

Mariagabriella Cambiagli

*Una delle ultime sere
di Carnevale* di Goldoni
per
Luigi Squarzina



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina:

Una delle ultime sere di Carnevale, atto III, la cena.
(Publifoto, 1968, Archivio del Teatro Stabile di Genova).

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com – www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674590-3

Ringraziamenti

Il presente lavoro non sarebbe stato possibile senza la disponibilità e la generosa collaborazione del personale degli Archivi e delle Biblioteche in cui sono conservati i materiali documentari relativi allo spettacolo, elencati nella bibliografia finale del volume.

A essi va il mio sincero ringraziamento, con particolare riferimento al dottor Giandomenico Ricaldone del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, alla dottoressa Giovanna Bosnam della Fondazione Istituto Gramsci, al dottor Nando Maria Bottacini dell'Archivio Ferdinando Palmieri e al personale dell'Archivio del Teatro Stabile di Genova, per l'assistenza durante lo svolgimento della ricerca. Un grazie speciale e affettuoso, infine, alla dottoressa Serena Feloj per l'aiuto prestatomi nella collazione dei copioni televisivi.

Capitolo I
Luigi Squarzina
tra «pensiero teatrale e azione scenica»

In una delle sue ultime interviste, Luigi Squarzina riconosce che, fra tutti i suoi spettacoli, «quello che è forse il più importante, anzi senz'altro, è *Una delle ultime sere di Carnovale*»¹. Non è, infatti, esagerato dire che in questa regia di Goldoni c'è tutto Squarzina: il suo rigore di studioso nel lavoro filologico di ricostruzione dell'ambiente veneziano della commedia, il suo talento artistico nella progettazione dell'impianto registico, il suo impegno culturale che trova connessioni attualizzanti con la figura dell'intellettuale e dell'uomo di teatro contemporaneo.

Visto in una prospettiva storica, questo allestimento assume il valore di un manifesto, che non solo documenta il raggiungimento di uno stile maturo dell'artista, ma sintetizza lo spirito e la poetica della regia teatrale di quegli anni in Italia. *Una delle ultime sere di Carnovale* debutta infatti nel settembre 1968, collocandosi al centro della carriera di Squarzina, all'epoca direttore del Teatro Stabile di Genova, e all'inizio di una stagione tormentata per il teatro italiano e per l'intero paese, scosso dai movimenti di contestazione politica, sociale e culturale.

La preparazione dello spettacolo implica per Squarzina una verifica del suo operato e una riflessione più generale sulla funzione del fare regia in quegli anni, per cui lo studio e

¹ Luigi Squarzina intervistato da Luciano Salvatore, *Luigi Squarzina: «Così nel dopoguerra rifondammo il teatro italiano»*, in «La Nazione», 6 settembre 2009.

l'analisi del *Carnevale* consentono di individuare i presupposti della sua poetica, sviluppatasi tra i due poli del «pensiero teatrale e <dell'>azione scenica»².

Il lavoro registico è fondato su un profondo e rigoroso studio filologico del testo, da cui prende le mosse un percorso interpretativo di carattere attualizzante, che individua ed evidenzia nel tema della commedia messaggi diretti allo spettatore di oggi.

Sono questi i nuclei fondanti del *modus operandi* di Squarzina, versatile figura di artista e intellettuale, attivo nel mondo della scena italiana, non solo come regista, ma anche come drammaturgo di tutto rilievo, studioso accreditato, docente universitario di Istituzioni di regia e di Storia del teatro e dello spettacolo, tanto da essere uno dei pochi a poter rivendicare il titolo di uomo di teatro nel senso più pieno del termine.

A partire dal 1944 e per oltre cinquant'anni, Squarzina ha percorso la storia del teatro italiano nei suoi diversi ambiti, con lucida consapevolezza critica e rinnovato entusiasmo, contribuendo all'evoluzione dello spettacolo di regia e alla nascita della riflessione critica sullo stesso.

Di qui le numerose definizioni che alla sua attività si sono tentate di applicare, a partire dalla definizione di «regista eclettico» che egli stesso si è attribuito³, immediatamente adottata dalla critica nel tentativo di riassumere la molteplicità di interessi verso i quali si è diretta la sua azione, proseguendo con l'etichetta di «regista-professore», nata non solo in riferimento all'impegno didattico, ma anche alle illuminanti pagine saggistiche e alle note di regia che testimoniano il

² L'espressione riprende il sottotitolo del più famoso volume di saggi del regista: Luigi Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988.

³ Cfr. L. Squarzina, *Regia 1950-1978*, Appendice IV per *Enciclopedia Italiana Treccani*, poi in: L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht*, cit., p. 417.

lavoro scientifico e interpretativo posto a monte dei suoi spettacoli.

Negli oltre cento allestimenti da lui diretti, egli ha toccato tutti gli ambiti della drammaturgia italiana e straniera, passando dai classici agli autori contemporanei, dal teatro documento alle riscritture di romanzi per la scena, procedendo in ogni lavoro con la chiara consapevolezza che il teatro è soprattutto cultura e che lo spettacolo debba nascere da una rigorosa ricerca critica e da un necessario confronto con la realtà socio-politica a cui esso si rivolge.

1.1. *Il rinnovamento del repertorio*

Con la sua generazione, il giovane Luigi Squarzina, nato a Livorno il 18 febbraio 1922, ma formatosi a Roma, dove si diploma all'Accademia Silvio D'Amico nel 1945 (lo stesso anno della laurea in Giurisprudenza, conseguita con 110 e lode presso l'Università La Sapienza), ha in comune la chiara volontà di contribuire con i propri spettacoli alla rifondazione del linguaggio e delle strutture teatrali, nonché allo svecchiamento del repertorio drammatico dell'Italia appena uscita dalla seconda guerra mondiale, allargando l'orizzonte culturale del pubblico dopo molti anni di dittatura.

Contro la commedia borghese otto-novecentesca, di matrice brillante e commerciale, che aveva dominato le scene italiane del ventennio fascista, Squarzina scopre subito la forza di rottura della drammaturgia americana contemporanea: in un percorso parallelo a quello di Luchino Visconti, ma – è bene sottolinearlo – iniziato ancora prima di quello del conte milanese, egli propone testi nuovi di provenienza statunitense, con argomenti scomodi e finali poco rassicuranti: già il saggio d'accademia del secondo anno, 1944, è una versione

teatrale del romanzo *Uomini e topi* di John Steinbeck, di cui Squarzina firma la riduzione⁴ oltre che la regia, cui seguono, a distanza di pochi anni, la prima italiana di *Erano tutti miei figli* di Arthur Miller con la Compagnia Maltagliati-Gassman nel 1947 e, nelle stagioni successive, una serie di allestimenti tratti dal teatro americano “minore”, quello di *Detective Story* di Kingsley, 1951, *È mezzanotte, dottor Schweizer* di Cesbron, 1954, *Corte marziale per l'ammutinamento del Caine* di Wouk, 1954, *Tè e simpatia* di Anderson, 1955, *Un cappello pieno di pioggia* di Gazo, 1956, *Anna dei miracoli* di Gibson, 1960.

Tutti testi sconosciuti al nostro pubblico, appartenenti a un modello drammaturgico fortemente realistico, che interessa a Squarzina soprattutto per l'atmosfera non consolatoria, attuale, socialmente impegnata, che traspare sotto trame all'apparenza di stampo commerciale, funzionali, d'altronde, per passare il vaglio di una rigorosa censura preventiva, ancora in auge in Italia fino al 1962.

Le *pièces* americane portano sulla scena tematiche “sgradevoli”, sia per la morale corrente (come l'omosessualità di Tom Lee in *Tè e simpatia*), sia per il perbenismo borghese (si vedano l'ottusità e l'antimilitarismo di fondo dell'*Ammutinamento del Caine*, oppure gli effetti della droga che colpiscono il protagonista di *Un cappello pieno di pioggia*, o ancora il tema dell'*handicap* in *Anna dei miracoli*) che per gli spettatori funzionano da reagente contro il repertorio edulcorato e commerciale del periodo fascista, annunciando un allargamento di orizzonti culturali e teatrali.

Il pubblico accoglie generalmente con favore le novità americane allestite da Squarzina (*Detective Story* è nel 1951

⁴ Squarzina lavorò sulla traduzione di Pavese, edita da Bompiani. È importante ricordare che nei medesimi anni Steinbeck interessava anche Gianfranco De Bosio e Vito Pandolfi, per le sue atmosfere di un'America volta alla riforma e al rinnovamento a dispetto delle difficoltà economiche.

il suo primo grande successo registico), benché in molti casi non comprenda appieno la portata rivoluzionaria dei testi, e si lasci piuttosto trascinare dalla commozione di coinvolgenti interpretazioni (come nel caso di *Anna dei miracoli* con Anna Proclemer e la giovane Ottavia Piccolo), mentre le recensioni della stampa si concentrano soprattutto nel rilevare limiti e difetti drammaturgici dei testi, ponendo in secondo piano la forza polemica assunta da tali tematiche all'interno del repertorio nostrano.

1.2. *L'esperienza del Teatro d'Arte*

Su un piano differente, anche i classici appaiono al giovane Squarzina dotati di una forza di rottura insospettata: un allestimento che prescindendo dalle abitudini convenzionali e si rivolga direttamente al testo, tutelando la sua integrità con rigore filologico nella rappresentazione, può evidenziare messaggi inediti e nuovi percorsi interpretativi.

Esempio di tale ricerca è la messinscena di *Amleto* di Shakespeare nel 1952, che apre una nuova era nelle interpretazioni shakespeariane in Italia: per la prima volta l'allestimento di Squarzina, che cura personalmente la traduzione, rivela al pubblico italiano la complessità del dramma originale, la ricchezza dei personaggi secondari, l'importanza funzionale di alcuni passaggi, come l'apparizione di Fortebraccio, figura antitetica ad Amleto, che sino ad allora tutte le versioni italiane avevano tagliato. Accanto a ciò lo spettacolo propone una lettura innovativa del protagonista – magistralmente interpretato da Vittorio Gassman – che si evolve nel suo amletismo, vivendo dentro di sé il dramma dell'inconciliabilità tra pensiero e azione: in tal senso *Amleto* può essere definito spettacolo di regia, più di quanto la critica, abbagliata dall'in-

terpretazione di Gassman, non avesse all'epoca adeguatamente riconosciuto⁵.

L'apprendistato registico di Squarzina si configura così orientato all'insegna di un rinnovamento articolato su più piani: innanzitutto quello del repertorio, attraverso la proposta di novità assolute per la scena italiana così come attraverso rigorose interpretazioni dei testi classici, ma altresì quello del linguaggio e del modello produttivo dello spettacolo, elementi ritenuti ineliminabili per affrancare definitivamente la vita teatrale italiana dai suoi vizi storici. È, quest'ultima, un'esigenza che Squarzina avverte assai presto nella sua carriera di regista attivo nell'ambito del teatro privato: nel corso degli anni Cinquanta egli si impegna a più riprese in inediti esperimenti di teatro d'arte, con la creazione di enti, che pur finanziati da privati, si propongono obiettivi analoghi a quelli dei teatri stabili: una sede di riferimento, una compagnia semipermanente, un repertorio sottratto alla logica commerciale.

Nella stagione 1950-1951, sotto l'egida di Guido Salvini (che ne è il finanziatore), Squarzina è coinvolto in qualità di condirettore con Gassman nell'esperienza del Teatro Nazionale, con sede al teatro Valle di Roma e una compagnia di attori consociatisi (versando quote in denaro o calmierandosi la paga), fra cui Vittorio Gassman, Massimo Girotti, Vivi Gioi e Edda Albertini. Il repertorio è assai innovativo, con un *Peer Gynt* di Ibsen e *Il giocatore* di Betti, diretti da Gassman, e un trionfale *Detective Story* di Kingsley, diretto da Squarzina, che nel 1951 si attira le attenzioni di critica e pubblico per la sua tematica documentaria e per il carattere corale dello spetta-

⁵ Sulla portata innovativa di questo Amleto si vedano Laura Caretti, *Squarzina a Elsinore*, in AA.VV., *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi, Paolo Puppa, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 153-166, e Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 500-507.

colo, in cui sono impegnati più di quaranta attori. Benché il nuovo ente progetti persino una *tournée* in Sud America, preparando per l'occasione una *Vedova scaltra* (1951) che rappresenta la prima regia goldoniana di Squarzina, il progetto naufraga ben presto, sommerso da contrasti interni e cattiva organizzazione, mentre i due giovani condirettori partono, per ragioni diverse, per gli Stati Uniti.

L'interesse per nuovi modelli produttivi e un tipo di teatro di qualità resta comunque vivo e fa sì che già l'anno successivo Squarzina e Gassman ritentino l'esperienza con il Teatro d'Arte Italiano, codiretto dai due tra il 1952 e il 1954.

Finanziato dallo stesso Gassman e dall'editore bolognese Carlo Alberto Cappelli, tale organismo, che stabilisce la propria sede ancora al teatro Valle di Roma e cerca di reclutare con scritture favorevoli una compagnia semistabile (fra cui compaiono oltre a Gassman, Anna Proclemer, Elena Zareschi, Gianni Cavaliere e altri attori non fissi), si propone programmaticamente la diffusione di un repertorio di cultura, fondato sui classici e sulla drammaturgia contemporanea italiana e straniera, attraverso spettacoli criticamente costruiti e rigorosamente condotti nell'esecuzione attorale, nella cura dell'insieme, nel messaggio da trasmettere.

L'attento lavoro di ricerca che accompagna l'elaborazione degli spettacoli, formalmente sempre firmati a quattro mani dai due condirettori Gassman e Squarzina, è, d'altronde, destinato a trovare una documentazione dettagliata grazie alla collana di testi e note di regia che Cappelli decide di inaugurare in quegli anni, al fine di rinnovare l'editoria teatrale italiana⁶.

⁶ La collana di volumi teatrali edita da Cappelli fornisce il testo nella versione utilizzata per lo spettacolo, seguito da note di regia, bozzetti della scenografia e foto di scena. Degli spettacoli diretti da Squarzina furono realizzati i volumi: W. Shakespeare *La tragedia di Amleto*, note di regia di L. Squarzina e V. Gassman,

Benché destinato a vita breve, date le contrastanti personalità dei due direttori, il Teatro d'Arte Italiano produce alcuni dei più interessanti allestimenti della scena italiana di quegli anni.

Il più importante è certamente il già citato *Amleto*, spettacolo inaugurale, ma è da ricordare anche *Tieste* di Seneca (1953), tragedia sino ad allora mai rappresentata in Italia, che segna la riscoperta della teatralità dell'autore latino, e le novità italiane *Tre quarti di luna* dello stesso Squarzina e *La fuggitiva* di Betti, sempre rappresentate nel 1953.

Nel 1959, infine, Squarzina crea da solo un secondo Teatro d'Arte Italiano, con finanziamento di Carlo Alberto Cappelli e con una sovvenzione dell'IDI (Istituto del Dramma Italiano) allo scopo di allestire esclusivamente testi di autori italiani contemporanei, generalmente ignorati dai registi: come i precedenti, anche quest'organismo avrà breve vita e chiuderà i battenti dopo la realizzazione de *La Romagnola* dello stesso Squarzina (febbraio 1959) e de *Il benessere* di Franco Brusati (marzo 1959).

Nella sua insistenza a ripetere esperienze di teatro sottratto alla logica commerciale, in cui avere libertà di scelte e di movimento, lo Squarzina direttore di teatri d'arte si attesta come il lucido esempio di una regia moderna, che non si limita a porsi come istanza artistica a critica, ma sperimenta nuovi schemi produttivi e organizzativi, come la formula (del tutto inedita per le nostre scene) dell'iniziativa privata con l'appoggio esterno delle istituzioni⁷, entro i quali poter agire con

Bologna, Cappelli, 1953; L.A. Seneca, *Tieste*, note di regia di L. Squarzina e V. Gassman, Bologna, Cappelli, 1953; A. De Musset, *Lorenzaccio*, note di regia di Luigi Squarzina, Bologna, Cappelli, 1955. Quest'ultimo volume è relativo al primo spettacolo della Compagnia dei Giovani (Valli-De Lullo-Falk), all'epoca finanziata da Cappelli, che fu diretta da Squarzina nel suo primo anno di attività.

⁷ Scrive al proposito Squarzina nel 2005: «Sia il primo che il secondo Teatro

la continuità e la tranquillità, anche economica, necessarie al fine di conseguire un rinnovamento totale del prodotto spettacolare.

1.3. *Allo Stabile di Genova: un «teatro di attori e di regia»*

Tali esperimenti di rinnovamento artistico e produttivo, che alla fine degli anni Cinquanta fanno di Squarzina una delle figure di spicco della regia in Italia, trovano il loro ideale compimento nella collaborazione con il Teatro Stabile di Genova, iniziata nel 1957 in qualità di regista esterno, e in seguito stabilizzatasi a partire dal 1962, con l'incarico di condirettore dell'ente accanto a Ivo Chiesa, figura non di «regista, ma <di> sostenitore della regia come forza portante della scena contemporanea e fautore di quell'organico collegamento fra gli Stabili italiani che dalla metà degli anni Sessanta ha assicurato, mediante scambi, una circolazione nazionale degli spettacoli e un miglior uso del denaro pubblico per il Teatro [...]»⁸.

L'arrivo a Genova, dove Squarzina rimarrà fino al 1976, inaugura una nuova fase nella sua carriera, portandolo a ricoprire l'incarico di direttore di un teatro pubblico a partire dal 1962, anno in cui l'abolizione della censura preventiva apre nuovi orizzonti e più ampie libertà operative per il teatro italiano.

d'Arte Italiano erano frutti dell'iniziativa cosiddetta privata, sorretta nel primo caso dal favore di Giulio Andreotti, sottosegretario allo spettacolo (garanzia che Gassman ottenne in un incontro a due al Danielli di Venezia da un Andreotti suo ammiratore [...]) e nel secondo da Egidio Ariosto, deputato socialdemocratico e presidente dell'Istituto del Dramma Italiano IDI [...]. (L. Squarzina, *Il romanzo della regia, Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005, pp. 391-392).

⁸ Cfr. L. Squarzina, *Regia 1950-1978*, cit., p. 417.

Il regista sfrutta questa atmosfera di apertura al meglio delle sue possibilità: artisticamente ormai maturo, con un solido apprendistato alle spalle, trova allo Stabile di Genova il contesto ideale entro il quale operare, potendo contare su una certa stabilità economica e su garanzie di continuità che gli permettono di studiare con autonomia e coerenza un repertorio di cultura, di fare fronte alle necessità di lunghe preparazioni degli spettacoli e ai rischi della ricerca, nonché di instaurare una durevole collaborazione con attori e operatori dello spettacolo, quali scenografi, musicisti e tecnici.

Il suo lavoro può aprirsi a ampie prospettive progettuali, sintetizzate da Chiesa nella formula «teatro di attori e di regia»⁹, in modo che nessuno dei due elementi risulti prevalente, ma entrambi si dimostrino essenziali.

In primo luogo ciò comporta l'impegno alla fondazione di una compagnia stabile: i due direttori attirano a Genova un gruppo di giovani attori, anche grazie all'incentivo – introdotto a partire dal 1967 e all'epoca novità assoluta per l'Italia – costituito dalla firma di contratti triennali che favoriscono la coesione dell'ensemble e permettono la realizzazione del metodo della rotazione dei ruoli, tanto decantato in ambito teorico, ma raramente realizzato: a Genova veramente il protagonista di uno spettacolo poteva rivestire un ruolo del tutto secondario in quello successivo.

Con la compagnia dello Stabile – allargatasi rapidamente grazie ai contratti pluriennali, che dai 12 iniziali passano nel giro di qualche stagione fino a mantenere 35 attori fissi in organico¹⁰ – Squarzina instaura un rapporto di lavoro conti-

⁹ Ivo Chiesa, *Al teatro di Genova*, in AA.VV., *Passione e dialettica della scena*, cit., p. 57.

¹⁰ « [...] dal nucleo dei dodici contratti pluriennali, firmati nel 1967 [...], lo Stabile affronta la stagione '69-70 con un organico di ben 22 attori impegnati per un triennio [...]. Con la stagione '70-71 questo organico fisso sarà portato a un minimo

nuativo, basato su legami personali e artistici, che permettono l'instaurarsi di un clima democratico, in cui il regista discute con gli attori le scelte di repertorio e le chiavi interpretative dei testi¹¹.

Da tali premesse organizzative discende una serie di spettacoli di qualità artistica altissima, contraddistinti dall'equilibrio fra la spinta della regia e le individuali *performances* degli interpreti, in un incastro armonico delle varie componenti, che si combinano con naturalezza estrema.

Molti sono gli interpreti importanti del teatro italiano formati o affermatosi a Genova in quel torno di anni: fra gli altri Eros Pagni, Omero Antonutti, Giancarlo Zanetti, Camillo Milli, Lucilla Morlacchi, Gianni Fenzi, Esmeralda Ruspoli, cui si aggiunge, fino alla fine del 1967, la presenza di un nome di richiamo come quello di Alberto Lionello, e nel 1968 il ritorno nel capoluogo ligure di Lina Volonghi, attrice genovese ormai affermata¹².

Nel corso del tempo va definendosi anche un certo stile, fatto proprio da questa affiatata compagnia diretta da Squarzina: a più riprese la critica ravvisa negli spettacoli un modello recitativo degli attori orientato in senso non strettamente psicologico, ma piuttosto critico, saggistico, oggettivo, alla costante ricerca di un equilibrio interpretativo, in cui l'attore non si astraie del tutto dalla parte, ma nemmeno si lascia andare al *pathos*.

di 35 attori». (*Genova '69-'70; teatro di repertorio*: in Carlo Goldoni, *I rusteghi*, edizioni dello Stabile di Genova, numero 15, ottobre 1969, p. 142).

¹¹ Sul clima e il metodo di lavoro dello Stabile genovese si vedano le testimonianze di Giancarlo Zanetti e dello stesso Squarzina in: AA.VV., *Luigi Squarzina e il suo teatro*, a cura di Laura Colombo e Federica Mazzocchi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 289-292.

¹² Sul rapporto tra il teatro di Genova e gli ultimi due attori citati rimando al mio saggio *Il mattatore e i teatri stabili: il caso di Genova*, in AA.VV., *Il teatro di Genova*, a cura di Luisella Carnelli, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 133-147.

A proposito di questa compagnia viene pù volte proposta l'affinità con lo stile «epico», tanto più dopo la messinscena di *Madre Courage e i suoi figli* di Brecht del 1970; pur non riconoscendosi come regista «brechtiano di stretta osservanza»¹³, è lo stesso Squarzina ad ammettere la connessione tra alcuni aspetti della concezione epica dell'attore e il metodo da lui elaborato con la compagnia, mettendolo in relazione con la poetica sua e dello Stabile in quegli anni. Così scrive ai suoi attori nel 1970:

Come inizio non trovo di meglio che ricordare agli attori certe affinità naturali che esistono tra il metodo “critico” di recitazione sviluppato da anni allo Stabile di Genova e l'ideale dell'attore “epico” [...] un teatro che vuol fare un discorso sulla realtà attorno allo spettacolo mentre recita lo spettacolo, un teatro che propone [...] il mutamento e non la commemorazione come molla di fondo del lavoro sui classici¹⁴.

Contestualmente viene avviato anche il progetto di un teatro di repertorio, con l'intento di salvare dall'oblio le produzioni migliori, consentendone la ripresa sulla scena in tempi brevi, e mantenendole in vita per diverse stagioni. Illustrando la loro strategia nel volume dedicato alla messinscena dei *Rusteghi*, i due direttori deprecano la caducità del sistema produttivo italiano che giudicano «irrazionale poiché vieta la più larga fruizione popolare di realizzazioni culturalmente e artisticamente attive entro il contesto della civiltà coeva», e «frustrante poiché condanna gli uomini di teatro alla dispersione del loro lavoro, della loro tensione creativa, del loro impegno

¹³ Dichiarazione di Luigi Squarzina, in AA.VV., *Luigi Squarzina e il suo teatro*, cit., p. 319.

¹⁴ L. Squarzina, *Diario con Courage*, in *Brecht e Courage*, a cura di Ivo Chiesa, Mauro Mancioti, Luigi Squarzina, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, n. 16, Genova, 1970, p. 136.

umano e intellettuale»¹⁵. Di qui l'idea di «un teatro che abbia in dotazione un certo numero di spettacoli fissi, di allestimenti facilmente recuperabili e capaci di vivere pienamente sulla scena in un margine brevissimo di tempo»¹⁶.

Il progetto segna una svolta nell'organizzazione teatrale italiana e poggia sulle maggiori regie squarziniane realizzate per Genova, quali *I due gemelli veneziani*, *Una delle ultime sere di Carnovale*, *I rusteghi* di Goldoni, *Madre Courage e i suoi figli* di Brecht, cui si aggiungono anche novità contemporanee come *Cinque giorni al porto* di Faggi e Squarzina e ancora *Tango* di Mrozek¹⁷.

Tale modo di concepire la programmazione fa sì che, fino alla metà degli anni Settanta, i principali spettacoli vengano ripresi, impedendo loro di cadere nell'oblio dopo una sola stagione, seguendo la sorte della maggior parte dei prodotti di regia italiani: l'esempio più chiaro è certo quello de *I due gemelli veneziani* di Goldoni che, tra riprese e tournée, rimane in cartellone dal 1963 al 1977.

Inoltre, accanto alle produzioni del direttore, lo Stabile si apre alle esperienze del “nuovo teatro” attraverso la collaborazione con Carlo Quartucci e il suo gruppo che, già alla metà degli anni Sessanta, arricchiscono il cartellone, insieme a proposte di drammaturgia contemporanea e ai primi pionieristici esempi di teatro per bambini e ragazzi, presenti in ogni stagione.

Una simile programmazione fonda le sue basi su una solida struttura organizzativa e artistica, che va rafforzandosi in questi anni, non solo per rispondere ad esigenze pratiche con personale adeguato, ma soprattutto per

¹⁵ Genova '69-'70; teatro di repertorio, cit., p. 141.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 142.

[...] sempre più sottilmente qualificarsi come gruppo, secondo una omogeneità e una riconoscibilità che inerisce tanto la sfera stilistica quanto quella della naturale lievitazione della vita di gruppo, del coerente esprimersi di un "milieu" di uomini, oltretutto di artisti"¹⁸.

L'amministrazione di Squarzina e Chiesa raggiunge presto un convincente successo di critica e pubblico, come attestano le numerose repliche degli spettacoli nelle tre sale cittadine (la sala Eleonora Duse, il Politeama Genovese, il teatrino di Piazza Marsala) e le lunghe tournée nelle maggiori piazze italiane e straniere.

Qualche cifra può dare la misura dei consensi: un volantino, che alla fine della stagione 1965-1966 fu distribuito al pubblico della sala Duse, attesta i dati relativi agli incassi dello Stabile, posti in relazione con la media degli altri teatri italiani. L'incasso globale registrato in Italia da 39 compagnie private e da 9 teatri stabili è di lire 3.006.000.000, ma il Teatro Stabile di Genova raggiunge da solo la somma di lire 365.000.000, vale a dire il 12.4% dell'incasso nazionale¹⁹.

Per quattordici anni Genova diviene uno dei centri principali della vita teatrale italiana, presentando una lunghissima e sorprendente serie di allestimenti convincenti ed efficaci, quanto audaci e coraggiosi, come riconosce anche Ivo Chiesa, ribadendo l'importanza del sodalizio con Squarzina: «Molti sostengono che è in questi quattordici anni che Squarzina abbia dato il meglio di sé. Credo che sia vero, Ma è altrettanto vero che negli stessi anni si colloca il periodo più costantemente e coerentemente felice del Teatro di Genova»²⁰.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Il volantino citato è conservato presso l'Archivio del Teatro Stabile di Genova, cartella relativa all'annata 1966.

²⁰ Ivo Chiesa, *Al teatro di Genova*, cit., p. 57.

Indice

Capitolo I

Luigi Squarzina tra «pensiero teatrale e azione scenica»	9
1.1. Il rinnovamento del repertorio	11
1.2. L'esperienza del Teatro d'Arte	13
1.3. Allo Stabile di Genova: un «teatro di attori e di regia»	17
1.4. La regia attualizzante	23
1.5. Il vento del Sessantotto e il ruolo del regista	28
1.6. La scrittura e la scena	34
1.7. Lo studioso e il regista professore	38
1.8. La direzione del Teatro di Roma	40
1.9. La libera professione	47
1.10. Il bilancio degli anni Duemila	51

Capitolo II

L'ultimo Goldoni veneziano e la “trilogia della partenza”	55
2.1. La commedia del congedo	55
2.2. La dimensione veneziana	68
2.3. Il biennio 1760-1762 e la “trilogia della partenza”	74

Capitolo III

Il progetto di regia e il lavoro sul copione	85
3.1. La nascita dello spettacolo	85
3.2. Il lavoro sul copione	93
3.3. I codici visivi	106

Locandina dello spettacolo	115
Capitolo IV	
Racconto dello spettacolo tra teatro e televisione	117
4.1. Il I atto: la conversazione	118
4.2. Il II atto: il gioco della meneghella	129
4.3. Il III atto: la cena	143
Capitolo V	
L'accoglienza critica	153
5.1. La critica italiana	153
5.2. La critica straniera	165
5.3. La memoria critica di una regia	169
Antologia di testi	175
Cronologia della vita e delle opere di Luigi Squarzina	189
Bibliografia essenziale	195

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di gennaio 2017