

Sinestesieonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Isabella Innamorati

L'OLTRE PIRANDELLIANO IN DUE SPETTACOLI DI REGIA: *I GIGANTI DELLA MONTAGNA*
DI GIORGIO STREHLER E DI MARIO MISSIROLI

Il contributo si propone di cogliere la qualità artistica degli allestimenti dedicati a *I Giganti della montagna* da parte di due registi attivi nella seconda metà del XX secolo, Giorgio Strehler e Mario Missiroli. Costoro declinarono, con diversa sensibilità, l'inchiesta pirandelliana sul mistero che alimenta la creazione artistica infrangendola consistenza apparente del reale e il confine tra la vita e la morte. Gli spettacoli presi in esame sono le tre regie strehleriane del 1947, 1966 e 1994 e la regia di Mario Missiroli del 1979.

Secondo Strehler, che iniziò a occuparsi giovanissimo dei *Giganti della montagna* e che pose il dramma nel programma del primo anno di inaugurazione del Piccolo Teatro di Milano (1947), occorre respingere il ricorrente pirandellismo che ancorava l'opera al relativismo e alla «scontatissima commedia dell'incomprensione umana» perché il tema del dramma verteva, invece, sulla contrapposizione tra i soli due modi possibili di praticare l'arte teatrale: quella esclusiva di Cotrone, paga di sé, vissuta in assoluta purezza, e quella dialettica di Ilse, consacrata all'espressione dell'arte e alla sua diffusione nel mondo. Questa interpretazione incardinò tutte e tre le regie strehleriane, ma ad ogni messinscena, mediante la leva della meta teatralità e per via di rimandi impliciti tra autore, personaggio e regista reale, il testo diede luce alla dimensione autobiografica strehleriana sostenuta da un'intensa riflessione sulle finalità dell'arte nella società reale.

Per Mario Missiroli *I Giganti della montagna*, messi in scena nel 1979, costituirono la base di partenza per uno spettacolo che, grazie anche ad una scenografia di grande impatto visivo, spostava l'inchiesta pirandelliana intorno al mistero dell'arte sul terreno dell'attualità, più in particolare del teatro degli anni Sessanta e Settanta, mediante efficaci metafore visive. Con il suo gravitare attorno alla questione centrale della destinazione dell'opera d'arte, il testo pirandelliano sollecitava, infatti, il regista a esprimersi sulla contestazione del teatro di regia sollevata dagli spettacoli dei protagonisti del Nuovo Teatro (come il Living Theatre o Grotowski).

Il baricentro dello spettacolo si fissò, dunque, sulla contrapposizione tra le concezioni di Cotrone e quelle di Ilse e tra il modo di vivere degli attori e quello degli Scalognati (metafore viventi dell'utopia teatrale contemporanea). Il lavoro di studio e preparazione di una materia come quella dei *Giganti* portò in primo piano, nella visione di Missiroli, la bruciante questione culturale del destino della regia italiana – così come si era definita nel secondo dopoguerra – nella contemporaneità.

The contribution is intended to capture the artistic quality of the *I Giganti della montagna* set-up by two directors who worked in the second half of the 20th century, Giorgio Strehler and Mario Missiroli. They went, with different sensibilities, through Pirandellian inquiry into the mystery that nourishes artistic creation, by breaking the apparent consistency of reality and the boundary between life and death. This will be considering the three plays directed by Strehler in 1947, 1966 and 1994 and the one directed by Mario Missiroli in 1979. According to Strehler, who began to work on *I Giganti della Montagna* very early in his life putting the drama in the program of the first year of inauguration of the Piccolo Teatro di Milano (1947), it was necessary to reject the recurring idea about pirandellism that drove the work to relativism of the «of human incomprehension», because the theme of the drama was, on the contrary, the opposition of the two possible ways of practicing theatrical art: the exclusive one of Cotrone, self-reflected, lived in absolute purity, and that dialectic of Ilse, consacrated to the expression of art and its diffusion in the world. This interpretation encompassed all three Strehler's directions, and at every mise-en-scene, through the use of metatheatricality and through implicit references between author, character and director, the text gave light to Strehler autobiographical dimension supported by intense reflection on the purposes of art in real society.

For Mario Missiroli *I Giganti della Montagna*, staged in 1979, was the starting point for a show that, thanks to a scene of great visual impact, moved the pirandellian investigation around the mystery of art on the ground of the present, more particularly of the theater of the sixties and seventies, through effective visual metaphors. With its gravitational focus on the central issue of the work of art, the pirandellian text urged the director to express himself in the controversy of the theater directed by the performances of the protagonists of the New Theater (such as the Living Theater or Grotowski).

The center of gravity of the show, therefore, focused on the contrast between Cotrone's and Ilse's views, and between the way of approaching to life of the actors on one side, and that of the Scalognati (living metaphors of contemporary theatrical utopia). The work of study and preparation of a kind of subject as that of the *I Giganti della Montagna* brought to the fore, in Missiroli intentions, the burning cultural question of the fate of directing attitude in Italy – as it was termed in the second postwar period – in his contemporaneity.

Tra le carte del *Taccuino di Harvard*, databili intorno al 1898, si trova appuntata la seguente riflessione:

[...] Dio me lo sono spiegato: è quel che sfugge alla ragione creato però dalla mia stessa ragione per una sua fondamentale necessità o necessaria illusione. [...] Ma importa che non ci sia mistero nella natura, quand'esso esiste per la nostra ragione, e sia pure a causa della costituzione stessa della nostra ragione? Ora il mistero, esistendo per noi è come se fosse nella natura [...]¹

La costituzione stessa della ragione crea la necessità del mistero e con essa la sua esistenza nella natura. È una posizione filosofica risalente agli inizi della carriera dello scrittore, ma pure si rivela strettamente pertinente all'essenza poetica di un'opera dai tratti surreali e onirici come *I giganti della montagna* che paiono costituire, come si sente ripetere spesso, il testamento poetico dell'autore, la metafora definitiva della destinazione dell'arte tra gli uomini, il manifesto *in exitu* della vocazione artistica. Senza quel fondamento epistemologico non avrebbero senso le parole che Cotrone rivolge a Ilse per tranquillizzarla di fronte alle immagini irreali e alle voci misteriose della Villa: «le figure non sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi»². Insomma il mistero esiste e percorre sottotraccia tanta parte della drammaturgia pirandelliana fino a costruire la trama dei *Giganti della montagna* in cui la concreta disfatta professionale di una Compagnia di attori, come quella di Ilse Paulsen, sembrerebbe contrapporsi all'evanescente esistenza degli abitanti della Villa La Scalogna. Ma il desiderio di mistero assegna alla storia della Sgricia o agli artifici della magia di Cotrone il medesimo grado di verità delle eroiche quanto fallimentari rappresentazioni della Compagnia di attori. Nonostante le differenti scelte di vita, gli eremiti di Cotrone e la compagnia teatrale di Ilse sono accomunati da una tensione al trascendente e danzano entrambi pericolosamente sul crinale tra la vita e la morte. Pur ammantandosi di splendide apparenze, il mistero è intrinsecamente connesso con la fine. Il rombo assordante della cavalcata dei Giganti è una metafora tanto più minacciosa quanto più aperta a significazioni ineludibili.

I giganti della montagna rappresentavano il compimento della trilogia pirandelliana dei miti, come lo stesso Pirandello volle definirla, avviata con *La nuova colonia* (1926-28), ovvero il mito sociale, e con *Lazzaro*, il mito religioso (1928). L'ultimo dramma era dedicato al mito dell'arte *sub specie theatri* e si ricollegava ai due precedenti anche per la ripresa del grande tema dell'archetipo materno, il sostrato profondo su cui si muove la più tarda drammaturgia pirandelliana. Nei *Giganti* confluiscono i motivi fondamentali della riflessione artistica e dell'esperienza biografica del drammaturgo siciliano, come nell'ultimo movimento di una sinfonia. Ma proprio quando ci si attenderebbe di vedervi celebrato il valore dell'arte nei termini consuntivi di una positiva determinazione, esso ci appare, invece, messo a rischio sicché il lascito ideale invece di affermarsi con forza e stabilità, si fa ambiguo e sfuggente. Ciò consente almeno di intendere la tensione drammatica con cui Pirandello venne elaborando il testo dedicato all'arte della sua vita, una tensione per nulla acquietata dai riconoscimenti più prestigiosi frattanto attribuitigli, come il conferimento del premio Nobel, nel 1934, l'anno della pubblicazione del secondo atto dei *Giganti*³. Il fascino esercitato dai pirandelliani *Giganti della montagna* sulla regia contemporaneaderiva da questa loro contrastante temperie morale, sostenuti da un'alta concezione del teatro come comunicazione di idealità superiori, ma contemporaneamente solcati dalle immagini del mistero, dell'archetipico e dell'escatologico⁴.

¹L. PIRANDELLO, *Taccuino di Harvard*, presentazione di D. DELLA TERZA, a cura di O. FRAU e C. GRAGNANI, Mondadori, Milano 2002, p. 9.

²L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna*, in *Maschere Nude*, a cura di A. D'AMICO, con la collaborazione di A. TINTERRI, Mondadori, Milano, 2007, vol. IV, p. 879.

³Ai *Giganti* Pirandello pensava già dal 1928; pubblicò, come è noto, il primo atto nel 1931, col titolo *I fantasmi*, ma occorsero altri tre anni perché il secondo atto vedesse la luce, nel 1934. Nel corso del 1936 parlava con il figlio Stefano dello sviluppo possibile del terzo atto ma la morte, nel dicembre del 1936, interruppe definitivamente il lavoro.

⁴La prima rappresentazione dei *Giganti* avvenne a Firenze, nel giardino dei Boboli, nel 1937, per la regia di Renato Simoni. Seguirono i *Giganti* strehleriani del 1947, che inaugurarono il secondo anno di attività del Piccolo Teatro di Milano. Dopo l'allestimento della compagnia Cervi-Villi, nel 1959 e dopo la riedizione strehleriana del 1966, fu la volta dei *Giganti* di Mario Missiroli nel 1979. Vi furono, in seguito, molte altre messe in scene in Italia e all'estero (si veda in proposito la *Notizia* relativa ai *Giganti della Montagna*, in L. PIRANDELLO, *Maschere Nude*, cit., vol. IV, pp. 822-842) fra le quali ricordiamo almeno lo spettacolo di Leo De Berardinis, nel 1993 e quello di

2. Strehler. Del metateatro ovvero dell'autobiografia: 1947, 1966, 1994.

Giorgio Strehler prese a occuparsi dei *Giganti* ben prima dell'apertura del Piccolo; nel 1943, a ventidue anni, scrisse un articolo, *Il mito dei giganti*, comparso su «Posizione», mensile eterodosso di area GUF, in cui respingeva il ricorrente pirandellismo che ancorava l'opera al relativismo e alla «scontatissima commedia dell'incomprensione umana» rilevando invece che il tema del dramma vertesse sulla contrapposizione tra i soli due modi possibili di praticare l'arte teatrale: quella esclusiva di Cotrone, paga di sé, vissuta in assoluta purezza, e quella dialettica di Ilse, consacrata all'espressione dell'arte e alla sua diffusione nel mondo⁵. Tale impostazione interpretativa incardinò, fundamentalmente, tutte e tre le regie poi realizzate da Strehler nel seguito della sua carriera, pur cadenzate da lunghe pause pluriennali l'una dall'altra, e con differenze di non poco conto. All'interno di una lunga esperienza teatrale come quella di Strehler è, infatti, possibile registrare una profonda evoluzione critica nei confronti dei *Giganti* correlata alla volontà registica di rispondere all'inesauribile sfida del testo mediante sintonie via via registrate su nuove e personali istanze espressive. Ad ogni messa in scena, il testo si fa indicatore di una sempre più aggiornata dichiarazione d'intenti mediante la leva della metateatralità, già insita nel dramma, giungendo – per via di rifrazioni e rimandi impliciti tra autore/personaggio-regista/regista reale – a dare luce alla dimensione autobiografica, rilevabile anche in altri spettacoli strehleriani caratterizzati da un'analogia tensione riflessiva sul sé dell'arte: dalla *Tempesta*, all'*Illusion comique*, al *Faust*.

Se, allora, un primo motivo del fascino esercitato dai *Giganti* sulla regia strehleriana può essere individuato nella metateatralità implicata dalla costante oscillazione del testo tra istanza comunicativa dell'arte e constatazione della sua impraticabilità nel mondo, l'altro è riconoscibile nella particolare condizione di incompiutezza del testo, tale da consentire soluzioni di spiccata originalità. La fondamentale differenza interpretativa tra i *Giganti* del '47 e quelli successivi meglio si evidenzia nella messa in scena del finale.

Nell'edizione del '47, a dieci anni dalla prima assoluta con la regia di Renato Simoni, Strehler scelse *I giganti* per inaugurare la seconda stagione del Piccolo, manifestando la volontà di riconquistare alla vita del palcoscenico un testo molto complesso e tributargli il debito risalto nel repertorio teatrale italiano: volevano essere *Giganti* «filologicamente fedeli»⁶. Il segno stilistico dello spettacolo rinviava all'orizzonte realistico-naturalistico degno degli albori della regia europea, con la ricostruzione scenografica della Villa della Scalogna ben sintonizzata sulle particolari e indicate indicazioni della didascalia pirandelliana (scene di Gianni Ratto). Cotrone era il mago «dimesso dal mondo» secondo

Luca Ronconi, nel 1994. Su *I giganti della montagna* si vedano: R. ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli 1972; P. PUPPA, *Fantasmia contro giganti. Scena e immaginario in Pirandello*, Patron, Bologna 1978; R. TESSARI, *Pirandello e la dama rossa. Un settimo personaggio in cerca d'autore*, in *L'arte dell'interprete. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, L'Arciere, Cuneo 1984, pp. 727-743; C. VICENTINI, *Il repertorio di Pirandello capocomico e l'ultima stagione della sua drammaturgia*, in *Pirandello e la drammaturgia tra le due guerre*, Centro Nazionale degli Studi Pirandelliani, Agrigento 1985, pp. 91-96; R. ALONGE, *La riscoperta di Pirandello sulle scene italiane nel secondo dopoguerra*, «Quaderni di teatro», n. 4, novembre 1986, pp. 102-103; R. TESSARI, *Il teatro e la dimora dei miti. Manifestazione epifanica e rappresentazione scenica all'ombra della montagna dei giganti*, in *Testo e messa in scena in Pirandello*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1986, pp. 179-208; U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1989; L. PIRANDELLO, *Quando si è qualcuno. La favola del figlio cambiato. I giganti della montagna*, a cura di R. ALONGE, Mondadori, Milano 1993; R. ALONGE, *Il Maestro e Pirandello. Strehler, 'Come tu mi vuoi', 'I giganti della montagna'*, in «Il castello di Elsinore», n. 19, 1994, pp. 107-118; P. BOSISIO, *Tra profezia e testamento spirituale*, «ACME», LI, fasc. 3, settembre-dicembre 1998, pp. 249-257; S. FERRONE, *Strehler*, in «Drammaturgia» n. 5, 1998, pp. 7-15; A. RABBITO, *Il moderno e la crepa. Dialogo con Mario Missiroli*, Mimesis, Milano 2012.

⁵ Su questi primi anni strehleriani e sull'opera complessiva del regista: cfr. A. CASCETTA, *Teatri d'Arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979, pp. 124-156; F. BATTISTINI, *Giorgio Strehler*, Gremese, Roma 1980; C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 2008², pp. 94-102; F. MARCHESI, «Vorrei che fosse uno spettacolo magico, fantastico e vero nello stesso tempo e terribilmente umano», in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di F. MAZZOCCHI e A. BENTOGGIO, Bulzoni, Roma 1997, pp. 157-182; A. BENTOGGIO, *Invito al teatro di Strehler*, Mursia, Milano, 2002.

⁶ R. ALONGE, *Il maestro e Pirandello*, in «Il castello di Elsinore», a. VII (1994), n. 19, p. 114.

le parole del personaggio e fu interpretato da Camillo Pilotto con pacato abbandono, con un bastone da passeggio al posto della professionale bacchetta. Tutta all'opposto Ilse, Lilla Brignone, era una figura decisa, caparbia, egemone, tutta sacrificio per l'arte: una figura aspra eppure capace di catturare comprensione umana. Lo spettacolo si chiudeva con un finale fortemente improntato al dramma della scomparsa pirandelliana mettendo in scena il testo fino alla fine del secondo movimento. Poi Cotrone rimaneva solo in scena – mentre alle sue spalle si chiudeva un sipario nero – per leggere le note del figlio di Piran

dello, Stefano Landi, tramite essenziali del finale confidatogli dal padre, ma mai scritto. Un intenso addio al grande autore siciliano e alle sue angosce per il destino del teatro, ma un finale in cui operava il principio del distacco critico-registico nei confronti del materiale incandescente dei *Giganti*; un distacomutuato dal giovane Strehler dall'esempio dei grandi maestri della regia europea.

A quasi vent'anni di distanza, però, nel 1966, libero dalle giovanili cautele nei confronti di un mestiere registico ormai solidamente affermato in Italia, Strehler decise di mettere in scena una nuova edizione dei *Giganti* manifestando l'intenzione di convogliare nell'allestimento le ragioni del proprio operare artistico, ma in specie manifestando personali prese di posizione nei confronti della principale destinataria dell'arte scenica, la società intesa come complesso di istituzioni e spettatori. La delusione di Strehler nei confronti delle promesse mancate da parte delle istituzioni, delle deviazioni operate dagli Stabili, dell'indifferenza del pubblico si manifestò in un finale rimasto celebre. Strehler scrisse scenicamente ciò che Pirandello non aveva mai fissato su carta, ma soltanto confidato al figlio: nonostante gli avvisi di Cotrone, Ilse decide di rappresentare ad ogni costo *La favola del figlio cambiato* dinnanzi al pubblico imbarbarito della servitù dei Giganti, del tutto disinteressati al teatro, ma disposti a finanziare una rappresentazione per intrattenere lo stuolo dei propri domestici. L'inconciliabilità delle pretese artistiche di Ilse con l'incoercibile voglia di divertimento della folla degli spettatori esplode, alla fine, in una rissa violenta dalla quale si salvano a stento alcuni attori che riportano indietro il cadavere insanguinato di Ilse e fuggono. Tutta la scena è una lunga, allucinata, sequenza muta: dapprima la rappresentazione di Ilse al di là di un grande sipario teso, ma visibile agli spettatori reali in controluce; poi si torna ad agire in proscenio e in platea. Ilse insanguinata viene portata via a braccia dagli attori dietro il sipario e poi giù dal palcoscenico, attraverso la platea, mentre un sipario di ferro chiude il boccascena distruggendo il carretto della compagnia abbandonato in proscenio. Il finale è un atto di accusa e di accorata denuncia nei confronti di una situazione artistica ormai avvertita da Strehler al limite. Se nella precedente edizione del '47, il regista si schierava, implicitamente, con le ragioni di Ilse, in questa requisitoria teatralizzata gli equilibri cambiavano. Il regista uscì allo scoperto manifestando un'ansia di fuga verso un teatro "in esilio" che somigliava molto a quello del mago pirandelliano: Cotrone, era ora interpretato con piglio deciso da Turi Ferro, che stringeva in mano una bacchetta da direttore d'orchestra, un oggetto metaforico che giocava sull'analogia, cara a Strehler, tra direzione musicale e teatrale e che introduceva con evidenza il tema autobiografico dentro la rappresentazione. Ilse era interpretata da Valentina Cortese con accorata, ancorché inconcussa fede nel teatro fino al martirio. Ma la perdita di fede da parte del maestro, sia pure momentanea, si trasferì dal palcoscenico alla vita, nel 1968, quando effettivamente Strehler abbandonò per tre anni il Teatro di via Rovello dando vita, altrove, al gruppo Teatro e Azione.

Così *I giganti* pirandelliani si erano pericolosamente avviati a diventare la cartina di tornasole della fiducia del regista nel proprio teatro: nel 1994, egli ripropose lo spettacolo con poche varianti, ma con un'accentuazione pessimistica che esaltava l'identità Cotrone-Strehler, questa volta incarnata dallo stile incalzante e raziocinante di un altro grande interprete, Franco Graziosi, il Cotrone *raisonneur*, come è stato rilevato dalla critica. Eppure i costi personali di tal genere di messa in gioco furono alti e affiorarono nella scrittura privata dell'epistolario. Scrivendo a Valentina Cortese, indimenticabile interprete della versione del 1966, Strehler confessò

Tra poco vado alla prima prova dei *Giganti*. Forse questa volta è davvero un addio definitivo? Ma i nostri *Giganti* sono ancora là, sospesi alla tua voce e al tuo gesto. Sento in questo momento una gratitudine immensa perché mi sei stata accanto nella vita e nell'arte fino a che abbiamo potuto. E mi pare quasi di tradire una parte di noi quando sarò là, nel rito di sempre ma senza te davanti.[...]

Scendo nel buio per raccontare una nostra storia con un altro me stesso, ricordo soltanto di una giovinezza perduta e con altri. Non importa. La missione deve continuare fino alla consumazione. La sento vicina, Valentina, e mi fa paura[...]»⁷

La reversibilità del metateatro pirandelliano nella sfera autobiografica del regista poteva prendere corpo scenico soltanto attraverso immagini rifatte, simboliche, allusive, sconfinanti tra l'essenziale realtà quotidiana e il vuoto luminescente della magia⁸. Fu una

scenografia emancipata dal dettato d'autore, come del resto era già avvenuto nel 1966, con le scene di Ezio Frigerio, puntualmente riprodotte nell'edizione del '94.

3.1979: *I Giganti* missiroliani o della "caduta" nel/del teatro.

Mario Missiroli, direttore del Teatro Stabile di Torino dal 1977 al 1985, ponendo in scena *I Giganti della montagna* nel 1979, optò per un rispetto assoluto del dettato pirandelliano e diversamente da Strehler, decise di chiudere il proprio spettacolo nel punto in cui si era fermata la penna dell'autore, alla fine del secondo movimento, al passaggio della galoppata dei Giganti. Una scelta tutt'altro che ispirata ad un arido rispetto della volontà dell'autore. La superficie verbale del testo costituì, anzi, per Missiroli lo strumento per costruire una complessa rete di richiami all'attualità del teatro, più in particolare alle innovazioni teatrali degli anni Sessanta e Settanta, che fu alla base di uno degli spettacoli più innovativi di questi ultimi decenni di regia pirandelliana. Con il suo gravitare attorno alla questione centrale della destinazione dell'opera d'arte, il testo pirandelliano sollecitava, infatti, il regista a esprimersi sull'attuale condizione del fare teatro e a prendere posizione riguardo agli interrogativi posti dal Nuovo Teatro sulle finalità dell'arte.

Il baricentro dello spettacolo si fissò, dunque, sul confronto tra le concezioni di Crotone e quelle di Ilse e tra il modo di vivere degli attori e quello degli Scalognati. La prima riunione di compagnia per le prove di questo spettacolo fu dedicata alla discussione di quali possibili significati potessero emergere da questi accostamenti: il discorso missiroliano venne registrato, trascritto e infine pubblicato col titolo *Criteri generali sui Giganti della montagna*⁹. In esso si comincia a leggere:

C'è stato nell'ultimo decennio un dibattito molto cospicuo circa il rapporto dell'arte con la società (leggi del teatro con la società), che abbiamo vissuto chi più direttamente, chi meno direttamente, comunque come testimoni dell'epoca, il quale addirittura, dal '68 in poi, ha tirato a rovesciare il concetto stesso di arte teatrale, di rappresentazione, di funzione del teatro fino a delle conseguenze o a delle esperienze che lo hanno addirittura negato come fatto in sé, per risolverlo nel politico, nel sociale, nel religioso¹⁰.

Per meglio afferrare i riferimenti e soprattutto per non perdere di vista il punto d'arrivo di queste note, ossia l'allestimento del 1979, è opportuno affiancare ai passi scelti dei *Criteri* le recensioni allo spettacolo in cui è stato descritto l'impianto scenico, una costruzione di notevole impegno strutturale ed è tutto autonoma rispetto alle indicazioni pirandelliane¹¹. La visione spaziale missiroliana, coadiuvata dalla maestria scenografica di Enrico Job, trasformava la Villa *fin de siècle* della Scalogna in una grandiosa e astratta scenografia che emergeva gradatamente dall'ombra¹². Ciò che appariva agli occhi del pubblico era una sorprendente

⁷G. STREHLER, *Lettere sul teatro*, Archinto, Milano 2000, pp. 105-106.

⁸ Per la nozione di «realismo magico» scenografico dei *Giganti* del '66 e del '94 e per i rapporti con la Scuola Romana degli anni Trenta cui si ispirò Ezio Frigerio cfr. MARCHESI, «*Vorrei che fosse uno spettacolo magico, fantastico e vero nello stesso tempo e terribilmente umano*», cit., pp. 172.173.

⁹ M. MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, in R. ALONGE, *Missiroli: «I giganti della montagna» di Luigi Pirandello*, «Quaderni di analisi dello spettacolo diretti da Roberto Alonge in collaborazione con il Teatro Stabile di Torino», Multimagini Editore, Torino 1980.

¹⁰ MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p.70.

¹¹ Un sincronico commentario critico ai *Criteri* è già offerto da R. ALONGE, «*Giganti*» senza *catarsi*, in ALONGE, *Missiroli: «I giganti della montagna» di Luigi Pirandello*, cit., pp. 9-66.

¹² Lo spettacolo missiroliano esiste in duplice versione videoregistrata: la prima è costituita dalla ripresa integrale dello spettacolo tenuto a Torino nel 1979, a cura dello stesso Teatro Stabile produttore. La seconda è una cretostomazia di scene realizzata dalla RAI in vista di un servizio di presentazione non più mandato in onda.

[...]cripta sotterranea, o megliola valva d'una conchiglia metallica, circondata da pareti pure grigio-splendenti che ai due lati della ribalta possono aprirsi come le ante di un armadio gigantesco. Di questo grengo-conchiglia, oscuramente materno, e che muta la luce secondo i giochi illusionistici di Cotrone ma con una specie di livida e molle ambiguità, come dev'essere del trascolorare di certi abissi sottomarini, gli Scalognati, con le loro emblematiche deformità (facciamo dei nostri corpi, fantasmi, dice Cotrone) sono i naturali e mostruosi abitatori. Gli attori vaganti della Compagnia di Ilse vi vengono, invece, calati dall'alto, appesi a funi (il carretto di Ilse è una rete), dalla strozzatura a imbuto o dall'imbocco di una fogna.

Il luogo scenico, quel pendio ossessivo che pare scaturito da un incubo di claustrofobia (e di impotenza a comunicare col sopra e col fuori) rende afona, con un effetto duro ma emozionante, l'affabulazione vagamente shakespeariana (perchè richiama al mago Prospero, all'isola di Calibano e Ariel) dei sogni e dei fantasmi evocati da Cotrone; e dalle parole stesse della favola di Ilse (e del suo poeta morto) non appena vengono pronunciate¹³

Il concavo emiciclo, progettato da Enrico Job, lucido e levigato come uno specchio, scendeva molto ripidamente verso il suo azimut centripeto, costituito da un grande proiettore in proscenio. Le pareti (insidiose superfici per chi vi recitava) erano l'assemblaggio di vari riquadri i cui profili scandivano meridiani e paralleli di un misterioso ambito ipogeo, inesorabilmente diverso e separato dal mondo¹⁴. In questo luogo gli Scalognati si muovevano con agilità e sicurezza, mentre gli attori della Compagnia di Ilse si sentivano imprigionati, bloccati, in esilio. L'invenzione di Missiroli visualizzò, con eccezionale originalità d'ispirazione, la scena dell'arrivo degli attori alla Scalogna. All'inizio dello spettacolo gli attori scivolavano giù dagli orli delle pareti concave verso il basso, quasi accidentalmente, senza poi essere in grado di risalire, restando intrappolati nel metallico emisfero rovesciato. Non più il carretto tirato a braccia su per la salita, ma funi e reti, che avvolgendo gli attori come prede di una ragnatela, li lasciano scivolare giù per il declivio. Le reti si staccavano, infine, dalla sommità del pendio e precipitavano a loro volta in basso, «sottolineatura di un ritorno dichiarato impossibile, di una fuga non più praticabile»¹⁵. Analogamente l'originalità della regia poneva in rilievo il gesto di rifiuto di Ilse a entrare nella villa, quando invece gli altri attori vi avevano già fatto il loro ingresso, mediante l'azione del duplice tentativo della donna di risalire il pendio, arrampicandosi sulle maglie della rete rimasta agganciata in alto: ma proprio quando l'attrice sembrava issarsi sul bordo della parete, la rete si staccava inesorabilmente facendola ricadere in fondo.

Di tale imponente macchina scenografica, Missiroli evidenziò il duplice significato rispetto ai contrapposti schieramenti: per gli Scalognati era una cavità protettiva, per gli attori, al contrario, un luogo del non-ritorno, implicitamente allusivo alla connotazione – ultima in assoluto – della morte. Ilse e la compagnia, cadendo nella voragine della Scalogna, avevano fatto un passo definitivo, morivano, e con essi il loro teatro.

C'è un Compagnia istituzionale e mondana (oh, il ristorante Santa Lucia!) che, ingannata da un appuntamento fatidico, cascali dentro, c'è cascata... "cascare", sottolineato: in quel luogo manicomiale, quell'incubo, atroce separazione dal mondo, luogo "separato". La Compagnia della contessa mette un piede in fallo e casca nella fossa della morte, stretta compagna dell'arte: a me a Job, non ci era mai importato niente del ponticello e di quelle cose là descritte (pensate più a Beckett,

¹³ R. DE MONTICELLI, *Il teatro nella fogna dei Giganti*, «Corriere della sera», 21 novembre 1979.

¹⁴ Il declivio concavo aveva una forma a conchiglia con una altezza massima, al centro, di 5,40 metri e una minima, ai lati di 2,20 metri; era costruito con pannelli di legno ricoperti di fogli di metallo che venivano inumiditi poco prima della rappresentazione, per consentire migliore aderenza alle scarpe gommate degli attori che ci si dovevano muovere sopra anche in velocità. Lungo il bordo superiore della conchiglia c'era uno stretto corridoio di servizio in ferro. Due porte laterali (6 quintali l'una) erano incassate nelle due torri, del peso di 3 quintali ciascuna, a sorreggere due ponti non visibili, in lato, su ci operavano – a 10 metri dal suolo – i marionettisti che muovevano le grandi marionette del secondo atto. Il peso complessivo della struttura (torri e ponti) si aggirava sui 10 quintali. Per la descrizione in dettaglio della struttura scenica si veda: B. NAVELLO, *Nell'officina dei 'Giganti': schede sulla messinscena*, in ALONGE, *Missiroli: «I giganti della montagna» di Luigi Pirandello*, cit., pp. 85.

¹⁵ ALONGE, *'Giganti' senza catarsi*, cit., p. 20.

di *En attendant Godot*, le sue pattumiere, *Fin de partie*); ci importava un luogo dove si potesse cascare e donde non si potesse più uscire, perché loro non usciranno più¹⁶

Anche l'interpretazione degli attori si accordava, mediante una sapiente variazione di toni e immagini, sul registro fondamentalmente negativo della decadenza inarrestabile, della fine ineluttabile. Gli attori chiamati a recitare le parti del Conte e di Diamante, dovevano apparire più vecchi dell'età del personaggio, così come dovevano far trasparire il tarlo segreto di ciascuno al di là delle battute. Era come se lo sfascio della compagnia di Ilse, la pesantezza del fatale dramma in repertorio, aprisse spazi di compensazione alla recita in presa diretta del proprio personaggio: il rapporto clandestino del Conte e di Diamante, l'omosessualità di Battaglia, l'amor platonico di Spizzi per Ilse, la vocazione cabarettistica di Sacerdote. L'immagine materiale dei personaggi era completata dalla realizzazione costumistica, curati anche questi da Enrico Job, attenta alle tensioni del mondo interiore. E dunque Battaglia fu fatto indossare un cappellino viola, a Sacerdote la paglietta, a Spizzi furono daticapelli ossigenati.

Su tutto ciò dominava l'ombra della grande attrice: la Contessa di Missiroli era una «tarantolata di gusto Sarah Bernard»¹⁷ che si muoveva sulla scena collocandosi fisicamente sempre al centro dell'attenzione dell'unico pubblico disponibile: i propri attori e gli Scalognati. Annamaria Guarnieri fu truccata pesantemente: occhi bistrati e pallore di biacca come attrici divine del primo Novecento. E come loro gesticolava con enfasi sovraccarica, mentre il roteare di lunghe maniche e scialli proseguiva nello spazio il movimento delle mani. Invece di una martire, la Ilse missiroliana sembrava un'invasata, perseguitata dalla propria mania vittimistica e autocelebrativa. Sacrificandosi all'Arte, reprimeva in sé la femminilità e la possibilità di essere madre. Ilse recitava continuamente il proprio dramma d'arte e di vita: quello della missione della sua *Favola del figlio cambiato*, in mezzo agli uomini e quello della personale disfatta di donna: fallita come amante e come moglie. Essa, dunque, precipitava, come è stato detto: «dalla nevrosi del teatro si passa al teatro della nevrosi»¹⁸. Quanto al Conte, che avrebbe dovuto svolgere un ruolo rassicurante, Annamaria Guarnieri ne metteva in luce l'aspetto meschino, soggetto ai propri impulsi sessuali tanto da non sapersi trattenere, egoisticamente, di fronte alla stanchezza della moglie, risarcendosi come possibile, con le attenzioni di Diamante. Lo sguardo di Cotrone rispetto a questo panorama di triti individualismi, di frustrazioni ed egoismi, era quello lontano e scrutatore del giudice. Il fragore della cavalcata dei Giganti in arrivo, nel finale, completava il senso di questo quadro in disarmo del vecchio teatro girovago: il rumore del galoppo si scatenava come un tremendo temporale distruttivo mentre un terremoto faceva precipitare una cascata di detriti e scorie che ricopriva Ilse distesa a terra. Missiroli terminò qui la sua rappresentazione: un finale senza le catastrofi luttuose prefigurate dal Stefano Landi. Un finale che negava il martirio catartico della Contessa inchiodandola alla miseria della propria condizione fallimentare. Ilse non moriva in scena ma, peggio, veniva seppellita e sconfitta.

Rispetto al gruppo di attori si stagiava libera congrega degli Scalognati: la loro diversità era rilevata, già a prima vista dal costume. Se nell'abito degli Attori predominava un particolare denotativo e allusivo, in quello degli Scalognati si affermava l'uniformità, l'assenza di colore, la casualità informe e indefinibile. Ma era un bianco che trovava un positivo corrispettivo interiore, fatto di innocente indifferenza, di serena assenza di desideri, di assoluta e perfetta autonomia. Così come il recitare degli Attori si compiacceva dei tic e delle cadenze del vecchio mestiere, tanto quello degli Scalognati doveva apparire sprovvisto di qualsiasi artificio, scabro, come assente, oscillante tra la stonatura dell'imperizia e la grazia improvvisa della semplicità. Il senso di queste scelte registiche è racchiuso nelle parole stesse di Missiroli: il modo di recitare degli Scalognati doveva somigliare a quello che

[...] ci è più proprio, ci è più facile perché somiglia al teatro che qualcuno di noi ha fatto in proprio, e che in ogni caso è il teatro delle esperienze e delle attitudini culturali del decennio scorso; e quindi quello degli Scalognati è un "ensemble" molto più vicino alla grazia che non c'era quasi mai nei gruppi che si erano formati nel decennio scorso, ma alla quale ambivano ideologicamente [...]¹⁹

¹⁶MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 81.

¹⁷MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 77.

¹⁸ALONGE, *'Giganti' senza catarsi*, cit., p. 33.

¹⁹MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 81.

Sofferamoci su questa parte dei *Criteri* che chiama in causa il riferimento al teatro della cosiddetta seconda avanguardia. Dal passo sopra citato emerge abbastanza chiaramente che la riflessione missiroliana sugli eventi della più recente storia teatrale s'insinuava effettivamente all'interno della concezione dello spettacolo, alimentando, senza parere, una dissimulata polemica e un implicito dichiararsi. La grazia e l'innocenza degli Scalognati, il loro vivere in comunità, la povertà, l'autonomia tendenzialmente anarchica non potevano non richiamare alla mente le più importanti tappe delle avanguardie che avevano avuto in Italia imitatori e seguaci.

Ovviamente Missiroli non condivideva queste esperienze, ma era altrettanto vero che la Congrega di Cotrone, per come appariva nello spettacolo – irreale, misteriosa, gioco beffardo, trappola mortale, inquietante alternativa – si fissava nella fantasia degli spettatori con la leggerezza delle proprie immagini librandosi oltre il precipizio che inghiottiva il destino artistico di Ilse. Eppure le note registiche non sembrano concedere fiducia nemmeno alle proposte rivoluzionarie del nuovo teatro. Osservava Missiroli:

Sino a prova contraria le ultime affermazioni del Living Theatre sono di annullamento del teatrale nel politico. Questo è stato uno dei discorsi del decennio passato. Ci sono casi di natura analoga, ma opposta: per esempio il caso del teatro di Grotowski, che parte come esperienza liturgica (e ci resta), però passa dai 60 spettatori a nessuno spettatore, passa da un autorappresentarsi, a bruciarsi nel lavoro chiuso in sé²⁰.

Benché opposto e polemico, è abbastanza chiaro il parallelo istituito, pur con umorali intemperanze polemiche, tra gli Scalognati e il popolo del Nuovo Teatro, che per Missiroli è un non-teatro. Con ciò non s'intende restringere il significato dello spettacolo soltanto ad una presa di posizione rispetto a specifici avvenimenti teatrali; s'intende sottolineare, semmai, che il lavoro di studio e preparazione di una materia come quella dei *Giganti* portasse in primo piano, nella coscienza del regista, una bruciante questione culturale che coinvolgeva di riflesso la funzione e la posizione attuale del teatro di regia nella contemporaneità. Le considerazioni di Missiroli sul grande tema dei compiti e del destino del teatro si estendevano ad un altro tema polemico molto dibattuto: l'istituzionalità del teatro. Annotò in proposito Missiroli:

Si sono anche dette nel corso di questi dieci anni delle cose circa la istituzionalità dei fenomeni come quello del teatro, che erano delle cose sentite in termini cocenti dal punto di vista ideologico: cioè si affermava da più parti che il teatro istituzionale non avrebbe più avuto una realtà, non avrebbe più saputo creare nulla di nuovo ecc. Secondo me, bisogna osservare che non esiste nulla di non istituzionale in una società articolata contemporanea, dove tutto è istituzionale (tutto, tutto, compreso la droga di protesta: nemmeno l'accattonaggio oggi è anti-istituzionale). Oggi non c'è niente di non istituzionale e il teatro di cui basterebbe conoscere la storia, è sempre stato istituzionale²¹.

Missiroli sviluppava l'idea facendo gli esempi della Grecia classica, di Racine, e, infine, provocatoriamente, anche della Commedia dell'Arte, ossia del fenomeno storico cui miticamente si riallacciavano certe frange del teatro degli anni Sessanta e Settanta. Colui che parlava – non lo dimentichiamo – era il direttore artistico del Teatro Stabile di Torino, ma la sua era una schietta dichiarazione di appartenenza culturale e storica, non un'incondizionata difesa delle istituzioni, dovuta a vincoli professionali. Del resto l'esito deludente degli esperimenti teatrali tentati tra il 1975 e il 1977, a ridosso del suo incarico di direttore artistico, su committenza dell'istituzione teatrale torinese, lo avevano persuaso della necessità di restituire al teatro la funzione e il modo d'essere che gli erano propri, al riparo dalle tentazioni ideologiche-didattiche del teatro pubblico²².

Per comprendere a quali valori d'arte si volgesse specialmente la sensibilità teatrale di Missiroli occorre tornare per un'ultima volta ad un altro momento

²⁰MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 71.

²¹MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo*, cit., p. 71.

²² Il riferimento è al progetto di tre coppie di spettacoli, realizzato solo per due terzi (*Il bagno di Majakowskij* e *La mossa del cavallo* a cura di Vittorio Sermonti e *Nathan il saggio* di Lessing con *La religione del profitto* sempre di Sermonti), in cui il secondo spettacolo fatto di un collage di documenti d'epoca, doveva funzionare da contesto del primo. Sull'argomento si vedano: R. ALONGE, *Dal testo alla scena*, Torino, Tirrenia, 1984, pp. 299-301 e F. MAZZOCCHI, *Il bagno di Majakowskij al Teatro Stabile di Torino*, in *Mario Missiroli e il suo teatro*, a cura di M. CAMBIAGHI, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 91-102.

dell'allestimento dei *Giganti*: si tratta della realizzazione dei “fantocci” pirandelliani, che comparivano all'inizio del secondo atto e facevano da pubblico insospettato alle profferte d'amore del Conte nei confronti della Contessa. Tali fantocci, emblema di un terzo livello del teatro, approdo teorico di tanta riflessione dell'avanguardia teatrale del primo Novecento, vennero immaginati da Pirandello come figure meccaniche da far interpretare da mimi. Missiroli prescrisse, invece, la presenza in scena di gigantesche marionette, circa un metro e settanta, ciascuna sostenuta da grossi, visibili, fili manovrati in alto da marionettisti posizionati fuori vista sui ponti sostenuti dalle torri laterali.

Lassù nel teatro all'italiana ci sono le apparizioni, perciò grandi marionette a misura umana: non dei fantocci fatti da mimi, che simulano le marionette, ma la marionetta che simula l'uomo. Altro che mimi! Il vero fantoccio del teatro è la marionetta. E gli operatori di queste marionette popoleranno a loro volta la magica soffitta all'italiana.

Marionette, perciò, dichiaratamente marionette, a grandezza umana, forse un po' sospese, qualcuna nell'aria, qualche altra toccherà terra; il pianoforte suonerà sospeso per aria: non vogliamo fare della magia convincendo i bambini, ma rigenerare gli adulti²³.

Se l'esclusione missiroliana dell'ipotetico terzo atto parve accentuare, stando ad alcuni recensori, la dimensione negativa e pessimistica pirandelliana, il dispiegamento delle splendide creazioni visuali che toccavano i generi più differenti dei codici artistici (dalla danza, al cinema, al teatro d'animazione...) rivelò l'esito meno nichilista dello spettacolo. L'ipotesi più probabile circa il pensiero del regista è forse da fondare su quella frase sopra citata a proposito delle marionette: «non vogliamo fare della magia per convincere i bambini, ma rigenerare gli adulti».

Nello svelamento impietoso dei falsi miti del teatro, sia nella loro accezione tradizionalista, sia in quella utopistica, Missiroli confermò il suo interesse per l'arte teatrale, la cultura registica e i suoi mezzi specifici: la scenografia, gli oggetti scenici, i trucchi, gli artifici dell'immagine.

²³MISSIROLI, *Criteri generali dello spettacolo* cit., p. 83.