dei suoi mezzi molteplici alla sua parte, ricostruendola su scale di ritmo che ci facevano pensare alla musica, e su un'accorta, efficacissima distribuzione di livelli, che ricordavano l'architettura. È difficile trovarsi dinanzi a una maggiore penetrazione nello spirito del personaggio e dell'evento, distribuita in lunghe battute, risolutamente impegnative per l'opera tutta. Alla nobile fatica del giovanissimo e compiuto artista non è mancato il più largo plauso, conferma del successo di sabato.¹⁰

E a questi si aggiunsero molti altri lusinghieri giudizi, comparsi ovunque, sulle pagine dei quotidiani, che di seguito riportiamo: «Gassmann [...] dà la piena misura della sua forza di interprete»;¹¹ «Chi ha trionfato è stato Vittorio Gassman, più nel racconto dei Persiani che nelle vesti di Dioniso nelle *Baccanti*»;¹² «Gassmann è stato l'eroe delle due tragedie [...] in entrambe allenato, direbbero i marinai di Viareggio,

⁹ S. D'AMICO, in «Il Tempo», 7 maggio 1950.

¹⁰ G. FILIPPINI, in «La Sicilia del Popolo», 9 maggio 1950.

¹¹ E. V. ALFIERI, in «Milano Sera», 17 maggio 1950.

¹² M. MISEROCCHI, in «Il Nazionale», 21 maggio 1950.

formidabile di presenza di voce di gesto. Abbiamo in questo un giovane attore di eccezionale statura, erede della grande tradizione tragica».¹³

Di altro tenore invece le recensioni uscite al *Peer Gynt* di Ibsen nel 1951, in cui si rilevano alcune perplessità per quello che rappresentava anche l'esordio di Vittorio nella regia¹⁴; Vito Pandolfi, infatti, seppure abbastanza convinto dell'operazione nel suo insieme – «Questa sua prima esperienza registica ha avuto risultati impreveduti. Ha rivelato in lui singolari capacità e un'ottima preparazione tecnica»¹⁵ – iniziava ad avanzare alcune critiche sull'interpretazione di Gassman stesso del ruolo da protagonista:

La ricerca e l'affermazione della personalità si chiudono in un egotismo sconsolato [...] Vittorio Gassman ha aderito a quest'opera soprattutto sentimentalmente, per realizzare se stesso e la supremazia della sua persona. [...] ha come modelli evidentemente i nostri grandi attori dell'Ottocento: Gustavo Modena e Tommaso Salvini. Pensa di poter come loro squassare i sentimenti delle folle, per renderle partecipi di una vitalità prorompente che ascolta in sé. Ha studiato la vita e il lavoro di questi grandi personaggi, ma, ancora una volta, da un punto di vista unilaterale: li ha visti probabilmente come avrebbe desiderato che fossero, in funzione dei suoi impulsi, che non potendosi appagare in un contatto umano, cercano di compierlo attraverso la ribalta, in una smania di possesso. [...] Come interprete resta al di sotto del suo compito e di quelle che sono le sue normali possibilità. Raggiunge con efficacia i toni sarcastici o di estrema commozione. Ma spesso cede ad artifici conosciuti, ai suoi "penchants" di attore. [...].¹⁶

Dalle parole di Pandolfi emergeva dunque una neppure troppo velata critica di narcisismo, pur riconoscendo la straordinaria operazione registica ed apprezzando «tutto l'amore e tutta la devozione al teatro di cui sono presi Vittorio Gassman e l'intero complesso del "Teatro Nazionale" di Guido Salvini», nonché il «magnifico sforzo» che rappresentava comunque, a suo dire, «uno dei più alti risultati della stagione».¹⁷ E sempre Pandolfi dalle pagine de «Il Dramma» prendeva spunto dalla rappresentazione dell'*Amleto* messo in scena dalla nuova Compagnia Teatro d'Arte Gassman-Squarzina, al Teatro Valle di Roma nel 1952,¹⁸ per riflettere sul ruolo

¹³ L. REPACI, in «Milano sera», 30 giugno 1950.

¹⁴ Compagnia Nazionale diretta da Guido Salvini, protagonista e regista Vittorio Gassman. Scenografie di Gianni Ratto e costumi di Emanuele Luzzati. [Vivi Gioi/mamma Aase; Edda Albertini/Solveig; Massimo Girotti/prete; Arnoldo Foà]. Prima rappresentazione Teatro Valle di Roma, il 22 dicembre 1950. La riduzione italiana del testo è dello stesso Gassman.

¹⁵ V. PANDOLFI, *Ancora un sogno di Peer Gynt*, in «Il Dramma», 15 gennaio 1951.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Al Teatro Valle di Roma, il 28 novembre 1952, esordisce la nuova Compagnia del «Teatro d'Arte» diretta da Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, con una ripresa dell'*Amleto* di Shakespeare, con Vittorio Gassman, Anna Proclemer, Elena Zareschi.

dell'attore nella società contemporanea e muovere nuovamente alcune critiche al neo-nato divo:

L'attore, ed oggi soprattutto l'attore cinematografico, appartiene a quella specie di *idolo specus*, di cui sembra aver bisogno l'uomo moderno in sostituzione degli innumerevoli dei pagani e degli innumerevoli santi cristiani [...] Può avere tuttavia un destino diverso. Può indirizzare la propria azione sullo schermo, e più facilmente sulla scena, per un cammino fertile. Può far di sé il mezzo attraverso cui gli uomini intendono dirigersi verso fini positivi e nozioni concrete di vita. Può portare gli affetti che egli attrae, verso una sublimazione etica. [...] Fra gli attori di prosa c'è più l'aspirazione a seguire i grandi esempi: anche se manca normalmente una chiarezza di visione, il saper rendere le proprie aspirazioni (od ambizioni) veramente utili, e cioè tempestive, attuali, risolutive. A questa categoria appartengono diversi attori europei (Gerard Philipe sa di poter essere tra di essi e perciò si giova del solido appoggio di Jean Vilar) fra cui Vittorio Gassmann. Già su queste colonne mettemmo in luce le sue migliori e assai interessanti doti d'attore, ponendo in rilievo le speranze che si potevano nutrire, e i pericoli che potevano sorgere. Vittorio Gassmann non ha ancora la maturità interiore per capire in che senso e in che forma dovrebbe orientarsi la sua attività di attore, sia nello stile e nel significato dato alla rappresentazione, sia nella scelta di ciò che deve essere oggetto di rappresentazione.¹⁹

L'attore contemporaneo, nella visione critica di Pandolfi, doveva dunque assumere su di sé un ruolo sociale, oltre che etico ed estetico: la sua arte avrebbe dovuto comunicare nuovi significati, ricoprendo un ruolo esemplare in una società alla ricerca di ri-nati miti in cui identificarsi. La recitazione di Gassman, pur essendo ricca di doti tecniche e non priva di buoni propositi artistici, risultava per lui ancora troppo invischiata in un edonismo, in una spinta narcisistica da cui, a suo avviso, faticava ad emanciparsi. Se l'ottima prova di regia nel *Peer Gynt* era avvenuta «a detrimento della interpretazione stessa», perché «non è detto [quantunque non sia davvero facile] che un ottimo attore non possa essere nello stesso spettacolo e nella stessa compagnia anche un ottimo direttore»,²⁰ in *Amleto* l'attore centrava invece il bersaglio:

Qui l'interpretazione è stata ammirevole: per penetrazione, sofferenza, grandiosità, trasporto di sentimenti e profondità di meditazione. Gassmann è più fatto per la tragedia classica o per il dramma realistico contemporaneo, in cui ricordiamo le sue apparizioni piene di impeto e di convinzione, la passione che lo scuoteva,

¹⁹ V. PANDOLFI, *Shakespeare, Amleto*, in «Il Dramma», 15 dicembre 1952 - 1° gennaio 1953.

²⁰ *Ibid.*

l'emozione che portava. Qui ha dovuto piegare la sua natura a un personaggio distante dai suoi mezzi: e vi è quasi sempre riuscito (non sempre è riuscito a soffocare alcuni nascenti lirismi, alcuni abbandoni troppo violenti), dimostrando di essere attore nel senso maggiore, e non solo per possedere facoltà di trazione e di mimèsi, come gran parte degli attori cari a vasti pubblici. Fra gli Amleti a cui si è potuto assistere in questi ultimi vent'anni, nessuno regge il paragone con il suo: neppure l'interpretazione di Laurence Olivier, sotto diversi aspetti così pregevoli. Qui finalmente, è esposto con chiarezza la natura e lo svolgimento del conflitto «amletico». Qui abbiamo il senso dell'epoca rinascimentale, che pone per la prima volta all'uomo interrogativi liberi da ogni sovrastruttura ideologica [...]. Il dramma di Amleto risulta così in una sua schiettezza trascinate, in una sua verità che non cede mai ad appigli esteriori, ed è verità storica.²¹

Non mancavano tuttavia alcune riserve, registrando di fatto uno squilibrio fra l'interpretazione di Gassman e quella dei suoi compagni d'avventura: «per essi, è mancata la distribuzione: cioè i ruoli sono stati affidati ad attori che non avevano la possibilità o la qualità per sostenerli».²² Questo comportava una valutazione generale che, pur riconoscendo l'eccellenza di un'interpretazione, attestava lo spettacolo su un livello medio (e dunque non eccellente). Si registrava infatti una mescolanza di «riuscite ed errori» che segnava, in ogni caso, «un progresso nella strada di Gassman attore», senza negare però la presenza, nell'uomo di teatro, di «pause e debolezza», che certo avrebbe potuto superare «ascoltando e imparando dalle esperienze umane, facendosene eco, a costo di dimenticare la propria personalità».²³ Un certo egocentrismo veniva quindi rimproverato al giovane attore sin dai suoi splendidi esordi, nonostante il grande successo di pubblico ed i commenti fortemente elogiativi di buona parte della critica teatrale nella stagione 1952-1953. Tale successo avrebbe incoraggiato una ripresa anche nell'anno successivo (1954), una versione televisiva RAI nel 1955 e molti *recitals* con ampie sezioni tratte dal dramma shakespeariano.

Per Vittorio Gassman *Amleto* segnava la consacrazione definitiva nel mondo della regia teatrale, anche se l'enorme successo personale dell'attore portava gradualmente ad una adulterazione degli scopi e della prospettiva iniziale che Luigi Squarzina e Gassman stesso dividevano agli inizi di questa operazione artistica. Si andava delineando infatti una sorta di "gassmania", che apparteneva, come detto, ad un divismo teatrale di nuovo genere, il primo dell'Italia del dopoguerra. Squarzina e Gassman registi e direttori di compagnia si erano concentrati, almeno agli inizi, su una questione di repertorio, avvertendo un'esigenza filologica e storicistica

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

che aveva come primo scopo la restituzione della tragedia alla sua integrità. Come dichiaravano nelle *Note di regia*:

rotto un uso secolare di mutilazioni e divulgazioni malintese, il teatro doveva apparire non soltanto nella sua vastità, ma nel suo linguaggio, nel suo ambiente naturale, nel suo ritmo, nella sua struttura, affinché il personaggio, svincolato dai luoghi comuni romantici e post-romantici, potesse ritrovare la sua coerente funzione di specchio di un'età di crisi.²⁴

Tuttavia, sul piano pratico, l'operazione si tradusse (e ben aldilà degli intenti iniziali) in una straordinaria occasione d'attore per Gassman, che tendeva così a mortificare negli esiti l'operazione di insieme. E a chi gli imputava un eccesso di protagonismo, l'attore rispondeva legando strettamente il successo personale alla volontà di rinnovare o rileggere il repertorio, puntando «su un pubblico nuovo, più largo e schietto di quello usuale [...] un pubblico vivo, semplice, misto».²⁵

L'avventura con la Compagnia del Teatro d'Arte Italiano proseguì ancora col *Prometeo incatenato* rappresentato al Teatro Greco di Siracusa nel 1954 con la regia di Luigi Squarzina,²⁶ quest'ultimo elogiato da Silvio D'Amico sulle pagine de «Il Tempo» per essere stato il «primo in Italia ad assumersi il compito della tremenda regia, per averla svolta con un'intelligenza, e soprattutto con una purezza, degne della finissima traduzione di Gennaro Perrotta». Ancora D'Amico spendeva poi parole sull'interpretazione di Gassman, rilevando come nella figura del «martoriato protagonista» avesse:

prodigiosamente superato i rischi della monotonia in cui avrebbe potuto farlo incorrere la quasi immobilità obbligatoria, ritrovando i suoi aspetti e accenti migliori nella ricca gamma di atteggiamenti e sentimenti dell'eroe, fra la varietà delle invocazioni e imprecazioni e racconti e vaticini e appelli sonanti; tutto espresso in una linea di essenziale sobrietà: intimo segreto della vivida potenza con cui l'attore ha trascinato all'entusiasmo la folla degli spettatori.²⁷

²⁴ V. GASSMAN, L. SQUARZINA, *Premessa alle Note di regia de La tragedia di Amleto, principe di Danimarca di W. Shakespeare*, in «Teatro di tutto il mondo», n. I, Cappelli Editore, Bologna 1953, p. 229.

²⁵ V. GASSMAN, *Il taccuino*, in «Il Dramma», 1° febbraio 1953.

²⁶ Compagnia del Teatro d'Arte Italiano diretta da Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, XIII ciclo di Rappresentazioni classiche, Teatro Greco di Siracusa (15 maggio - 2 giugno).

²⁷ S. D'AMICO, in «Il Tempo», 10 maggio 1954.

Alle straordinarie qualità vocali dell'attore era dedicata, del resto, la maggior parte delle note critiche dei principali recensori, fra cui si legge: «una dizione limpida, grazie alla quale non una parola è andata perduta del testo stupendo»;²⁸ «Gassman, nel complesso, è stato un Prometeo di alta qualità, non ha mai ceduto all'enfasi, ha anzi adottato una dizione limpida, ben modulata, intonata a un profondo senso del dolore e della dignità dell'uomo».²⁹ E ancora:

Nella maestà vetusta delle scale di pietra, con quello sfondo della natura bruciata bianca di rocce, e mare dietro la vasta scena delle rupi, il "Prometeo incatenato" è risorto magicamente dai millenni, nella voce vigorosa e piena di tutte le armonie e le disperazioni delle passioni umane, di Vittorio Gassman.³⁰

Fu inoltre rilevato dai recensori:

[...] l'assoluto dominio di una voce prestigiosa, modulata con esperta sapienza di timbri e di passaggi, di spezzature e di voli, gli ha permesso di ottenere effetti toccanti e trascinanti, senza mai eccedere nei toni e rifugiandosi anzi, spesso, nella malinconia di un accorato lamento.³¹

Il successo di critica non scongiurò tuttavia la fine dell'esperienza col Teatro d'Arte: come detto, le esigenze di repertorio sembrarono giustificare quelle di fama, ma tutto ciò contrastava «con la stessa base culturale del "Teatro d'Arte Italiano"» a cui l'apporto di Squarzina aveva offerto «l'ancoraggio di un temperamento portato all'introspezione e al ripensamento, pensoso delle cose che si *devono* fare»,³² mentre Gassman, percorrendo una strada sua, si dimostrava sempre più attento «a quello che si *poteva* fare, che il pubblico *poteva* accettare».³³

A partire dal 1955³⁴ le strade dei due artisti si separarono e nacque – con la collaborazione registica occasionale di Luciano Lucignani – la Compagnia Vittorio Gass-

²⁸ A. FRATELLI, in «Sipario», giugno 1954.

²⁹ L. GIGLI, in «Il Dramma», 1 giugno 1954.

³⁰ I. PETRONE, in «Il Giornale del Mezzogiorno», 24 maggio 1954.

³¹ E. CONTINI, in «Il Messaggero», 16 Maggio 1954.

³² Cfr. V. GASSMAN, L. SALCE, *L'educazione teatrale* cit., p. 20.

³³ G. GAMBETTI, *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman* cit., p. 31.

³⁴ Della Compagnia fanno parte: Anna Maria Ferrero, Edmonda Aldini, Marisa Fabbri, Luigi Vannucchi, Armando Alzelmo, Neda Naldi e un complesso di "ottimi giovani attori". Si riuniscono a metà settembre, debuttando in un teatro di provincia a fine ottobre per concludere a fine maggio con la partecipazione di *Oreste* al Festival Internazionale di Parigi. Repertorio: *Otello* di Shakespeare nella nuova traduzione di Quasimodo, scene di Guido Coltellacci; *Ornifle* di Jean Anouilh, traduzione di Vittorio Gassman; una novità assoluta di Federico Zardi, scritta su commissione e *Oreste* di Vittorio Alfieri. *Otello* è interpretato, alternativamente, da Gassman e Randone che si alternano anche nella parte di Jago. La regia è confermata dai due protagonisti; quella di *Ornifle* ed *Oreste* sarà di Gassman,

man, la cui programmazione, dal 1955 al 1958, sembrava costituire la risposta artistica a quelle critiche di atletismo, narcisismo e “gigionaggine” che abbiamo ricordato in precedenza. L’atletismo era sicuramente una caratteristica che accomunava i grandi mattatori ottocenteschi a Gassman e lo stesso Silvio D’Amico aveva rilevato precocemente questo aspetto nelle sue interpretazioni, come raccontato dall’attore stesso, scherzosamente, in un’intervista su «Settimo Giorno» nel 1955:

Di Silvio D’Amico avevo allora, confesso [durante gli anni dell’Accademia n. d. r.] una grande soggezione. Ma, fra le altre cose, ricordo di dovergli il primo freno alle mie esuberanti presunzioni: al mio primo saggio pubblico, *Don Giovanni* di Zorrilla, recitai [recitai?] la parte di Luigi Mejia e presi, nella scena del duello, un familiare applauso a scena aperta per una caduta di schiena. D’Amico mi prese paternamente in giro per qualche settimana, e io per mio conto so di aver faticato molti anni per liberare la mia personalità di attore da questo tipo di esibizioni acrobatiche. Certo quella sera il suono dell’applauso, per quanto spurio, mi galvanizzò.³⁵

L’origine di quelle acrobazie era nell’allenamento fisico e nell’esuberanza agonistica di cui il Gassman giovane campione aveva dato prova, praticando, prima della guerra, molti sport ad alti livelli, tra cui il basket. Si può dunque, a ragione, ritenere che la messa in scena della maggior parte delle opere, a partire dal 1955, volesse anche rispondere ad alcune accuse, più o meno esplicite, di narcisismo e atletismo eccessivi, e fosse indice di una nuova maturazione e consapevolezza critica. La Compagnia Vittorio Gassman venne fondata infatti dopo oltre dieci anni di attività professionale, ricorrenza particolarmente adatta ad un riepilogo e ad un bilancio su quanto fatto sino a quel momento.

Nella stagione 1954-1955, fu presentato dunque *Kean genio e sregolatezza* di Dumas-Sartre, inaugurando un periodo di riflessione sul ruolo stesso dell’attore; Gassman si rimise infatti completamente in discussione, portando in scena, come regista e come interprete, una commedia e un film, nei quali l’attore, ironizzando su sé stesso – come scriveva Ugo Casiraghi su «L’Unità» – si prendeva «elegantemente per il bavero più di quanto non fossero riusciti a fare i giornalisti quando si erano sfogati contro le sue interpretazioni cinematografiche».³⁶ Il personaggio di Kean

mentre la novità di Zardi diretta da Luciano Salce. Cfr. A. FRATTALI, 1957-1960. *L’Ente Autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa. Progetti, dibattiti e protagonisti: da Eduardo a Gassman*, in *Ricerche dell’Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, a cura di S. Locatelli, in «Comunicazioni Sociali», Anno XXX Nuova serie, n. 2, maggio-agosto 2008, pp. 211-234, in part. pp. 229-234.

³⁵ V. GASSMAN, in «Settimo Giorno», 24 marzo 1955.

³⁶ P. M. DE SANTI, *Gassman dal teatro al cinema*, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media*, a cura di Eva Marinai, Sara Poeta, Igor Vazzaz, ETS, Pisa 2005, p. 179.

rappresentava per Gassman una scelta-chiave, un'occasione per riflettere sul proprio modo di interpretare la professione e l'arte. Il ruolo del celebre istrione inglese si prestava infatti particolarmente ad ironizzare con esperienza «sulle debolezze dell'attore, fino ad un'atmosfera densa, quasi espressionista, da grottesco»,³⁷ consacrando finalmente «attore moderno».³⁸ Acrobatismo, gignonaggine e narcisismo che gli erano state rimproverate nelle interpretazioni precedenti trovarono finalmente piena ragion d'essere nel ruolo del grande istrione inglese e diventarono così occasione per riflettere a scena aperta su ruolo e qualità dell'attore in epoca moderna:

Vittorio Gassman ha condotto lo spettacolo, lussuoso pittoresco acrobatico, con sicurezza e agilità e impeto di vero attore e di vero regista (nella regia egli era associato a Luciano Lucignani). Spettacolo a parer nostro eccellente, e per una ragione precisa che ha toccato e rapito lo splendido pubblico che gremiva il Carignano: era uno spettacolo schiettamente teatrale. Il “giuoco della scena”, gli “a parte”, le entrate e le uscite degli attori, e il fluire delle battute, dei dialoghi, delle situazioni, e quel nascere della rappresentazione da ogni parola del testo, da ogni angolo del palcoscenico, hanno trascinato gli spettatori [...]. Divertirsi a teatro, capite? Il buon pubblico ne era quasi stupito. Gassman è attore molto amato da chi ama oggi il teatro; non è vario, non tocca tutte le corde della lira, ma è virile, impegnato a fondo, simpatico, ed ha uno stile secco che piace subito.³⁹

E ancora: «Vittorio Gassman, regista della rappresentazione insieme con Luciano Lucignani, ha dominato con acrobatica fantasia, con splendida forza espressiva, ci ha dato un Kean aggressivo e appassionato, volubile e sarcastico, infelice e calcolatamente gignonico»;⁴⁰ «Gassman ha dato in Kean una lucente prova della sua conquistata valentia di attore moderno con quel suo concedersi al personaggio e ritrarsi, con quel recitare nel protagonista e al tempo stesso al di fuori d'esso».⁴¹ Si legga poi lo stesso Silvio D'Amico:

Sarebbe impossibile trovargli, fra noi, un interprete meglio adeguato di Vittorio Gassman: il quale, nemmeno a dirlo, si è precipitato a capofitto nella parte di Kean, sfoggiandovi tutte le sue doti di formidabile attore, che, come dicevamo, recita se

³⁷ G. PROSPERI, *Dumas visto attraverso Sartre*, in «Settimana Incom», 12 febbraio 1955.

³⁸ C. TERRON, *La mano di Sartre sul vecchio Dumas*, in «Corriere Lombardo», 24 marzo 1955.

³⁹ F. B., *'Kean' al Carignano interpretato da Gassman*, in «La Stampa», 14 dicembre 1954.

⁴⁰ E. F. PALMIERI, *Rimesso a nuovo il 'Kean' di Dumas*, in «La Notte», 1955.

⁴¹ E. P., *«Kean» di Dumas padre adattamento di Sartre*, in «Corriere della Sera», 24 marzo 1955.

stesso; e ha quindi recitato con una sicurezza, con una versatilità di note e di accenti, con un dominio della scena, con una potenza, tali da far risorgere in noi veterani i più lontani ricordi dei sommi “mattatori” del passato.⁴²

Il *Kean*, in teatro e poi al cinema, inaugurò una serie di spettacoli teatrali pieni di divertimento e di grottesco (appunto) come *I tromboni (Scandalo all'italiana)* di Federico Zardi⁴³ – andato in scena nel 1956 al Teatro Mercadante di Napoli con la regia di Luciano Salce – in cui i nove tipi rappresentati in successione da Gassman rivelarono le abilità di un interprete «comico, ironico, grottesco, agilissimo, sorvegliato, senza mai un abbandono alla facilità e al macchiettismo, ricco di fantasia e immaginazione, con una sorprendente capacità di riduzione concreta dell'espressione scenica».⁴⁴ Questa nuova selezione di repertorio e di ruoli apparve dunque a molti come una risposta alle critiche del passato, ma, come Gassman stesso dichiarava più volte ne *L'educazione teatrale*, non si traduceva necessariamente in un ripensamento totale del suo modo di concepire l'attore e il teatro. Egli confermava infatti il suo amore per il successo, per l'individualità sul palcoscenico, pur volendo tuttavia sperimentare una più ampia gamma di corde della recitazione, da quella tragica – che l'aveva visto protagonista nella prima fase della sua carriera – a quella comico-grottesca, appunto, che ebbe tanta fortuna anche nei ruoli cinematografici di quegli anni.

Le successive scelte di *Otello*, *Ornifle* ed *Oreste*, tutte con la sua regia, proseguirono questo cammino intrapreso verso un ripensamento del repertorio, anche alla luce delle nuove consapevolezze acquisite come attore e come regista. Vito Pandolfi, che lo aveva velatamente criticato agli esordi, gli riconobbe infatti – sulle pagine di «Il Dramma» – l'appartenenza ad una nuova generazione di attori, dotati di una maggiore sensibilità culturale della precedente «sia per provate capacità registiche, sia nella scelta del repertorio»⁴⁵ in cui le novità italiane venivano giustamente valorizzate. Non mancarono tuttavia ulteriori critiche che ravvisavano, in alcune scelte, un intellettualismo di maniera poco sentito e superficiale e queste perplessità spinsero ancora una volta il Mattatore a prendere la parola. Si leggono infatti su «Sipario» alcune precisazioni in merito, per esempio, alla scelta dell'*Oreste* alfieriano per partecipare al Festival delle Nazioni di Parigi, nella stagione 1956-1957:

⁴² S. D'AMICO, *Kean di Dumas e Sartre interpretato da Vittorio Gassman*, in «Il Tempo di Roma», 27 gennaio 1955.

⁴³ La commedia fu pubblicata su «Sipario», 130 (1957), con una lunga premessa di Zardi stesso intitolata *Dichiaro guerra alle macchiette*, pp. 33-35.

⁴⁴ M. PEZZATI, «*I Tromboni* di Federico Zardi», in «Sipario», 131 (1957), p. 25.

⁴⁵ V. PANDOLFI, *...questo è il problema*, in «Il Dramma», gennaio 1957, p. 37.

Quel che ci preme di osservare è che l'Alfieri e l'*Oreste* non sono stati da noi scelti per ragioni di accademia o di celebrazione, ma per l'autentica attualità che noi scorgiamo nel loro messaggio [...]. L'opera di Alfieri, fin dall'inizio fu impostata sul doppio problema di creare uno stile di scrittore, una tragedia nazionale, e di indicare almeno il retto modo per interpretarla. In questo senso egli fu novatore anche di teatro e di metodi espressivi. [...] In tempi come il presente, tornati a pullulare di spettacoli-svago, in un teatro come quello italiano, ormai bonificato di tante sue medievali mediocrità, ma non ancora precisato in una sua etnica fisionomia, proteso dunque a darsi un repertorio nazionale, un suo stile, una sua continuità di scuole drammatiche, una sua eticità, l'ammaestramento di Alfieri può essere ancora concretamente prezioso.⁴⁶

Da qui si evince nuovamente come Gassman non rinunciasse alle proprie scelte (come attore, come direttore di compagnia e come regista) ed a quell'individualismo – mai rinnegato ed anzi confermato in più luoghi – ogni volta che prendeva la parola in teatro o dalle pagine di riviste e quotidiani. Questa tendenza a rivolgersi direttamente al pubblico, come interlocutore privilegiato, si confermò nella stagione 1957-1958 con la conferenza-spettacolo *La pulce nell'orecchio*,⁴⁷ durante la quale, servendosi di una formula comunicativa poco battuta sino a quel momento, l'attore parlava della propria professione con una spregiudicatezza ed una indubbia serietà di intenti insieme, giovandosi di mezzi anche inconsueti rispetto ad uno standard ufficiale. In quell'occasione, una certa tendenza a stupire fu infatti rilevata prontamente dalla critica: «La passione per i problemi dello spettacolo, e il piacere e il desiderio di dire al pubblico cose serie in una forma piacevole presero però un po' la mano a Gassman, puntando a volte sul sommario e sull'effetto e sull'originalità della trovata».⁴⁸ Ancora una volta, il giudizio che ne scaturisce è in bilico fra perplessità ed apprezzamento, con un atteggiamento sicuramente diffidente nei confronti del grande successo popolare che l'attore riscuoteva in quegli anni.

Questa necessità bifronte di compiacere il pubblico, senza rinunciare a difendere la serietà e l'impegno delle proprie scelte, portarono Gassman a formulare apertamente, nel 1958, alcuni dubbi che lo premevano da vicino. Ne scaturì il desiderio di un anno "sabbatico", per riesaminare attentamente la propria attività, in vista di aperture future e di nuove direzioni da imboccare, soprattutto in teatro. Giustificando questa esigenza di silenzio, alludeva apertamente ad una nutrita schiera di detrattori fomentati forse dalla sua notorietà: «Io poi ho molti nemici e su di me

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Per questo lavoro, (scritto da Georges Feydeau), Gassman aveva avuto la proposta di Paolo Grassi per la nuova stagione del ristrutturato Teatro Gerolamo (inaugurato poi da un recital di Eduardo), ma il "mattatore" rifiuta perché oberato dagli impegni. Cfr. A. FRATTALI, 1957-1960. *L'Ente Autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa* cit., p. 230.

⁴⁸ L. CHIARINI, 'La pulce traditora', in «Cinema Nuovo», 15 ottobre 1957.

si è creata una mitologia che è positiva, ma anche negativa. Mi occorre proprio un anno di purificazione, un anno in cui scomparire e in cui non fare parlare assolutamente di me, a un certo punto per ridimensionarmi...». ⁴⁹

Parallelamente a questa esigenza, maturò un'idea di rifondazione del repertorio e del concetto di professionismo rivolta verso una presa di coscienza delle proprie responsabilità storiche e sociali di attore, in un sodalizio col pubblico che fosse vero e convincente. L'autocritica, ormai presente nelle opere teatrali, veniva messa a punto anche nell'uomo, poiché l'attenzione mediatica di cui Gassman era protagonista portava fatalmente la sua vita privata sotto le luci della ribalta, rivelandosi un fardello talvolta difficile da sostenere:

tutti questi anni [io recito in teatro da ormai oltre quattordici] li considero proprio spesi ad ottenere due scopi: uno, formazione di una tecnica mia, un altro, così, esteriore, cioè affermazione di una popolarità e raggiungimento di un certo credito, e di una certa popolarità, diciamo pure. Tuttavia ci si stanca presto e ci si stanca molto anche di questo. ⁵⁰

Da questo periodo di crisi e ripensamenti, emerse quindi un nuovo progetto, quello del Teatro Popolare o Teatro Circo, dando così una risposta concreta all'esigenza di un repertorio rinnovato che potesse riaccendere il concetto di intrattenimento, senza sminuire la qualità della proposta artistica. Questo progetto, maturato parallelamente al successo cinematografico, vide la luce però solo dopo un periodo di scomparsa dalle scene, dalle note critiche, dai diari, dalle conferenze, dalle autodichiarazioni, dall'abbraccio fisico del pubblico in teatro. Si trattò dunque di un anno di silenzio in cui "l'attore militante" ritenne cosa buona e giusta la sospensione del proprio "diritto di replica" rivolto verso una stampa troppe volte critica ed invasiva rispetto alla sua vita artistica e privata.

⁴⁹ G. GAMBETTI, *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman* cit., p. 99.

⁵⁰ *Ibid.*, n. 60.