



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLE ARTI E DELLO SPETTACOLO

CICLO XXXV

COORDINATRICE Prof.ssa Cristina Jandelli

**L'ATTORE ITALIANO NEL SECONDO
NOVECENTO: IL PROFILO ARTISTICO DI
ARNOLDO FOÀ**

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

Dottoranda

Dott.ssa Carbone Rosa

Tutor

Prof. Guardenti Renzo

Coordinatrice

Prof.ssa Jandelli Cristina

Anni 2019/2022

INDICE

INTRODUZIONE	6
CAPITOLO 1 PER UN PROFILO ARTISTICO: ARNOLDO FOÀ ATTORE	10
1.1. Dagli anni della formazione ai primi incontri con il teatro.....	10
1.2 Foà e i registi del secondo Novecento.....	22
1.3 La definizione di uno stile: la recitazione e i ruoli ricorrenti.....	57
CAPITOLO 2 LA VOCE DI FOÀ OLTRE IL TEATRO	68
2.1 L'esperienza in radio agli inizi degli anni Quaranta.....	68
2.2 Letture, declamazioni, recital, televisione.....	95
CAPITOLO 3 ARNOLDO FOÀ DRAMMATURGO	118
3.1 <i>Signori, buonasera</i> : la prima prova drammaturgica e registica.....	118
3.2 Altre drammaturgie.....	149
3.3 Caratteristiche della drammaturgia.....	182
CAPITOLO 4 ARNOLDO FOÀ REGISTA	188
4.1 Un'idea di regia.....	188
4.2 Le regie realizzate tra gli anni Sessanta e Ottanta.....	204
4.3 Tre regie per un'unica opera: <i>Diana e la Tuda</i>	229
BIBLIOGRAFIA	246
DOCUMENTI	268

INTRODUZIONE

La ricerca è stata condotta principalmente all'interno del fondo Arnaldo Foà, conservato presso il Centro Studi Teatro della Pergola a Firenze, il quale rappresenta, allo stato attuale, il principale archivio relativo all'intera carriera dell'artista ferrarese. Tale fondo è stato donato dalla famiglia di Foà al Centro Studi nel febbraio 2016, in occasione della mostra fotografica *Arnoldo Foà-una vita lunga un secolo* dedicata all'attore, che alla città di Firenze era particolarmente legato. Fortemente voluta dalla famiglia, questa esposizione raccoglieva scatti inediti provenienti dall'archivio familiare e ripercorreva alcune delle tappe fondamentali della vita di Foà, sia artistica che privata. I documenti di cui si compone il fondo tengono conto dell'intera biografia artistica dell'attore ferrarese e comprendono materiali relativi non solo all'attività teatrale, ma anche a quella televisiva e cinematografica. Il fondo è dunque suddiviso in tre sezioni principali, ciascuna destinata ad un settore: teatro, cinema, televisione; una parte di documenti riguarda, inoltre, l'esperienza radiofonica, che vede Foà cimentarsi sia con la conduzione di trasmissioni che con l'ideazione e la scrittura di contenuti trasmessi in radio.

La prima, necessaria selezione operata all'interno dell'archivio è stata quella di focalizzare l'indagine su una sola dimensione della carriera di Foà, così da metterne in risalto le caratteristiche principali e i momenti più significativi. Il profilo artistico è stato dunque tracciato a partire dall'esperienza teatrale compiuta da Arnaldo Foà nella triplice funzione di attore, drammaturgo e regista. La sezione dedicata al teatro consta di più di tremila documenti, a loro volta divisi in diverse categorie in base alla loro tipologia: rassegna stampa, copioni, programmi di sala, corrispondenza, contratti: ognuna di esse, al suo interno, prevede un'ulteriore suddivisione in faldoni, organizzati secondo un criterio cronologico. La sezione rassegna stampa è la più ricca: essa conserva millenovecento ritagli stampa, distribuiti in sei faldoni, che raccolgono recensioni di spettacoli, interviste, articoli di vario genere riguardanti la carriera teatrale di Foà, nel periodo che parte dal 1938 e arriva al 2014, anno della sua scomparsa. Il contributo fornito dalla rassegna stampa e dalle recensioni della critica si è rivelato particolarmente importante nelle diverse articolazioni della tesi: dallo spoglio di tali documenti sono emerse non solo informazioni riguardanti gli spettacoli di Foà, ma anche il peso che questi ultimi hanno assunto e la valutazione generale che la sua carriera, nelle diverse esperienze attoriche, drammaturgiche e recitative, ha ottenuto nel panorama teatrale di quegli anni. I copioni, in tutto duecentoventi, sono suddivisi in sette faldoni e comprendono sia gli spettacoli in cui l'attore ha recitato, sia quelli scritti e diretti personalmente: le annotazioni e gli appunti stilati da Foà hanno permesso di individuare le modalità tramite cui l'artista è

intervenuto sul testo, sia come attore che come regista, compiendo tagli o modifiche di vario genere. Novecentocinquanta sono invece i programmi di sala, divisi in tre faldoni: in molti di essi si ritrovano note alla regia dello stesso Foà che presenta e descrive gli spettacoli messi in scena, ma anche bozzetti e dettagli delle scenografie e dei costumi. La corrispondenza, costituita prevalentemente da biglietti d'auguri e lettere di ammiratori, conta centocinquantasei documenti. Infine i contratti, che riguardano l'intera attività dell'artista, dalle letture pubbliche di versi poetici alla comparsa in programmi televisivi fino alle scritture teatrali, sono circa cinquecento. A essi si aggiunge una parte di documenti privi di una collocazione precisa e, in alcuni casi, di una data. Il lavoro all'interno dell'archivio ha previsto il reperimento di tali documenti, la loro digitalizzazione e il lavoro di trascrizione di una cospicua parte di essi. A questa corposa raccolta di materiali si aggiunge un consistente apparato iconografico, costituito da duecentonovanta fotografie di Arnaldo Foà, ripreso nei ruoli interpretati a teatro, durante le prove o in momenti della vita privata, ma anche immagini e bozzetti relativi ai costumi e alle scenografie degli spettacoli.

Una parte della ricerca si è svolta presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e la Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma, dove sono stati reperiti principalmente documenti iconografici relativi agli spettacoli in cui Arnaldo Foà ha recitato tra la metà degli anni Quaranta e i primi anni Sessanta. Particolarmente utile ai fini della ricostruzione degli spettacoli presi in esame è stata la consultazione di AMATI, l'Archivio Multimediale degli Attori Italiani, in cui sono state ritrovate informazioni relative alle messe in scena in cui Foà recita negli anni centrali del Novecento. Infine, l'incontro con la signora Anna Procaccini, vedova del Maestro, ha consentito l'accesso a una parte inedita di materiali, sia di carattere multimediale, come alcune registrazioni di spettacoli teatrali, sia di carattere iconografico, insieme a pagine di diario di Foà e ad articoli di giornale.

Le prime fasi della ricerca sono state rivolte alla consultazione e al successivo lavoro di digitalizzazione e trascrizione dei documenti; in un secondo momento sono state prese in esame alcune esperienze particolarmente significative per la carriera di Arnaldo Foà, sia per il lavoro compiuto dall'artista come attore, drammaturgo e regista, sia per il rapporto che esse hanno avuto con il panorama teatrale contemporaneo. La scelta di approfondire l'analisi di alcune messe in scena è stata motivata in primo luogo dalla disponibilità dei documenti presenti nell'archivio: l'incrocio delle numerose tipologie di fonti documentarie ha costituito il punto di partenza per tracciare il profilo artistico dell'attore, per definire il suo repertorio e i ruoli in cui si specializza, per individuare le caratteristiche della sua recitazione, il rapporto con alcuni degli

esponenti della regia del secondo Novecento, e, infine, per chiarire l'idea di teatro maturata nel corso degli anni.

La tesi prende in esame l'intera carriera teatrale dell'artista, con una particolare attenzione agli anni centrali del XX secolo, in cui Foà consolida la propria esperienza, grazie all'incontro con noti registi, e si cimenta nella drammaturgia e nella regia. La suddivisione in quattro capitoli tiene conto delle fasi principali dell'attività dell'attore per giungere alla definizione della sua biografia artistica: la prima sezione è dedicata a Foà attore di teatro. Il capitolo prende in esame l'evoluzione della recitazione di Foà, a partire dallo spettacolo che segna il suo esordio come attore, *La serenata al vento* di Carlo Veneziani del 1935, per poi analizzare gli anni della formazione e le diverse esperienze teatrali: l'analisi di alcune sue interpretazioni mette in luce il repertorio estremamente diversificato con cui Arnaldo Foà si misura e i ruoli principali in cui si specializza. Il successivo approfondimento sul rapporto con alcuni degli esponenti della regia italiana è stato utile non solo a definire ulteriormente il percorso attorico di Foà, ma anche a precisare il contesto teatrale, particolarmente attivo negli anni centrali del secolo, in cui la sua figura di attore si afferma, per arrivare, nella parte conclusiva del capitolo, alla definizione dello stile recitativo e dei suoi caratteri peculiari, uno su tutti, la vocalità.

Il secondo capitolo analizza le esperienze artistiche che oltrepassano i confini specificamente teatrali, rivolgendosi al lavoro di Foà in altri contesti, come quello radiofonico e televisivo: la conduzione di trasmissioni radiofoniche a partire dalla metà degli anni Quaranta, la recitazione negli sceneggiati televisivi, le letture e le declamazioni di versi poetici rappresentano momenti importanti per la carriera dell'attore, nonché la consacrazione della sua fama come personaggio dello spettacolo a trecentosessanta gradi.

Le ultime due sezioni si focalizzano sul lavoro di drammaturgia e regia, due attività che, a partire dalla commedia *Signori, buonasera* del 1957, Foà porterà avanti insieme alla recitazione. L'analisi e il confronto delle commedie scritte da Foà, sia quelle portate in scena che quelle mai rappresentate, hanno consentito di individuare alcune caratteristiche comuni nella produzione drammaturgica, ma anche i modelli a cui l'artista si ispira. Il quarto e ultimo capitolo tratta dell'esperienza registica di Arnaldo Foà, il quale, dal 1957 ai primi anni Duemila, dirige trentuno spettacoli, lavorando anche all'adattamento e alla traduzione dei testi e spaziando da un repertorio classico a *pièces* contemporanee. Il lavoro di Foà come regista si inserisce in un clima particolarmente fervido per il teatro e, nello specifico, per l'affermazione della nuova funzione registica: l'approfondimento sulle posizioni a confronto nel dibattito sulla regia ha rappresentato il contesto in cui l'attività di Foà si inserisce ed è stato utile a tracciare

l'idea di regia dell'attore ferrarese. In un secondo momento l'indagine ha riguardato alcune messe in scena realizzate tra gli anni Sessanta e Ottanta, per poi soffermarsi su *Diana e la Tuda*, opera pirandelliana a cui Foà è particolarmente legato e su cui lavora, dandone tre diverse versioni.

CAPITOLO PRIMO

PER UN PROFILO ARTISTICO: ARNOLDO FOÀ ATTORE

1.1. Dagli anni della formazione ai primi incontri con il teatro

Credo non interessi a nessuno la storia della mia vita salvo alle mie bambine (che continuerò a chiamare «bambine» finché vivrò), Valentina, Rossellina, Giulia, Orsetta, e forse ai miei nipoti: è per loro che voglio scriverla. [...] In un'autobiografia, cos'è più importante, i fatti o il pensiero? Certo, di solito i pensieri ti nascono dai fatti, ma raccontare tanti fatti non è divertente, anche perché sembra di attribuire loro un'importanza eccezionale anche quando non sono altro che lo scorrere normale di una vita normale, senza nessun carattere di eccezionalità¹.

Quando Arnaldo Foà scrive questa riflessione è il 2009 e sono passati ben settantaquattro anni dalla sua prima apparizione sul palcoscenico: è la seconda autobiografia che l'attore ferrarese pubblica², in cui ripercorre, intrecciando la vita privata con quella professionale, le tappe più significative della sua carriera. Nel percorso artistico di Foà, che si esprime sui vari fronti della recitazione, della drammaturgia e della regia, e che oltrepassa i confini prettamente teatrali per sperimentare i mezzi radiofonici, televisivi e cinematografici, il «carattere di eccezionalità» emerge indubbiamente: con ben centosettantanove spettacoli, quello di Arnaldo Foà si presenta come uno dei profili artistici più importanti del panorama teatrale del secondo Novecento. In occasione della sua scomparsa, avvenuta nel gennaio del 2014, molte fra le personalità più in vista della cultura nazionale intervengono per onorare la sua figura, ritenuta centrale nello scenario artistico italiano: l'allora presidente della Repubblica Giorgio Napolitano ricorda Foà come «una figura esemplare di artista, di interprete della poesia e del teatro, animato da straordinaria passione civile e capace di trasmettere emozioni e ideali al pubblico più vasto»³, menzionando, oltre al valore artistico, anche la sua partecipazione alla politica del Paese. Le principali testate giornalistiche nazionali rendono omaggio all'attore, definito «la voce del teatro italiano»⁴, mettendo in risalto la potenza della sua recitazione e il carattere di versatilità emerso in quasi un secolo di carriera.

Arnaldo Foà nasce il 24 gennaio del 1916 a Ferrara, in via Giuoco del Pallone, figlio di Valentino Foà e Dirce Levi, entrambi di religione ebraica; all'età di 3 anni, la famiglia Foà si

¹ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, Sellerio, Palermo 2009, pp. 9-10.

² La prima autobiografia, dedicata all'arte della recitazione, risale a undici anni prima: Id., *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, Gremese, Roma 1998.

³ *Morto Arnaldo Foà, aveva 98 anni: protagonista del '900 dal teatro alla tv*, in www.larepubblica.it, 11 gennaio 2014, https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2014/01/11/news/e_morto_arnaldo_foa-75682444/.

⁴ Così viene definito nell'articolo *Morto Arnaldo Foà, grande artista, attore e poeta: aveva 97 anni*, in ilmessaggero.it, 11 gennaio 2014, https://www.ilmessaggero.it/home/arnaldo_foa_morto_attore_poeta-52602.html e anche nell'articolo *La morte di Foà Aveva mille volti ma una voce unica*, in larena.it, 12 gennaio 2014, <https://www.larena.it/argomenti/spettacoli/la-morte-di-foa-aveva-mille-volti-ma-una-voce-unica-1.3074686>.

trasferisce a Firenze, nella «bella casa-attico di viale Bernardo Segni»⁵, dove il padre avvia la nuova attività di ferramenta. Il quadro dell'infanzia ricostruito da Foà nella sua autobiografia restituisce l'immagine di un ragazzo irriverente e sicuro di sé, la cui vocazione artistica si manifesta fin dalla tenera età: durante una fuga da casa avvenuta quando l'artista ha otto anni, Foà racconta di aver composto i suoi primi versi poetici:

Fu in occasione di quella fuga che composi i primi versi della mia vita; avevo una bicicletta grande, da uomo, arrivavo a fatica ai pedali e non sapevo nulla di manutenzione; strideva e gemeva in ogni sua parte, la catena scrocchiava, le ruote cigolavano, e così il vecchio sellino che sembrava non saper sostenere neanche il peso di un bambino come me; il manubrio, anche lui, non sembrava sopportare di essere manovrato, tanto gemeva ad ogni curva, e io creai questi versi:

*Cigola, cigola, macchina mia:
sai come piange l'anima mia!*⁶

L'adolescenza prosegue tra le condizioni precarie della famiglia e gli scontri con la figura paterna, che lo indirizza alla professione commerciale; ma è proprio nel capoluogo toscano che il giovane Foà ha i primi contatti con il teatro. L'età della giovinezza corrisponde a un periodo di fermento per l'artista, che inizia a interessarsi e a partecipare attivamente alla vita politica e culturale, ponendo le basi per quella ferma posizione antifascista che sostiene per tutta la vita: Foà si iscrive all'OBN, l'Opera Nazionale Balilla, e qui diventa prima balilla escursionista, poi avanguardista, guadagnandosi una serie di premi e medaglie. Il temperamento impetuoso e il carattere sfrontato dell'artista, che contribuiscono a creare l'immagine dell'attore ruvido e burbero⁷, si manifestano nei ricordi legati agli anni della sua infanzia e giovinezza: il rapporto conflittuale con le istituzioni e il rifiuto delle etichette emergono nel contesto familiare e scolastico. Curioso, a tal proposito, l'aneddoto che Foà racconta nella sua prima autobiografia⁸, in cui ricorda il momento in cui reagisce con impertinenza al rimprovero di una sua professoressa di scuola superiore:

[...] un giorno mi chiama per interrogarmi, per punirmi di non so cosa, con l'espressione di quella che dice: «Ora ti concio io per le feste!». Mi interroga su Goldoni [...] Purtroppo per lei le rispondo bene: allora con l'aria di quella che ha la carta segreta per distruggere l'avversario mi interroga sulla commedia *Gli innamorati* che, appunto, stavamo studiando: rispondo bene. Furiosa mi dice di leggerne una scena: qui avrei dovuto far crepare dalle risa la platea leggendo la parte dell'innamorato assieme a lei, bravissima, in quella della ragazza. Figuriamoci: cadere ai suoi piedi invocando perdono e dichiarando la mia passione per lei! Io "tiravo" così bene che la contessa comincia ad appassionarsi: avvampa, la crocchia le si scioglie, i cernecchi grigiastri le cadono come spaghetti scotti sulle spalle; il naso adunco, rosso come un peperone, le gocciola appassionato. Al momento di dichiararle il mio sincero amore io, con un coraggio impensabile per quei tempi, mi fermo e la guardo. Lei alza gli occhi dal libro per

⁵ Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 27.

⁶ *Ivi*, p. 25.

⁷ Le cronache riportano l'immagine di Arnoldo Foà come di un artista austero e aspro: si vedano alcuni titoli di giornale come: Antonio Sangiorgi, *Arnoldo Foà l'aggressivo*, in «Tribuna Rai-tv», n. 27, 1967, oppure Titti Giuliani Foti, *Un burbero geniale per Dante*, in «La Nazione», 10 marzo 2010, e ancora Goffredo Fofi, *Foà, artista burbero tra pubblico e privato*, in «Il Messaggero», 25 gennaio 2010. Dove non diversamente indicato, i ritagli stampa e gli altri documenti provengono dal Fondo Arnoldo Foà conservati presso il Centro Studi del Teatro della Pergola.

⁸ Arnoldo Foà, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, Gremese, Roma 1998.

interrogarmi e spingermi a continuare, ed io: «Le piacerebbe, eh?» [...] Dopo poco tempo ho visto la contessa in prima fila ad assistere ad uno spettacolo in cui ero protagonista, in quel gioiellino di teatro che era “Il Teatrino di via Laura” a Firenze [...] Il giorno dopo la povera contessa mi disse timidamente: «Non credevo che lei fosse così bravo». È stata una prima spinta inconscia verso la scelta della mia vita futura⁹.

Al di là dell’aneddoto, il ricordo mette in evidenza da un lato un tratto della natura dell’attore che si riflette anche nella carriera futura, ovvero l’irriverenza innata e la prontezza di carattere, dall’altro l’attitudine del giovane Foà per quello che diventerà, di lì a breve, il suo mestiere principale.

La passione per il teatro, dunque, emerge ben presto e prevale su tutte le altre, come dichiara lo stesso Foà: «il teatro evidentemente mi attirava più di qualsiasi altra cosa al mondo»¹⁰; così l’attore ricostruisce il suo primo contatto con il palcoscenico e la decisione di iscriversi alla scuola di recitazione di Luigi Rasi presso il Teatrino di via Laura, diretta da Raffaello Melani¹¹:

A quattordici anni e mezzo risposi a un appello dell’OBN che richiedeva dei ragazzi per fare teatro. I risultati della prima recita furono talmente brillanti che la compagnia venne richiesta più volte in diverse località. Da quel primo approccio passai alla scuola che si teneva nel nome del Rasi in via Laura dove esisteva il più bel teatrino del mondo¹².

A proposito dello spettacolo d’esordio, che Foà ricorda più volte in interviste e dichiarazioni rilasciate alla stampa, il racconto dell’artista mette in luce la prontezza dimostrata in azione e l’innata propensione per il mestiere d’attore:

In questa occasione ho avuto un successo particolare. Particolare perché non era un successo di pubblico. Ma un successo fra noi ragazzi che recitavamo. Durante il primo spettacolo infatti (l’unico credo che abbiamo fatto) il ragazzo che doveva venire a parlare con me in una scena non si è presentato. Ed io sono andato avanti per due, tre, quattro minuti - non so quanti - dicendo le mie e le sue battute in modo tale che nessuno, nel pubblico, si è reso conto che il ragazzo che doveva parlare con me nella scena mancava. Questa trovata ha avuto un successo enorme fra i miei compagni che hanno detto «Quanto sei stato bravo!» perché nessuno nel pubblico si era accorto della mancanza di un attore. Questo «Quanto sei stato bravo!», a me che non ci avevo mai pensato, mi ha fatto venire in mente che avrei anche potuto fare l’attore¹³.

Attraverso il filtro della memoria, l’episodio ricostruisce, nelle intenzioni dell’artista, non solo la genesi della sua carriera teatrale, ma quella capacità di improvvisare e tenere il palco

⁹ *Ivi*, pp. 21-23.

¹⁰ Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 52.

¹¹ Per un approfondimento sul lavoro di Raffaello Melani nella scuola di via Laura si veda *Il maestro di Via Laura: Raffaello Melani: testimonianze di amici e discepoli*, a cura di Adelmo Damerini e Paolo Emilio Poesio, Vallecchi, Firenze 1963.

¹² Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 52.

¹³ Giulia Tellini, *Il privilegio della memoria*, in «Drammaturgia», 10 dicembre 2006, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3143>.

che diventerà, più tardi, una sua caratteristica distintiva, apprezzata e riconosciuta da pubblico e critica. L'episodio rappresenta un momento di svolta per la vita di Foà, sia a livello artistico che privato, poiché determina la decisione di far diventare la propria passione una professione: Anna Procaccini mette in evidenza l'importanza dell'evento, parlando della «consapevolezza di aver superato la banale recitazione scolastica»¹⁴ che porta Foà a prendere sul serio la carriera teatrale. Da qui, dunque, la decisione di iscriversi alla scuola del Rasi, in cui il giovane attore prende sempre più confidenza con la recitazione, collezionando i suoi primi successi; il periodo della formazione è rivissuto con nostalgico piacere dal Foà più maturo, legato a quella sua prima esperienza recitativa, che egli descrive mettendone in luce anche i limiti:

Le lezioni di recitazione nella Scuola del Rasi non erano molto interessanti per il mestiere dell'attore, perché avevamo un solo insegnante, un professore di Storia della Musica al Conservatorio di Firenze, certamente ferrato nella sua materia, ma senza nessuna esperienza per quanto riguardava la tecnica della recitazione. Caro Raffaello Melani! Trascinava la sua gamba ferita in guerra col suo corpo obeso, sempre sudato e ansante come un manovale al lavoro. Mi voleva molto bene e gli sono riconoscente di avermi insegnato almeno una cosa, ma molto bene, le pause che si devono usare nella recitazione!¹⁵

Gli anni trascorsi nella scuola di via Laura determinano, in Foà, la «coscienza di valere qualcosa nel campo teatrale»¹⁶: pur avendo intrapreso gli studi universitari in economia e commercio, con l'intenzione di mandare avanti l'attività paterna, all'età di vent'anni egli decide di abbandonare la professione commerciale per dedicarsi totalmente al teatro. Foà lascia Firenze per trasferirsi a Roma, dove prosegue gli studi di recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia, facendo colpo fin da subito su Alessandro Blasetti, a quel tempo insegnante di regia e vicedirettore del Centro, che nota il suo talento e la sua irriverenza e lo ammette nell'istituto. Nella scuola romana Foà porta avanti la sua formazione sul doppio binario del teatro e del cinema: le lezioni tenute da attori del calibro di Pietro Sharoff e Teresa Franchini, i cui insegnamenti sono rivolti al teatro più che al cinema¹⁷, e la presenza di artisti che diventeranno grandi nomi del teatro italiano del Novecento, come Andrea Checchi o Clara Calamai, consentono a Foà di confrontarsi con le varie forme della recitazione e di mostrare quell'eccellenza che ne contrassegnerà l'intera carriera.

L'esordio ufficiale di Arnaldo Foà a teatro risale al 1935 e coincide con la messa in scena dello spettacolo *La serenata al vento*, diretto da Alberto Bracaloni al Teatro della Pergola con la Compagnia filodrammatica "Dante": l'opera giocosa di Carlo Veneziani, rappresentata per la prima volta al Teatro Olympia di Milano nel 1926, racconta, con toni comici e maliziosi,

¹⁴ Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnaldo Foà racconta sé stesso*, Rubettino, Soveria Mannelli 2014, p. 10.

¹⁵ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 53.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. Arnaldo Foà, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, cit., p. 33.

una serie di intrighi amorosi, di equivoci e di fraintendimenti, uniti dal filo conduttore di una misteriosa serenata suonata durante la notte¹⁸. La commedia, che ripropone la tipica atmosfera da *vaudeville*, è ambientata in una località francese, nota come Montappiè, nell'anno 1810; l'intreccio ruota attorno a un malinteso che coinvolge i personaggi, in tutto undici, i quali recitano in rima baciata, e che verrà svelato e risolto solo nel finale. Gli unici documenti che testimoniano la presenza di Foà nello spettacolo, nonché i primi che lo ritraggono in scena, sono due fotografie, una proveniente dall'archivio privato dell'attore (fig.1), l'altra pubblicata nell'autobiografia del 2009 (fig.2). Il primo scatto ritrae il giovane Foà in abiti di scena, in una posa stravagante accanto ad una giovane attrice: il momento immortalato restituisce la stilizzazione del gesto messa in risalto dalla mimica dell'attore. La donna tira l'orecchio di Foà e quest'ultimo ripropone il dolore attraverso l'enfaticizzazione dell'espressione e dell'intera figura. La potenza espressiva assunta dall'attore è molto forte: la sua figura, immortalata per intero, catalizza l'attenzione di chi osserva lo scatto, sia per la posizione grottesca assunta dal corpo, che conferisce dinamismo a tutta la persona, che per l'espressione del viso, contratto in una smorfia curiosa. Sebbene l'immagine sia in bianco e nero, si riescono a individuare le caratteristiche principali che connotano l'ambiente e i costumi, ricercati e di stile ottocentesco: Foà indossa una giacca scura, una camicia elegante presumibilmente di colore bianco, corpetto e pantaloni al ginocchio, aderenti, di raso chiaro, ai piedi dei mocassini e in mano un cappello a cilindro; anche la pettinatura rispetta lo stile generale dei costumi, con la capigliatura con riga laterale e i riccioli che incorniciano il viso. Anna Procaccini descrive in questi termini la figura di Foà ripresa nella fotografia:

Nella foto un irricognoscibile Arnoldo è ritratto in posa curiosa che ricorda i personaggi della commedia dell'arte, quasi un Arlecchino con baffetti e folta capigliatura con riccio sulla fronte, corpetto e pantaloni al ginocchio di raso chiaro, corto giacchino e molti falpalà [...] Arnoldo ha solo 20 anni ed è un aspirante attore, allegro e un po' sbruffone, aitante e semplice nei modi. Non sappiamo quale fosse il suo ruolo nella commedia, di certo l'attore che sorride in una buffa posizione accanto a una bella ragazza in costume d'epoca colpisce per la sicurezza del sorriso e la virile presenza, nonostante i pizzici e i boccoli di scena¹⁹.

Eppure, attraverso la lettura del testo, è possibile risalire al ruolo interpretato dall'attore e al momento a cui la foto si riferisce: a metà del secondo atto, infatti, una didascalia ci informa che «La Marchesa viene dal cancello e afferra il figlio per l'orecchio»²⁰. L'immagine sembra rappresentare questo preciso istante dello spettacolo. A confermare l'ipotesi per cui Foà avrebbe interpretato il ruolo di Severino si aggiunge la seconda fotografia, che ritrae l'attore in una diversa situazione, insieme all'attrice che presumibilmente interpreta il ruolo di Lolj: l'attore è

¹⁸ Carlo Veneziani, *La serenata al vento. Commedia giocosa in tre atti*, Bietti, Milano 1930.

¹⁹ Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnoldo Foà racconta sé stesso*, cit., p. 9.

²⁰ Carlo Veneziani, *La serenata al vento. Commedia giocosa in tre atti*, cit., p. 34.

vestito allo stesso modo, porta in mano un bastone e si rivolge con aria complice alla ragazza. Lolj e Severino, non nutrendo nessun interesse l'uno per l'altra, sono d'accordo nell'ingannare i propri genitori ed evitare il matrimonio combinato per loro; lo scatto potrebbe, dunque, coincidere con una delle occasioni in cui i due personaggi confabulano tra loro. Nella parte di Severino, giovane rampollo di famiglia perennemente alla *mercé* della propria madre, nonché pretendente della giovane Lolj, figlia del colonnello, Foà dà prova della sua *verve* comica; Severino entra in scena quasi sempre accompagnato dalla marchesa, è impacciato, con poco carattere, tenta di compiacere la donna, che interviene e corregge ogni sua mossa, ma finisce per incorrere in una serie di equivoci e fraintendimenti. Foà restituisce il carattere sprovveduto e impacciato del personaggio, adeguando i caratteri della sua recitazione all'atmosfera da *vaudeville* che caratterizza lo spettacolo: la mimica e i gesti sono volutamente grotteschi, caricati, artefatti, in linea con il respiro giocoso di tutta l'opera.

Nel suo primo spettacolo, Arnaldo Foà si misura con un ruolo comico, dando inizio, così, alla sua longeva carriera. A distanza di tre anni dalla *Serenata al vento*, l'attore viene scritturato per nuove regie: a partire dal 1938, la sua attività attorica prosegue con una certa regolarità. A rallentare il percorso nel panorama teatrale contemporaneo è l'avvento della guerra, che rappresenta, per la vita privata e professionale di Foà, un periodo particolarmente duro, a causa delle origini ebraiche dell'attore. La diffusione delle leggi razziali impedisce al giovane Foà di terminare gli studi presso il Centro Sperimentale di Roma, da cui viene espulso proprio nel 1938: da questo momento in poi, egli inizia ad accettare lavori provvisori e a vivere in clandestinità. Nonostante il peso della discriminazione, questi sono gli anni più importanti per la formazione di Foà, che riesce a debuttare in incognito insieme ai professionisti e a formarsi sul campo con grandi attori come Paolo Stoppa, Andreina Pagnani e Gino Cervi. L'attore ferrarese viene ingaggiato inizialmente per sostituire colleghi malati, utilizzando uno pseudonimo: è il caso dello spettacolo *La dodicesima notte* di William Shakespeare, messo in scena nel 1938 dal suo ex maestro Pietro Sharoff con la compagnia Teatro Eliseo di Roma, in cui Foà figura con lo pseudonimo di Puccio Gamma. La collaborazione con il teatro romano inizia prima e in una veste diversa:

Avevo avuto l'offerta di una stabile posizione nella compagnia più importante d'Italia, la «Cervi, Pagnani, Morelli, Stoppa», al posto di Carlo Ninchi, che la lasciava per fare una compagnia sua, ma le leggi mi impedivano di lavorare in teatro! Così, il direttore del Teatro Eliseo, Vincenzo Torraca, che evidentemente non era in armonia con le leggi del regime e mi stimava, mi domandò cos'ero capace di fare e quali erano stati i miei studi; risposi che ero ragioniere e avevo frequentato per tre anni la facoltà di Scienze Economiche a Villa Favard, a Firenze, ma non avevo nessuna pratica come computista. Mi affidò comunque il compito di ricostruire la documentazione della gestione commerciale dei due o tre anni precedenti dell'attività del Teatro Eliseo, sparita, per la cattiva gestione del precedente direttore, e che era costata una spaventosa tassazione da parte dell'erario²¹.

²¹ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 74-75.

Foà, ingaggiato come contabile, dimostra ben presto la propria inadeguatezza nel lavoro assegnatogli, ma riesce a mantenere saldi i rapporti con l'Eliseo, guadagnandosi una parte ogni volta che un attore si ammala. Così Foà parla della sua prima comparsa al fianco della compagnia, fondata nello stesso anno dallo stesso Sharoff, nella realizzazione scenica del dramma shakespeariano:

Ricordo bene quella sera, fui chiamato al telefono alle 19,30 e dovevo andare in scena alle 21,15, come da manifesto, in una parte di una certa importanza nella «Dodicesima notte» di Shakespeare! Avevo la prima scena con Rina Morelli, attrice che adoravo per la sua semplicità, la sua grazia e il suo straordinario essere attrice, diva, senza arie, anche sul palcoscenico. [...] Alla mia prima battuta, la Morelli non risponde; ripeto la battuta, cambiandola leggermente come se lei non avesse potuto capirmi o non avesse potuto intendermi per il rumore della tempesta, e lei mi risponde dopo una lunga esitazione: allora non avevo sbagliato io! Alla fine dell'atto le ho chiesto cos'era successo, come mai non mi aveva risposto subito, e lei candidamente mi dice: «Stavo dicendo un'Ave Maria per lei», per l'oneroso incarico che mi era stato affidato!²²

Per quanto riguarda il ruolo per cui Foà viene scelto, ad oggi si registra una discrepanza tra le fonti prese in esame: da un lato c'è la memoria dell'attore, il quale, ricordando la messa in scena a distanza di molti anni, in un articolo di Luigi Vaccari dedicato alla storia del Teatro Eliseo²³, dichiara di aver recitato nella parte di Malvolio, ruolo attribuito inizialmente proprio a Carlo Ninchi²⁴, e questo fa pensare ad una sua possibile sostituzione; dall'altro, in una recensione datata 1938, Enrico Rocca parla di Ninchi come di un «Malvolio indimenticabile, un vero «cavaliere dalla triste figura»²⁵ e prosegue affermando «egregiamente anche il Gamma»²⁶. Il documento attesterebbe la presenza sia di Carlo Ninchi che di Arnoldo Foà, *alias* Puccio Gamma, all'interno della medesima rappresentazione, cosicché il secondo avrebbe interpretato un personaggio diverso da Malvolio. Ancora Rocca ricostruisce i ruoli attribuiti agli attori principali della compagnia: oltre al già citato Ninchi, figura la Pagnani nel duplice personaggio di Viola e Sebastiano, la Bonora in quella di Olivia, Cervi avrebbe sostenuto la parte del buffone Feste, la Morelli dell'ancella Maria, Paolo Stoppa è Sir Andrew, Tieri è Fabiano e, infine, Sabbatini Sir Toby²⁷. Rimangono fuori i ruoli secondari, quelli dei gentiluomini al seguito del duca e delle figure dei preti, dei signori, dei musicanti; è probabile, dunque, che Foà abbia recitato in una di queste parti. Lo spettacolo viene gradito dal pubblico e la compagnia, al suo debutto ufficiale, ottiene un successo pieno; è questa l'occasione che

²² *Ivi*, pp. 76-77.

²³ Luigi Vaccari, *Eliseo, quante storie in cent'anni di teatro*, in «Il Messaggero», 6 giugno 1999.

²⁴ Si veda l'elenco del *cast* dello spettacolo *La dodicesima notte*, 1938, in «Archivio Multimediale degli Attori Italiani», <http://memoria-attori.amati.unifi.it/S050?identificativo=2507&contesto=5&idcollegato=73903>.

²⁵ Enrico Rocca, *La dodicesima notte di Shakespeare all'Eliseo*, in «Il lavoro fascista», 2 dicembre 1938.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

segna anche l'esordio di altri giovani artisti, basti pensare al ventisettenne Orazio Costa, che lavora allo spettacolo come aiuto-regista e costumista e che vede l'inaugurazione di una nuova soluzione per l'allestimento scenico, ovvero il palcoscenico girevole²⁸. La critica apprezza nel complesso la messinscena e pone l'attenzione sugli elementi che ne determinano gli esiti favorevoli: l'assetto nuovo della compagnia, la quale si distingue rispetto alla media nazionale, la presenza riconoscibile della regia e l'intento di condurre un lavoro durevole e permanente²⁹. Proprio nel programma di sala dello spettacolo, infatti, vengono dichiarati gli obiettivi della nuova compagnia: in primo luogo, quello di dar vita a un complesso stabile, in grado di affrontare un programma artistico preciso e ben definito³⁰. L'anno successivo, sempre sotto la guida di Sharoff e al fianco della stessa compagnia dell'Eliseo, Foà torna a calcare il palcoscenico del teatro romano con una nuova commedia shakespeariana, *Le allegri comari di Windsor*, anch'essa particolarmente lodata, sia per la scenografia, realizzata da Nicola Benois, sontuosa e ricca di trovate registiche originali³¹, sia per l'interpretazione degli attori, in grado di sapersi fondere in un'unica "entità" e di far prevalere l'ottica d'insieme³². Nell'elenco dei personaggi pubblicato sul programma di sala (fig.3), Foà viene menzionato con un nuovo pseudonimo, quello di Alberto Benini, e da qui è possibile risalire al ruolo che interpreta nello spettacolo, quello del giovane signore Fenton. Per la seconda volta, dopo *La serenata al vento*, Foà riveste i panni di uno dei pretendenti della giovane protagonista, che, in questo caso, coincide con Anne, ma i personaggi sono agli antipodi: se Severino è succube della propria madre e fa una *gaffe* dopo l'altra, Fenton, che è realmente innamorato della ragazza e da lei corrisposto, si dimostra fermo e risoluto nelle sue decisioni, spigliato e mosso da un nobile sentimento, tanto che, nel finale della commedia, riesce nell'intento di sposarla. È possibile immaginare che l'interpretazione di Foà sia stata spogliata da quella patina grottesca che emerge dall'analisi della fotografia e del testo di Carlo Veneziani, e abbia assunto un respiro più armonioso e più vicino all'immagine tipica dell'innamorato.

Dopo le due esperienze al Teatro Eliseo di Roma, ne seguono altre, che vedono Arnaldo Foà recitare accanto ai grandi protagonisti della scena italiana coeva; si tratta, per la maggior parte dei casi, di parti minori richieste per sostituire altri interpreti, in cui Foà figura utilizzando diversi nomi di fantasia e che gli procurano non pochi apprezzamenti e giudizi positivi. Tra gli episodi più significativi di questo periodo c'è l'interpretazione del personaggio di Bruto (fig. 4-5) nel *Giulio Cesare* rappresentato all'Arena di Verona nel 1939, per la regia di Gioacchino

²⁸ Maurizio Giammusso, *Eliseo: un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, Gremese, Roma 1989, p. 67.

²⁹ Cfr. *Ibidem*.

³⁰ Cfr. *Ivi*, pp. 67-68.

³¹ Cfr. *Ivi*, p. 71.

³² Cfr. *Ibidem*.

Forzano; Foà ripercorre la vicenda, descrivendo le difficoltà incontrate a causa delle sue origini ebraiche e la rivincita ottenuta sul palco:

Poco tempo dopo la mia uscita dall'ospedale, Mino Donati, un mio amico che non avevo conosciuto da molto, [...] mi ha telefonato per propormi la parte di Bruto nel «Giulio Cesare» di Gioacchino Forzano. La vita riprendeva! «Vieni a Verona, Forzano ti vuole sentire per sostituire Rossano Brazzi, che è costretto ad andarsene per un impegno cinematografico, nella parte di Bruto». «Ma come faccio?». «Non ti preoccupare, Forzano è amico di Mussolini!». Non avevo i soldi per prendere il treno per Verona [...] A Verona durante il provino, quando ho letto le battute che avrei dovuto recitare (lo rivedo come fosse adesso) a Forzano si sono riempiti gli occhi di lacrime: «Tu SEI Bruto!». «Ma lei lo sa che io non posso recitare?». «Non ti preoccupare per questo!». E così ho fatto quella parte, che mi ha procurato l'applauso più bello che abbia mai avuto in vita mia! Non l'ha fatto con le mani l'applauso, quel pubblico di ventimila persone che erano entrate gratuitamente nell'arena di Verona quella sera, per assistere al «Giulio Cesare» di Gioacchino Forzano con la collaborazione di Benito Mussolini, ma con una lunga emissione di fiato: il fiato che aveva trattenuto durante l'invettiva di Bruto contro Cesare, che era proprio quello che il popolo italiano, nella maggioranza, avrebbe voluto dire al dittatore fascista! [...] Alla fine del dramma a me era stato proibito di apparire in pubblico per gli applausi, ma centinaia sono stati gli spettatori che sono venuti a cercarmi per congratularsi e chiedermi perché non ero venuto alla ribalta con gli altri attori!³³

I toni utilizzati dall'attore si caricano del senso di rivalsa che egli nutre nei confronti del fascismo, tanto che questo episodio segna un successo non solo professionale, ma anche e soprattutto personale. Tra il 1938 e il 1939, Foà recita in sette spettacoli: oltre a Pietro Sharoff e a Gioacchino Forzano, viene diretto da Raffaello Melani, suo ex insegnante a Firenze, da Giulio Pacuvio e da Nino Meloni. Questi primi lavori rappresentano per Foà l'occasione di presentarsi al grande pubblico e di farsi notare dalla critica, dalle cui valutazioni emergono alcune delle caratteristiche che diventeranno il tratto distintivo della sua recitazione e del suo personaggio pubblico. Nello spettacolo *L'Alcade di Zalamea* di Calderon de la Barca, messo in scena dal Melani nel giugno del 1938, Foà, che compare tra gli allievi della scuola con il suo vero nome (fig.4), interpreta un ruolo principale, quello di Pedro Crespo, l'Alcade della città di Zalamea. La messa in scena viene realizzata nella scuola di via Laura, diventata Teatro Sperimentale dei Guf; Foà, nei panni del protagonista, si confronta con un personaggio impegnato, portatore di valori civili e morali, nonché dei diritti del suo popolo di fronte al potere della corona. Entrambe le recensioni dello spettacolo dedicano spazio alla sua recitazione, mettendone in rilievo la potenza della presenza scenica e l'ottima padronanza dei mezzi espressivi: nel «Nuovo Giornale» il giornalista afferma: «a titolo particolare di lode Arnaldo Foà, che era l'Alcade, e che ha mostrato una ottima vigilanza su sé stesso»³⁴; anche nel «Nuovo Corriere» si parla della attenta preparazione degli attori, in particolare di come «Arnaldo Foà ha dato vita al tipo del protagonista in carattere di uomo morale per cui l'onore suo e della

³³ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 71-72.

³⁴ G. B., *L'Alcade di Zalamea*, in «Nuovo Giornale», 7 giugno 1938.

famiglia è al di sopra di ogni altra aspirazione»³⁵. L'anno successivo, Foà si misura nuovamente con la drammaturgia di Calderon de la Barca, recitando in *La vita è sogno*, diretto da Nino Meloni nel Teatro dell'Università di Roma. Il luogo in cui la rappresentazione si svolge è particolarmente importante per il contesto spettacolare contemporaneo, in quanto, a partire dalla sua fondazione nel 1935 fino agli anni Cinquanta, in esso si alternano alcune fra le personalità più attive del panorama artistico nazionale³⁶; l'attività svolta nel teatrino romano, in questi anni, mira a restituire sulla scena una drammaturgia che rischia di rimanere dimenticata e, come si legge sul «Lavoro fascista», i fini del teatro «sono quelli di far conoscere opere classiche poco note o scarsamente rappresentate insieme a opere moderne particolarmente significative e a lavori di giovani che abbiano davvero qualche cosa di nuovo da dire»³⁷. Nel dramma sospeso tra realtà e sogno, che racconta le sorti del principe Sigismondo e di Rosaura, Foà interpreta un personaggio centrale, quello del Principe Astolfo, cugino di Sigismondo e suo antagonista nell'ascesa al trono di Polonia. Foà, che compare nuovamente con lo pseudonimo di Puccio Gamma, rende giustizia al ruolo, dimostrandosi valido anche in parti tragiche, e palesando uno stile recitativo già riconoscibile da parte della critica: «pieno di stile e di spagnolesca grandezza Puccio Gamma in quella d'Astolfo»³⁸.

Sempre nel 1939, il poco più che ventenne Arnoldo Foà recita ancora in due ruoli primari: egli è il figlio di Traiano e il corriere, (fig.5), nello spettacolo *Rappresentazione di Santo Ignazio* (Anonimo del XV secolo) diretto da Giulio Pacuvio, mentre, nell'allestimento scenico di *Frenesia* di Charles de Peyret-Chappuis, realizzato da Edoardo Anton insieme alla Compagnia Vanda Capodaglio, al Teatro Manzoni, egli è «alle prese con la scabrosa parte di un giovane innamorato di Ester»³⁹. Nella regia curata da Pacuvio al Teatro delle Arti di Roma, che riscuote applausi calorosi e un successo pieno, Foà gestisce egregiamente il doppio ruolo, dando prova della sua versatilità e della ricchezza espressiva, risultando credibile in entrambi i personaggi: «il Gamma, volta a volta Corriere e Figlio di Traiano, ha detto specialmente la seconda parte con bella varietà di toni, che alla fine si è risolta in un distacco di desolazione quasi prereligioso»⁴⁰.

Il periodo vissuto a Roma tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta è, per il giovane Foà, pieno di difficoltà: insieme agli incarichi saltuari ottenuti negli spettacoli teatrali,

³⁵ *L'Alcade di Galamea, di Calderon nel saggio della Scuola di recitazione allo "Sperimetale"*, in «Nuovo Corriere», 7 giugno 1938 (ritaglio stampa anonimo).

³⁶ Per un approfondimento sull'attività svolta dal Teatro dell'Università di Roma si veda Maria Grazia Berlangieri, *Il teatro dell'Università di Roma 1935-1958*, Bulzoni, Roma 2016.

³⁷ E. R., *La vita è sogno di Calderon de la Barca al Teatro dell'Università*, in «Il lavoro fascista», 14 novembre 1939.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ P. D. F., *Frenesia di C. Peyret al Manzoni*, in «Popolo d'Italia», 10 marzo 1939.

⁴⁰ E. R., *Una lauda di Jacopone da Todi*, in «Il lavoro fascista», 3 febbraio 1939.

l'attore si cimenta in lavori di ogni tipo, per far fronte a una situazione finanziaria ostica e, nel frattempo, convive con il peso della discriminazione razziale. Foà ricorda, nella sua autobiografia, una serie di avvenimenti dolorosi capitati in questo periodo: l'arresto da parte della polizia, la resistenza alle condizioni ostili provocate dal nazifascismo e, fra tutti, il tentativo di togliersi la vita. Foà racconta, con la sua consueta ironia, il tragico episodio e il suo esito:

Quanti ebrei si sono suicidati in quel periodo! Specialmente gli stranieri che erano venuti in Italia per sfuggire alle persecuzioni naziste! Famiglie intere! E tanti ufficiali superiori dell'esercito italiano dimessi dalle loro funzioni... Era un susseguirsi di tragiche notizie. I giornali segnalavano i decessi senza commenti: i nomi ne chiarivano il motivo. Anche io, allora, ho tentato di suicidarmi, ne conservo la memoria in una cicatrice al polso sinistro, ma il mio gesto ha avuto un esito quasi comico, non drammatico; impugnò il rasoio a mano libera (le lamette, o ancora non c'erano, o non erano così diffuse, o io non avevo i soldi per comprarle), impugnò il rasoio e tentò di tagliarmi la vena del polso. La vena si spostò via via che la lama tagliava la carne. Tentò allora di invertire la direzione del taglio; la vena si spostò in senso inverso: ci ho rinunciato, poi mi sono addormentato come un sasso. La mattina dopo, guardando la cicatrice che mi ero procurato, mi metto a ragionare, perché uccidermi? La notizia, escluso ai miei, non avrebbe fatto né caldo né freddo a nessuno e ai razzisti avrebbe fatto solo piacere; la pietà di quelli che mi stavano vicino non gli avrebbe fatto cambiar parere! E allora perché non aspettare di vedere come sarebbe andata a finire?⁴¹

Il distacco temporaneo dalle scene teatrali avviene di lì a poco, a seguito dell'arresto di Benito Mussolini e della minaccia di una occupazione nazista in Italia:

A Montecatini finì il primo periodo della mia vita artistica. Ero in compagnia con Ernesto Calindri, morto poco tempo fa, più vecchio di me di alcuni anni. Avevamo recitato la sera prima in presenza di pochi spettatori, e l'incasso non era bastato per saldare tutto quello che la compagnia avrebbe dovuto pagare ai tecnici e agli attori. Io avevo pochi spiccioli in tasca, e la compagnia chiudeva i battenti. [...] I tedeschi erano entrati in Montecatini nella notte. L'Italia aveva cessato di combattere al loro fianco; Mussolini era stato arrestato; Badoglio aveva perso il comando delle Forze Armate dando direttive confuse su quale avrebbe dovuto essere il comportamento futuro dell'Esercito, cioè niente più oltre all'ordine di «reagire alle ostilità da qualunque parte venissero»⁴².

Da qui la decisione di lasciare la capitale per trasferirsi a Napoli, da alcuni parenti, dove Foà rimane per quasi due anni: è in questa fase della sua vita che l'artista compie un cambio di rotta, grazie al lavoro in radio, prima come annunciatore e poi come autore di scenette e trasmissioni di intrattenimento, che gli porterà molto fortuna; attraverso il mezzo radiofonico Foà porta avanti la lotta partigiana e la sua netta opposizione antifascista, ma sperimenta anche il mestiere della scrittura, che coltiverà in futuro. Il ritorno al teatro e alla condizione di libertà avviene prima della fine della guerra quando, a partire dal 1944, Foà si trasferisce nuovamente a Roma, dove torna a recitare con il suo vero nome e inizia a collaborare con alcuni dei registi più importanti del panorama spettacolare italiano: gli anni Cinquanta rappresentano il periodo più fecondo della sua carriera teatrale e il consolidamento definitivo della sua figura artistica,

⁴¹ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 83-84.

⁴² *Ivi*, pp. 92-93.

raggiunto anche grazie alla parallela attività televisiva e cinematografica. Nell'immediato dopoguerra, infatti, Arnoldo Foà sperimenta diverse formule espressive e affianca, al suo impegno in teatro, una serie di professioni in cui manifesta l'ecclettismo e la varietà di interessi presenti nel suo percorso artistico: oltre al cinema e alla televisione, egli intraprende il lavoro di doppiatore, viene impiegato come narratore e commentatore fuori campo, inizia a incidere su disco alcuni dei testi poetici più belli del repertorio nazionale e internazionale e coltiva passioni personali, scrivendo alcuni romanzi e dedicandosi alla pittura e alla scultura. A partire dalla fine degli anni Cinquanta, forte di una solida maturazione professionale, la carriera di Foà prosegue su tre fronti: oltre alla recitazione, Foà si dedica alla scrittura per la scena e alla regia di un variegato repertorio drammaturgico, due attività che l'artista porta avanti fino alla fase più matura del proprio percorso. All'attività teatrale, Foà affianca anche un impegno non indifferente nel campo della politica e della vita pubblica: nel 1960 è tra i fondatori del Sindacato Attori Italiani, insieme ad alcuni dei protagonisti della scena contemporanea come Gino Cervi, Marcello Mastroianni e Gianfranco Sbragia, con l'obiettivo di sostenere e difendere gli interessi dei lavoratori dello spettacolo⁴³; qualche anno dopo diventa consigliere comunale di Roma, nel Partito radicale, ma rimane deluso dall'ambiente che incontra, tanto da ricordare questo momento della sua vita come «un'esperienza breve, ma abbastanza sintomatica da decidermi a non accettare più alcuna offerta di candidatura»⁴⁴. E proprio una delusione ricevuta dal mondo della politica determina il secondo allontanamento di Arnoldo Foà dalla scena pubblica e dal suo lavoro in teatro: nel 1994, amareggiato per la vittoria del centro destra alle elezioni e per come gli italiani avessero «dimenticato il passato con tanta indifferenza»⁴⁵, l'attore si trasferisce, insieme alla sua ultima moglie, Patrizia, a Mahé, un'isola delle Seychelles, dove rimane per quasi quattro anni. Nel 1998 torna in Italia e riprende la sua attività artistica, prendendo parte a numerosi lavori televisivi e cinematografici e dando prova di una vivacità e di una potenza espressiva ben definita: si ricorda, tra le sue ultime apparizioni teatrali, l'apprezzata interpretazione del monologo di *Novecento* di Alessandro Baricco, diretto da Gabriele Vacis nel 2003.

⁴³ Le vicende legate alla Società degli Attori Italiani rappresentano un tema particolarmente interessante per la storia degli attori nel nostro Paese: oltre ad Arnoldo Foà, sono tanti gli attori e i protagonisti del mondo dello spettacolo che si sono spesi e hanno combattuto per il riconoscimento dei diritti degli attori. Per un approfondimento sul tema si vedano i bollettini pubblicati in *L'argante: notiziario teatrale del Sindacato artisti drammatici*.

⁴⁴ Gianni Pennacchi, *Foà: rivolta e delusione*, in «Stampa sera», 8 dicembre 1986.

⁴⁵ Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 178.

1.2. Foà e i registi del secondo Novecento

Se gli anni dell'esordio in teatro sono accomunati da una condizione di generale precarietà, il ritorno in scena dell'attore ferrarese coincide con l'avvento della prima generazione di registi e con il lento affermarsi della funzione registica nel nostro Paese. L'incontro e il lavoro con gli esponenti della regia italiana consentono a Foà non solo di consolidare il proprio stile recitativo e di farsi notare come interprete, ma anche di porre le basi per quel confronto diretto che egli avrà con la pratica registica negli anni successivi⁴⁶.

L'avvento della regia rappresenta un momento di transizione nella civiltà teatrale italiana, la quale vive «le profonde trasformazioni della società e della cultura del suo secolo»⁴⁷ e le riflette sul palcoscenico. L'inizio del XX secolo è caratterizzato da profonde mutazioni, dalla volontà di sperimentare e di teorizzare, dalla mancanza di un modello unico e dalla diffusione di esperienze diversificate e nuove: anche il teatro, seppur con tempistiche e risultati diversi, vive questi anni di cambiamento, abbandonando vecchie posizioni e accogliendone nuove. Rispetto alle scene europee, che, nel periodo a cavallo tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, sperimentano le potenzialità della regia, l'Italia segue un *iter* "unico", riconducibile alla famosa "anomalia" affrontata e discussa da molti studiosi, fra tutti Roberto Tessari⁴⁸ e Claudio Meldolesi⁴⁹, che in questi termini descrivono la situazione spettacolare nazionale. Tale anomalia ha radici profonde e si manifesta non solo nel ritardo cronologico con cui si afferma la nuova figura del regista, ma anche nella mancanza di un'unica linea di tendenza riscontrabile nelle scelte teoriche e pratiche dell'epoca. La regia teatrale in Italia, inoltre, si caratterizza per il suo affermarsi come fenomeno indotto, cioè come ricalco di modelli stranieri già sperimentati⁵⁰: questo perché l'Italia si apre a quanto accade al di fuori dei suoi confini, ma, al contempo, mancano iniziative vitali e incisive, tali da dare inizio a un filone originale e con delle precise caratteristiche.

Quando Foà si avvicina per la prima volta al teatro, nella seconda metà degli anni Trenta, vi trova un clima particolarmente teso e profondamente condizionato dalla situazione politica: a partire dagli anni Trenta, infatti, lo Stato interviene nell'attività teatrale nazionale e favorisce l'intreccio tra cultura e politica, attraverso il sovvenzionamento delle compagnie e la fondazione di nuove strutture destinate allo spettacolo⁵¹; ne consegue che il teatro diventi, progressivamente, uno strumento di consenso per il regime, nonché espressione del nuovo

⁴⁶ Si veda il capitolo IV della corrente tesi.

⁴⁷ *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di Fabrizio Cruciani, Clelia Falletti, Il Mulino, Bologna 1986, p. 7.

⁴⁸ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, Le Lettere, Firenze 1996.

⁴⁹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008.

⁵⁰ Gian Renzo Morteo, *Idea della regia teatrale in Italia dal 1920 al 1940*, Giappichelli, Torino 1974, p. 17.

⁵¹ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 15-18.

tempo fascista⁵². Se già il primo dopoguerra è caratterizzato dalla presenza sempre più pressante del governo nelle vicende teatrali (viene eletta di fatti una Commissione Straordinaria per la Musica e le Arti Drammatiche)⁵³, a questa altezza cronologica viene messa in atto una vera e propria opera di riforma, che prevede l'azione diretta del potere negli aspetti organizzativi della produzione spettacolare, con la conseguente influenza sulle forme e sulle strutture della scena. Come afferma Tessari, «Il Fascismo adotta una linea finalizzata a organizzare in forme razionali l'approccio tra il pubblico popolare e un modello di spettacolo di prosa appiattito sui canoni della facile comunicatività»⁵⁴; il teatro assume non solo una funzione artistica e sociale, ma anche politica, nella misura in cui viene utilizzato per ottenere consensi da parte dello spettatore, il quale ritrova sul palcoscenico i valori del regime, a discapito di un controllo sempre più stringente sulla sperimentazione. Il sistema delle sovvenzioni promosso dallo Stato incide qualitativamente sulla produzione, condizionando le scelte artistiche e gli stessi esponenti della cultura teatrale che operano nel settore.

Si registra, sulla scena italiana, un assetto non unitario, costituito dalla compresenza di tendenze ereditate dalla tradizione ottocentesca e di un bisogno di ammodernamento dei linguaggi espressivi in relazione ai mutati tempi; già nei primi anni del Novecento si assiste all'evoluzione di alcune strutture teatrali consolidate, una su tutte, la compagnia: dalla compagnia a mattatore si passa, gradualmente, alla compagnia di complesso, così come dalle compagnie di giro si arriva a quelle stabili⁵⁵. L'avvento del Fascismo incide sul funzionamento interno di tali compagnie, per cui la logica del profitto statale influenza sia il repertorio che la qualità degli spettacoli realizzati. La politica fascista favorisce la drammaturgia nazionale e tenta di risolvere il problema dell'insufficienza del repertorio italiano tramite l'introduzione di concorsi a premi per gli autori nostrani e di una vera e propria normativa⁵⁶, ma con esiti diversi da quelli sperati: la drammaturgia nel nostro Paese è carente e le compagnie, per rispettare i ritmi produttivi, si aprono a *pièces* straniere e al teatro dialettale. Unica, grande eccezione è costituita da Luigi Pirandello, che, nella prima metà del secolo, mette in atto una «rivoluzione espressiva nel teatro italiano»⁵⁷. Lo stesso Foà, in una riflessione privata non datata, ricostruisce con precisione la situazione generale, dall'organizzazione interna delle compagnie alle scelte di repertorio, entrambe orientate dal regime politico. Così si legge nell'appunto dattiloscritto:

Una delle cause maggiori della decadenza del teatro italiano sotto il regime fascista era, ovviamente, la limitazione del repertorio da parte della censura. Negli ultimi tempi, infatti, e precisamente nell'anno

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. *Ivi*, pp. 62-63.

⁵⁴ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, cit., p. 67.

⁵⁵ Giorgio Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, Universale Cappelli, Bologna 1971, p. 138.

⁵⁶ Sulle iniziative promosse dalla politica fascista nel teatro del primo Novecento si veda Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1989, pp. 68-71.

⁵⁷ Giorgio Pullini, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 70.

teatrale 1942-43, una maggiore larghezza di vedute nelle direttive del Ministero della Cultura Popolare aveva portato ad ottimi risultati. I maggiori teatri di Milano e di Roma erano spesso gremiti di pubblico. La vitalità del teatro italiano si è, così, dimostrata in pieno. Tuttavia penso che si potranno ottenere dei risultati superiori lasciando all'arte teatrale non solo la massima libertà per quanto si riferisce al repertorio, ma disciplinando maggiormente la formazione delle compagnie, e cioè creando dei complessi che abbiano ciascuno un particolare carattere: classico, drammatico moderno, comico; ed impedire che la stessa compagnia si produca con un repertorio eccessivamente vario come carattere. Questo per dar modo, specialmente agli elementi giovani, di specializzarsi maggiormente e sentire la propria tendenza; inoltre si creerà una tradizione in seno alla stessa compagnia e quindi un perfezionamento in un particolare repertorio. [...] Penso inoltre che ciò possa anche servire a stimolare la produzione drammatica, influenzando moltissimo (come storicamente dimostrato) il carattere della compagnia sulla fantasia dell'autore. Penso anche che sarebbe necessario formare dei centri teatrali fissi, nel nostro caso a Milano, Roma ed eventualmente Napoli, nei quali centri agissero le migliori compagnie, cioè le compagnie formate dai migliori elementi. [...] Dovrebbero essere abolite, a mio parere, le scuole o i centri per la creazione di attori, perché nessuna scuola è migliore del teatro stesso, ed il conoscere alla perfezione la storia del teatro, non migliora in alcun modo un attore mediocre. Gli elementi che vorranno avvicinarsi al teatro lo potranno fare iniziando dalle compagnie secondarie e da queste passando dalle filodrammatiche che eventualmente si potessero formare. La creazione di teatri sperimentali, dovrebbe essere favorita, ma non finanziata, per evitare che organismi infiacchiti e non rispondenti allo scopo, vivano e si agitano, solo per mantenere il flusso delle sovvenzioni che andrebbero poi soltanto a vantaggio di pochi individui privi di scrupoli. (Come ampiamente dimostrato nel passato regime)⁵⁸.

Il documento non è datato, ma è possibile ipotizzare che sia stato scritto dal giovane Foà a ridosso della fine della guerra, nella seconda metà degli anni Quaranta: egli, infatti, descrive una situazione che ha vissuto direttamente, quella del fascismo, immaginando eventuali soluzioni ai due limiti principali che, secondo lui, sono individuabili del teatro di quel periodo: la ristrettezza del repertorio e la mancanza di organizzazione nel sistema delle compagnie. È probabile, inoltre, che Foà scriva questa riflessione prima del 1947, anno in cui Paolo Grassi e Giorgio Strehler fondano il Piccolo Teatro di Milano, primo esempio di teatro stabile nel nostro Paese: Foà parla proprio della necessità di creare «centri teatrali fissi» nelle città di maggiore fermento artistico per promuovere e migliorare il lavoro delle singole compagnie e la formazione degli attori. La riflessione di Foà si rivela profondamente passatista, favorevole al ritorno di una condizione superata, che coincide con la ripresa delle compagnie di stampo capocomicale; tale atteggiamento, come si vedrà, si riscontra nell'intero suo pensiero, invadendo anche l'idea di regia, contraria alle nuove tendenze innovatrici e legata alle strutture teatrali di stampo tardo-ottocentesco.

Il pressante intervento statale nelle attività spettacolari vincola lo sviluppo interno delle strutture teatrali e ne condiziona l'assetto generale, che rivela le sue profonde arretratezze interne, frutto di una «cultura teatrale approssimativa e conservatrice»⁵⁹, che stenta ad accogliere le novità maturate nel contesto europeo. Da qui il ritardo con cui la regia si afferma in Italia e le resistenze che la nuova figura del regista incontra nel circuito nazionale, ancorato a una consolidata e interna gerarchia teatrale; l'introduzione e il riconoscimento di tale funzione

⁵⁸ Arnoldo Foà, *Problemi del teatro italiano*, pagina dattiloscritta con appunti a mano, senza data.

⁵⁹ Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 123.

all'interno dello spettacolo avviene in maniera graduale e controversa, dando vita a un intenso dibattito che coinvolge gli esponenti della cultura nazionale⁶⁰. Seppur ostacolate da un clima chiuso e restio alle innovazioni, nell'Italia fascista emergono alcune esperienze significative, volte a reagire a tale situazione, attraverso la sperimentazione di nuove formule organizzative ed espressive: fra tutte, si ricorda quella del già citato Pirandello, il quale, con il suo Teatro d'Arte di Roma, sostiene la sua personale ricerca artistica⁶¹, insieme al Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, che confida negli aiuti economici governativi per portare avanti le sue sperimentazioni teoriche e pratiche⁶², attuando un processo di sprovincializzazione del teatro e di modernizzazione e apertura del repertorio.

Nel periodo della guerra la situazione rimane sostanzialmente la stessa: il teatro continua a essere uno strumento propagandistico, le compagnie vengono regolamentate dalle direttive ministeriali, a cui devono presentare periodicamente i progetti per le stagioni teatrali, lo Stato interviene direttamente nell'attività degli artisti attraverso la censura⁶³. I primi tentativi di regia si registrano già a partire dai primi anni Trenta, ma, al fervore dimostrato dai vari aspiranti registi, non corrisponde nessun tentativo sistematico di chiarire il dibattito sulla regia e di risolverne i disaccordi attraverso il raggiungimento di un'intesa⁶⁴. Giovanni Antonucci afferma che il problema della regia nel nostro Paese è riconducibile a un «problema di identità»⁶⁵ e, in effetti, il clima generale è contraddistinto da una confusione collettiva. Ad alimentare tale situazione è la mancanza di una teoria che accolga un'unica e condivisa posizione sul ruolo della regia e della nuova figura del regista⁶⁶. Anche i segnali precursori della regia, individuabili in alcune importanti esperienze, come quelle di Pirandello, di Virgilio Talli o di Gabriele D'Annunzio, non esauriscono il problema dell'affermarsi del fenomeno in Italia. È a partire dal secondo dopoguerra, con la ripresa effettiva dell'attività teatrale, che ha inizio il lavoro sistematico di una nuova generazione di registi, impegnati nel tentativo di conferire maggiore autonomia alla regia⁶⁷; attraverso le singole esperienze sulla scena e in un'ottica comune, viene a determinarsi, progressivamente, la supremazia della funzione creativa all'interno della rappresentazione⁶⁸ e sorgono, proprio negli anni immediatamente successivi al conflitto mondiale, centri e gruppi in cui il dibattito sul teatro diventa di primaria importanza⁶⁹.

⁶⁰ Le posizioni emerse nel dibattito sulla regia vengono approfondite nel capitolo IV della tesi.

⁶¹ Cfr. Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, cit., p. 55.

⁶² Cfr. *Ivi*, p. 58.

⁶³ Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 195-212.

⁶⁴ Gian Renzo Morteo, *Idea della regia teatrale in Italia dal 1920 al 1940*, Giappichelli, Torino 1974, p. 106.

⁶⁵ *Ivi*, p. 7.

⁶⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 145.

⁶⁷ Cfr. Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, cit., pp. 78-79.

⁶⁸ Cfr. *Ivi*, p. 81.

⁶⁹ Cfr. *Ivi*, p. 82.

Il primo incontro di Arnaldo Foà con uno degli esponenti della regia italiana avviene nel 1941, quando egli recita nello spettacolo *I Masnadieri* di Friedrich Schiller, adattato e diretto da Guido Salvini presso i Giardini della Biennale di Venezia, con le scene e i costumi di Aldo Calvo. L'attività teatrale svolta da Salvini nell'arco di circa quarant'anni di carriera costituisce un momento fondamentale nella storia della regia in Italia: sebbene la sua esperienza scenica rientri in un periodo in cui – secondo la maggior parte degli studi – il fenomeno non si sarebbe ancora affermato nella sua forma definitiva, egli può essere considerato, a tutti gli effetti, un regista⁷⁰. Tra la metà degli anni Venti e i primi anni Cinquanta, l'artista fiorentino vive il suo periodo più intenso a teatro⁷¹, sperimentando formule espressive diversificate e agendo sui vari elementi della messa in scena, dal repertorio alle scenografie, fino a diventare uno dei protagonisti del panorama teatrale italiano⁷². La varietà di esperienze che il giovane Salvini vive prima di avvicinarsi al teatro sono sintomatiche di quell'eclittismo che emerge nella sua personalità artistica e nei caratteri del suo lavoro⁷³; decisiva, fra tutte, l'avventura del Teatro d'Arte con Luigi Pirandello, al fianco del quale il regista persegue il sogno di dar vita a una compagnia stabile guidata dalla figura di un direttore unico⁷⁴. Gli anni vissuti all'estero, inoltre, fanno di Salvini una sorta di tramite tra alcune forme della regia europea e i palcoscenici italiani⁷⁵, nonché un personaggio politico, culturale e artistico perfettamente inserito nel periodo storico a lui contemporaneo; le esperienze internazionali gli consentono di maturare un'idea di teatro che appare misurato, aperto al nuovo ma mai estremo, vicino al gusto del pubblico del suo tempo⁷⁶.

Per l'allestimento scenico dei *Masnadieri*, Salvini sceglie uno degli autori romantici più rappresentativi del genere, Friedrich Schiller, e, in un'intervista rilasciata a «Il Gazzettino», spiega le motivazioni che hanno orientato la decisione e il suo lavoro sul testo:

È un'opera di fede. Vi traspare una sincerità morale, un furore poetico, una pienezza di vita quale in nessun altro lavoro mi fu dato di riscontrare; 2) Si presta ad una superba interpretazione, perché gli attori vi trovano dentro veramente «il pane per i loro denti». 3) È una delle poche opere che non soffrono, ma che forse acquistano valore drammatico in uno spettacolo all'aperto. Questi i punti essenziali, ma vi sono poi altre ragioni più squisitamente «locali». Nessun lavoro si prestava come questo per una esecuzione ai Giardini, in quella cornice di alberi (quasi contemporanei... di Schiller, perché i più vecchi furono piantati ai primi dell'800). È ben vero che Venezia e i Giardini non hanno alcun rapporto diretto con le foreste della Franconia o con quelle boeme, ma vi è una specie di unità spirituale fra i due romanticismi, uno

⁷⁰ Per un approfondimento sull'esperienza teatrale di Guido Salvini si veda il volume Livia Cavaglieri, *Guido Salvini: Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, Scalpendi, Milano 2020.

⁷¹ Cfr. *Ivi*, p. 11.

⁷² Marina De Luca, Daniela Vanni, *Guido Salvini, o Della nascita della regia in Italia*, prefazione di Alessandro d'Amico, Edizioni dal Sud, Bari 2005, p. 15.

⁷³ Cfr. *Ivi*, p. 17.

⁷⁴ Cfr. *Ivi*, p. 18.

⁷⁵ Cfr. Livia Cavaglieri, *Guido Salvini: Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, cit., p. 12.

⁷⁶ Cfr. *Ivi*, p. 22.

tutto ideale e letterario, sebbene palpitante e sincero, quello di Schiller, l'altro, quello di Venezia, essenziale, contingente, eterno⁷⁷.

A distanza di più di un secolo dalla sua stesura e dalla sua prima rappresentazione, l'opera d'esordio del giovane Schiller continua a riscuotere interesse: Salvini ne apprezza il respiro romantico e individua i punti di forza del dramma, dall'interpretazione degli attori alla messa in scena, che ben si coniuga con lo spazio esterno dei Giardini. Partendo dai caratteri principali del testo drammatico, il regista prosegue chiarendo in che modo ha orientato il proprio lavoro nell'allestimento scenico:

[...] la regia dei *Masnadieri* non poteva essere inquadrata che dalla ricerca principale dello stile. Si fa presto a dire: stile romantico, ma bisogna vedere ciò che questa parola significhi. Io mi sono tenuto allo stile romantico più lineare vorrei dire più asciutto e essenziale. Non ho gravato la mano sui facili effetti e sull'eccessiva caratterizzazione dei tipi, ma ho cercato di dare allo spettatore un andamento vorrei dire «trepido». Insomma, e sono lieto di svelare oggi il segreto, io ho inteso rappresentare non un dramma romantico, ma piuttosto un *Mistero romantico*. Fra la religiosità eroica di Massimiliano e quella pia di Daniele, l'aspirazione a Dio di Carlo, la negazione di una superiore potenza vendicatrice fatta dal frate e la fredda logica e pur misericordiosa certezza del pastore Moser, io sono stato impressionato soprattutto dallo spirito profondamente religioso che emana da ogni parola del giovane Schiller. E questo ho creduto di rendere con una disposizione scenica che richiama in certo modo quella dei luoghi deputati dei «Misteri sacri», con una «presenza plastica» di personaggi e di masse, con una recitazione analitica ma sostenuta da uno spirito immanente e come lanciato fin da principio al conseguimento della catarsi. Era molto difficile «vedere» i personaggi. Non tutti furono visti a tuttotondo dal giovane poeta (per sua medesima confessione), troppo inesperto ancora di tecnica teatrale e soprattutto di uomini⁷⁸.

L'operazione registica condotta da Salvini parte dalla volontà di restituire, sulla scena, lo stile presente nell'opera: il risultato è uno spettacolo che rifiuta la grandiosità degli effetti scenici e che tende alla trasposizione del clima religioso. Sia la recitazione, definita dal regista «plastica» e orientata alla catarsi, sia la disposizione dello spazio scenico, che sfrutta le potenzialità naturali della cornice veneziana, vengono gestite e curate affinché lo spirito complessivo della *pièce* venga rappresentato scenicamente. La stessa decisione di mettere in scena il dramma nello spazio dei Giardini non è casuale, poiché proprio all'aperto Salvini mette a frutto le proprie qualità e le conoscenze pittoriche e scenografiche, sfruttando le suggestioni del paesaggio per ricreare atmosfere fasciose⁷⁹. Il successo dello spettacolo è memorabile, anche per la partecipazione di personalità di rilievo come il Duca e la Duchessa di Genova e il Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai⁸⁰.

⁷⁷ Guido Salvini ci parla dei «*Masnadieri*» di Schiller in «Il Gazzettino», Venezia, 23 luglio 1941 (ritaglio stampa anonimo).

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. Marina De Luca, Daniela Vanni, *Guido Salvini, o Della nascita della regia in Italia*, cit., p. 28.

⁸⁰ E. R., *I Masnadieri di Federico Schiller rappresentati entro una magnifica cornice naturale nei giardini di Venezia* in «Il lavoro fascista», 2 agosto 1941.

La vicenda raccontata nei *Masnadieri* è ambientata in Germania intorno al 1755 e si svolge nell'arco cronologico di circa due anni; protagonisti del dramma sono due fratelli, Karl e Franz, figli del conte di Moor⁸¹. L'intreccio si basa sul conflitto tra i due personaggi principali e sull'inganno che condiziona le loro azioni: il secondogenito Franz, geloso per l'amore nutrito dal padre nei confronti del fratello e determinato a diventare l'erede della contea, cerca di mettere in cattiva luce Karl e, attraverso false lettere, convince l'anziano genitore che il suo primogenito abbia disonorato il nome della famiglia. Dopo aver raggirato il padre, Franz mette in atto il suo piano, negando al fratello qualsiasi perdono, proibendogli di tornare a casa e convincendo tutti che Karl sia morto. Quest'ultimo, ingannato dal fratello e lontano da casa, si unisce a un gruppo di masnadieri e parte alla volta di nuove avventure, fino a quando, rientrato nel proprio castello sotto mentite spoglie, scopre la verità, ritrova la sua amata Amalia e ordisce la sua vendetta nei confronti di Franz. Il dramma si conclude con la tragedia finale: dopo la morte del conte di Moor, del suo secondo figlio Franz e di Amalia, Karl, rimasto solo con le nuove consapevolezze, decide di allontanarsi dai suoi compagni masnadieri e di consegnarsi nelle mani di un bracciante, a cui spetterà la ricompensa messa sulla sua taglia.

Il *cast* di attori scelti da Salvini è di elevato prestigio e conta nomi di spicco nel panorama teatrale novecentesco: nei panni dei due fratelli protagonisti ci sono Memo Benassi e Renzo Ricci, mentre il principale personaggio femminile, quello di Amalia, è riservato a Laura Adani. Il ruolo interpretato da Arnaldo Foà è quello del servo Arminio, centrale nello svolgimento della trama: in accordo con una certa tradizione teatrale, che vede nel servo una figura decisiva per l'azione drammatica, al personaggio spettano due compiti fondamentali per lo scioglimento del *plot*, prima la messa in atto dell'inganno e, dopo, il suo disvelamento. Egli, inoltre, assume, nel corso della vicenda, due atteggiamenti opposti, presentandosi inizialmente come complice di Franz, salvo poi pentirsi e rivelare la verità. Arminio appare, per la prima volta, nella terza scena del primo atto, quando viene interpellato da Franz, che lo definisce «deus ex machina»⁸²: il figlio del conte persuade il servo a fare il suo gioco, spingendolo a conquistare Amalia, a sua volta innamorata di Karl, e a travestirsi per comunicare la finta morte di quest'ultimo; in questa prima apparizione, il personaggio si dimostra risoluto, acceso di rabbia e pronto nel voler ingannare il vecchio Moor. Lo ritroviamo poi all'inizio del secondo atto, con l'animo completamente mutato: pentito e assillato da «un enorme peso»⁸³, Arminio confessa ad Amalia la menzogna di cui si era fatto portatore e le annuncia che Karl è vivo. Ancora, nella quinta scena del medesimo atto, il servo incontra Karl, rivela anche a lui la verità

⁸¹ [Friedrich](#) Schiller, *I masnadieri: rielaborazione del dramma di Federico Schiller e aggiornamento della versione di Andrea Maffei / a cura di Guido Salvini*, Ferrari, Venezia 1941.

⁸² [Friedrich](#) Schiller, *I masnadieri*, faldone Copioni, 1941, cit., p. 20.

⁸³ *Ivi*, p. 53.

ed è questa l'ultima volta che il personaggio compare in scena; l'atteggiamento di Arminio è ora ben distante dall'audacia esibita nel primo atto, qui soppiantata da un generale pentimento e rammarico. Il cambiamento subito dal personaggio viene reso pienamente da Foà, il quale mette in atto un doppio registro interpretativo e si dimostra credibile sia negli eccessi della collera che nella docilità della colpa. Siamo ancora nella fase iniziale della carriera teatrale di Foà, in cui egli viene menzionato con uno pseudonimo, ma la critica pone l'accento sulla bravura dimostrata nell'utilizzo di due toni recitativi diversi nel corso della rappresentazione: ne «Il lavoro fascista» si scrive che «L'Arnoldi è stato un Arminio acceso d'odio e travolto dal pentimento, zelante nella congiura come nella pietà»⁸⁴, mentre ne «Il Gazzettino» viene lodato l'«Arnoldi, attore di sicuro avvenire»⁸⁵, il quale «crea un Arminio saettante»⁸⁶. A due fotografie spetta il compito di documentare visivamente lo spettacolo: nel primo caso, ci troviamo di fronte a una foto (fig. 6) che ritrae Foà in primo piano nelle vesti del servo Arminio; nello scatto, Foà, che pare rivolgersi a qualcuno, con i capelli lunghi che gli scendono sulle spalle, indossa i costumi di scena di stile settecentesco. La seconda fotografia (fig. 7) lascia intravedere alcuni particolari della scenografia curata dal pittore Aldo Calvo, il quale sfrutta la splendida cornice dei Giardini, ricreando quadri che si succedono e giocando sull'alternarsi di luci e ombre; la foto di scena si riferisce con molta probabilità alla scena V del secondo atto, dunque, all'ultimo momento in cui il servo compare nello spettacolo. La rappresentazione si è spostata all'esterno, nella foresta nei dintorni della tenuta dei Moor, in cui «sorgono le rovine di un vecchio castello»⁸⁷: all'inizio della scalinata si distingue Foà, il quale dialoga con Karl, interpretato da Renzo Ricci; è questo il momento della rivelazione da parte del servo, che si pente di fronte al vecchio padrone e gli racconta la verità.

L'incontro con Guido Salvini negli anni Quaranta segna la prima tappa di una collaborazione che durerà per quasi vent'anni: dal 1941 al 1959, infatti, Arnoldo Foà reciterà in altri quindici spettacoli diretti dal regista fiorentino. Sono proprio questi gli anni più produttivi per Salvini, le cui scelte di repertorio spaziano dai classici antichi, come *l'Edipo re* del 1948 o *l'Antigone* del 1949, a Shakespeare con il *Giulio Cesare*, la *Commedia degli Straccioni* e il *Racconto d'inverno*, fino a testi moderni e contemporanei come *Mia sorella Evelina* o *Appuntamento a Senlis*. E proprio con un'opera novecentesca Foà si confronta, quando, dopo cinque anni dalla messa in scena de *I Masnadieri*, recita nello spettacolo *Mia sorella Evelina*, un testo a cui i due autori - Jerome Chodorov e Joseph Fields - lavorano,

⁸⁴ E. R., *I Masnadieri di Federico Schiller rappresentati entro una magnifica cornice naturale nei giardini di Venezia*.

⁸⁵ Guido Salvini ci parla dei "Masnadieri" di Schiller, in «Il Gazzettino» (ritaglio stampa anonimo e senza data).

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Friedrich Schiller, *I masnadieri*, cit., p. 72.

mettendo insieme alcuni racconti autobiografici scritti da Ruth McKenney e pubblicati sul periodico statunitense «New Yorker». Lo spettacolo del 1946 viene diretto da Salvini, con la collaborazione di Luigi Squarzina e Giulio Fracarro, mentre le scene sono realizzate da Giulio Coltellacci. Protagoniste della commedia in tre atti sono due sorelle, l'autrice Ruth ed Eileen, che in italiano viene tradotta come Evelina; le due donne lasciano la propria città natale per cercare fortuna nel teatro newyorkese, si sistemano nel seminterrato di Greenwich Village, il «quartiere latino» di New York, e da qui si imbattono in una serie di incontri insoliti e di peripezie, che conferiscono un respiro comico e disimpegnato alla vicenda. Lo spettacolo non riscuote un successo unanime, sia per i temi trattati, che, secondo Vinicio Marinucci, valgono a «fabbricare poco più di una modesta farsetta di sapore studentesco»⁸⁸, che per l'apparato interpretativo e la regia di Salvini, il quale «dato il complesso estremamente modesto di cui disponeva, ha preferito attenersi ad un tono quasi burattinesco»⁸⁹. A sollevare le sorti dello spettacolo sono alcuni tra gli attori principali: tra questi si distingue Foà, che interpreta il personaggio di Appopolous, uno dei pretendenti: egli viene citato, in un primo caso, tra gli attori che avrebbero salvato la «dignità dello stile»⁹⁰, in un secondo, il suo nome compare insieme a quello delle due attrici protagoniste, Laura Solari e Clelia Matania, come uno degli interpreti più graditi⁹¹. Nelle due fotografie relative allo spettacolo (figg. 8-9) l'attore viene ripreso in pose grottesche, che a tratti ricordano la sua apparizione nella *Serenata al vento* del 1935: Foà indossa un cappello alla francese sopra i folti ricci, una camicia con un *foulard* annodato al collo e una giacca scura e, in entrambe le immagini, assume un'espressione stupita, meravigliata, estremamente buffa e caricata. Fra i giudizi della critica, ne spicca uno particolarmente interessante, che racconta di un Arnaldo Foà non personaggio in scena, ma giovane attore:

All'uscita ritrovammo le due ragazze che avevamo incontrato entrando. Osservando da vicino Arnaldo Foà, seduto pensosamente sotto un'enorme parrucca riccioluta alla bohémienne. Ridevano tra di loro, e poi una disse: Hai visto quanto è carino! – Foà, dall'alto della sua dignità di attore intelligente perfettamente truccato da personaggio cretino, le guardò e ci disse: «Nella repubblica platoniana degli uomini degni del teatro, a codeste due dovrebbe esser messa al braccio una fascia gialla d'infamia come mettevano anticamente agli ebrei». E con questa massima eterna ci ha licenziati⁹².

L'episodio riportato dal giornalista restituisce l'immagine dell'artista che verrà poi ricordata e riconosciuta in futuro, quella di un uomo a tratti burbero (come si definisce egli stesso nella sua autobiografia), orgoglioso, dotato di una forte personalità e con la battuta

⁸⁸ Vinicio Marinucci, *Mia sorella Evelina. Commedia in 3 atti di J. Fields e J. Chodorov* in «Il dramma», a. XXII, n. 18, 1 agosto 1946, p. 58.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Mia sorella Evelina* in «Intermezzo», Roma 4 luglio 1946 (ritaglio stampa anonimo).

⁹² F. R., *Mia sorella Evelina* in «L'eco della stampa», Roma 1946.

sempre pronta, come quella che riserva alle due donne, dimostratesi maliziose e leggere. Al di là del carattere aneddótico del resoconto, va messo in risalto il modo in cui Foà viene presentato: «dall'alto della sua dignità di attore intelligente perfettamente truccato da personaggio cretino». L'affermazione riflette il modo in cui egli viene riconosciuto dalla critica: innanzitutto, dopo i suoi primi dieci anni di lavoro a teatro e dopo aver recitato sotto falso nome, egli si presenta con la sua reale identità e appare come attore ben conosciuto, non più semplicemente apprezzato, ma anche accreditato. In secondo luogo, emerge una visione positiva sulla recitazione: la dignità e l'intelligenza chiamate in causa dal critico dimostrano come Foà si sia distinto nei circa trenta spettacoli in cui recita fino al 1946. L'interpretazione comica messa in atto dall'attore viene ribadita anche dalla didascalia che accompagna la seconda delle due foto precedentemente presentate e comparsa sulla rivista «Palcoscenico»: «l'attore contrariamente a tanti suoi colleghi, che dal «comico» passano al «tragico», tenta dopo il «drammatico» il «comico»⁹³. Arnoldo Foà, a quest'epoca, è conosciuto prevalentemente per i suoi ruoli drammatici: in effetti, nel repertorio dei ruoli interpretati dalla seconda metà degli anni Trenta alla metà degli anni Quaranta, si contano, laddove possibile, una decina di parti drammatiche, lontane dalle espressioni burlesche delle foto di *Mia sorella Evelina*. Il paragone con gli altri attori mette in risalto una prima evoluzione del percorso artistico di Foà, il quale, mettendosi alla prova in un ruolo comico, dimostra di saper padroneggiare registri stilistici lontani fra loro.

Sempre a fianco di Guido Salvini, Arnoldo Foà recita in alcuni spettacoli classici che il regista mette in scena a partire dalla fine degli anni Quaranta: è la prima volta che Foà si confronta con la tragedia greca, nello specifico, con l'*Edipo re* di Sofocle, allestito al Teatro Olimpico di Vicenza nel settembre del 1948. Il regista realizza, servendosi della traduzione di Manara Valgimigli, un'«edizione di pregio»⁹⁴, con un allestimento grandioso che conta quasi duecento professionisti, tra attori, coro, ballerini e orchestra: tra questi, figurano grandi nomi che Foà ha già incontrato sul palcoscenico, come quello di Ruggero Ruggeri, Renzo Ricci, Carlo Ninchi, Andreina Pagnani; le musiche, che, in accordo con la tradizione attica, vengono riportate «alla funzione di commento»⁹⁵, sono curate da Arrigo Petrollo, mentre i costumi sono di Giulio Coltellacci. Per la sua regia, Salvini riprende la versione cinquecentesca della tragedia sofoclea con la quale il teatro vicentino viene inaugurato nel 1585, e aggiunge, ai vari livelli della messa in scena, «l'impronta ed il gusto del nostro tempo»⁹⁶. Lo spettacolo non riscuote complessivamente un elevato successo, perché la tragedia viene sacrificata in nome

⁹³ *Invertendo i fattori*, in «Palcoscenico», 4 luglio 1946 (ritaglio stampa anonimo).

⁹⁴ *Edipo re al Teatro Olimpico di Vicenza*, in «Corriere della sera», Vicenza, 3 settembre 1948 (ritaglio stampa anonimo).

⁹⁵ *Edipo re di Sofocle*, programma di sala, Teatro Olimpico di Vicenza, 1948.

⁹⁶ *Ibidem*.

dell'elemento decorativo⁹⁷, sebbene siano da ricordare le lodi di Silvio D'Amico, il quale elogia tutti gli elementi della rappresentazione, dalla scenografia alla traduzione, fino al lavoro degli attori⁹⁸. Foà interpreta il ruolo del sacerdote e su di lui solo un breve cenno che poco ci dice della sua recitazione: «con misura il Foà»⁹⁹. La collaborazione con Salvini in tragedie antiche prosegue negli anni seguenti: nel 1949, per la direzione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, il regista mette in scena la *Medea* di Euripide, in cui Foà interpreta il personaggio di Egeo, mentre l'anno successivo lo si vede prima nelle vesti del messo nell'*Antigone* sofoclea, poi in quelle di Cadmo nelle *Baccanti* allestite al Teatro Greco di Siracusa, sempre per la regia di Guido Salvini.

Con il regista fiorentino, Foà sperimenta un repertorio sia nazionale che internazionale, misurandosi con ruoli sia drammatici che comici: nel 1946 interpreta James Vane (fig. 10), fratello dell'attrice Sibil Vane, nello spettacolo *Il ritratto di Dorian Gray*, tratto dal romanzo di Oscar Wilde e allestito al Teatro Quirino di Roma, insieme a un eccezionale complesso di attori, di cui fanno parte anche Edda Albertini, Tullio Carminati, Leonardo Cortese. L'anno successivo è la volta di *Appuntamento a Senlis*, commedia di Jean Anouilh, la quale, «attraverso le forme del «melo» ottocentesco o i grandi schemi del mito classico»¹⁰⁰, affronta il tema del dissidio tra realtà e apparenza. Protagonista della *pièce* è Giorgio, un giovane inquieto che finge di essere qualcun altro: il ragazzo è sposato con Enrica, una donna straricca, col cui denaro mantiene non solo sé stesso e la propria famiglia, ma anche l'amico Roberto, il cinico personaggio interpretato da Foà, e sua moglie. Quando Giorgio incontra Isabella e se ne innamora, si costruisce un'altra vita e una nuova identità, così, in occasione dell'appuntamento con la sua innamorata, convoca ed istruisce una serie di attori che reciteranno la parte della sua famiglia. La situazione precipita in un burrascoso finale quando le due vite di Giorgio, quella reale e quella fittizia, si incontreranno. Lo spettacolo non convince pienamente la critica, soprattutto per la debolezza del testo di Anouilh, mentre le buone accoglienze sono dovute alla recitazione, affidata a un *cast* di rilievo che vanta i nomi di Ermete Zacconi, Olga Villi, Luigi Almirante, Margherita Bagni. Rispetto alla parte interpretata da Foà, la critica esprime un giudizio unanimemente positivo, ritenendo ben riuscita la sua versione del personaggio: Roffarè fa «una lode al Foà che rese la sua parte con intuito e forte risalto»¹⁰¹, Giovanni Gigliozzi parla invece di una «melodrammatica interpretazione»¹⁰² eseguita dagli attori nei ruoli principali, mentre nel «Giornale di Napoli» si legge: «Arnoldo Foà, nel preciso e intelligente disegno del personaggio

⁹⁷ Cfr. Marina De Luca, Daniela Vanni, *Guido Salvini, o Della nascita della regia in Italia*, p. 104.

⁹⁸ Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1952, pp. 312-314.

⁹⁹ *Edipo re al Teatro Olimpico di Vicenza*, cit.

¹⁰⁰ A. V., *Appuntamento a Senlis di Jean Anouilh al Mercadante*, in «Il Giornale», 10 aprile 1947.

¹⁰¹ F. T. Roffarè, *Goldoni, Appuntamento a Senlis*, in «Corriere di Venezia», 5 marzo 1947.

¹⁰² Giovanni Gigliozzi, *Appuntamento a Senlis alle Arti*, in «Avanti!», 19 marzo 1947.

di Roberto»¹⁰³. Nel 1948, nell'ambito della nona edizione del Festival Internazionale del Teatro organizzato durante la Biennale di Venezia, oltre all'*Edipo re*, Foà compare in un altro spettacolo diretto da Salvini, *Cristo ha ucciso* di Gian Paolo Callegari. Anche in questo caso, così come per la tragedia sofoclea, figurano importanti attori del secolo, tra cui Renzo Ricci, Giancarlo Sbragia, Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Paolo Stoppa; le scene sono nuovamente affidate a Giulio Coltellacci, mentre le musiche sono di Fiorenzo Carpi.

Nel 1950 Arnaldo Foà recita in tre spettacoli messi in scena da Guido Salvini: oltre alle *Baccanti* allestite nel teatro greco di Siracusa e all'*Antigone* del Teatro Olimpico di Vicenza, lo ritroviamo ne *La commedia degli Straccioni* di Annibal Caro, rappresentata al Teatro Valle di Roma. Il 1950 rappresenta un momento importante per la carriera di Salvini, perché è l'anno in cui il regista fiorentino fonda la Compagnia del Teatro Nazionale Italiano – a cui prende parte anche Vittorio Gassman, che acquisisce sempre più peso all'interno dell'organizzazione - con l'obiettivo di tutelare e difendere l'indipendenza artistica del teatro nazionale, senza alcun limite sulla scelta del repertorio¹⁰⁴. Al progetto, in qualità di regista, al fianco di Salvini, partecipa anche Luigi Squarzina (con cui Foà inizia a lavorare a partire dal 1947): lo spettacolo inaugurale della compagnia è proprio la commedia cinquecentesca di Caro che Salvini aveva già allestito l'anno precedente all'Olimpico di Vicenza. Salvini sceglie strategicamente di inaugurare la stagione con un testo classico per dimostrare al pubblico la vitalità e l'attualità della drammaturgia italiana del Rinascimento, raramente presa in considerazione dalle scene italiane di quegli anni¹⁰⁵. Foà incontra nuovamente l'opera di Caro nella nuova versione scenica che ne dà Salvini, nove anni dopo: è il 1959 e questa volta lo spettacolo viene allestito a Palermo, più precisamente al Teatro di Verdura. Anche questa rappresentazione, come la precedente, ottiene numerosi e calorosi consensi da parte del pubblico, dovuti sia alle soluzioni registiche adottate da Salvini, che fa della commedia «un vero e proprio spettacolo d'altissimo livello artistico, riuscendo perfettamente a legare con impareggiabile garbo le cento situazioni diverse e a dare ad ognuno il giusto colore e il giusto ritmo»¹⁰⁶, sia alla bellezza dell'opera, definita un «piccolo gioiello di freschezza, semplicità e buon gusto»¹⁰⁷. Foà interpreta, in questa ultima versione, così come in quella del 1950, lo stesso ruolo, quello del servo (il primo ruolo di Foà in una regia di Salvini – *I Masnadieri* – è proprio quello del servo); oltre all'unanime valutazione della componente registica, vengono lodati anche gli attori, alle prese con un testo

¹⁰³ A. V., *Appuntamento a Senlis di Jean Anouilh al Mercadante*, cit.

¹⁰⁴ Federica Roncati, *Guido Salvini: nota biografica*, in «Teatro e Storia», https://www.teatroestoria.it/pdf/31/Federica_Roncatti_565.pdf.

¹⁰⁵ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁶ «*Gli straccioni*» di Annibal Caro applauditi al Teatro di Verdura, in «Corriere di Sicilia» (ritaglio stampa anonimo).

¹⁰⁷ *Ibidem*.

difficile da recitare. Foà, pur non interpretando una parte primaria nello spettacolo, riceve una serie di consensi da parte della critica: «Comunque Foà e Ninchi, pur apparendo sacrificati, sono riusciti a essere addirittura eccellenti. Non per nulla al loro ingresso, la scena improvvisamente si rianimava. Foà e Ninchi, tuttavia, sanno fare ben altro»¹⁰⁸.

Alla prima messinscena degli *Straccioni* con la Compagnia del Teatro Nazionale Italiano seguono altri cinque spettacoli, che chiudono così la lunga collaborazione tra il regista fiorentino e l'attore ferrarese, durata quasi vent'anni. Nel 1951 Foà è al fianco di Gassman e dei principali attori della compagnia nella prima rappresentazione italiana di *Anna per mille giorni* di Maxwell Anderson, *pièce* in tre atti che racconta le vicende di Enrico VIII e Anna Bolena: nello spettacolo «di singolare bellezza per recitazione e messinscena»¹⁰⁹, con la scenografia e i costumi di Giulio Coltellacci, Foà interpreta il ruolo del cardinale Wolsey (figg. 11-12). Sempre del 1951 è la versione di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, con Gassman nel ruolo principale di Romeo e Foà in quello di frate Lorenzo, *Il libro di Cristoforo Colombo* di Paul Claudel e *Yo, el Rey* di Bruno Cicognani. Ultimo spettacolo con la regia di Guido Salvini è *Racconto d'inverno* di Shakespeare, messo in scena, insieme alla *Commedia degli straccioni*, nell'estate del 1959 al Teatro di Verdura di Palermo. La commedia shakespeariana racconta il tormento della gelosia attraverso le vicende di Leonte, il protagonista interpretato da Arnaldo Foà, e le sorti della sua famiglia: il re di Sicilia, infatti, divorato dal dubbio che sua moglie Ermione abbia concepito un figlio con l'amico Polissene, re di Boemia, prende una serie di decisioni volte a punire i suoi traditori: tenta invano di avvelenare l'amico, allontana suo figlio dalla madre e la rinchiude in una cella, dove la donna partorisce la figlia Perdita, infine ordina che quest'ultima sia allontanata dal suo regno. Se nel primo atto l'opera assume i tratti della tragedia, con la morte di Ermione e del figlio di Leonte, nel secondo la vicenda prende una piega nuova, che si avvia verso il lieto fine, con la rivelazione della verità e i festeggiamenti di nozze tra Perdita e Florizel, i rispettivi figli di Leonte e Polissene. Lo spettacolo, con le scene e i costumi di Misha Scandella e la musica curata da Fiorenzo Carpi, viene accolto con grande favore sia dal pubblico che dalla critica, che vede, nell'operazione condotta da Salvini, «un vero e proprio esempio di come riportare sulle nostre scene testi classici, e offrirli al pubblico senza chiedere soverchio impegno»¹¹⁰. Foà, nelle vesti del protagonista, viene citato, insieme a Carlo Ninchi, Aldo Giuffrè, Edmonda Aldini, tra gli attori di indiscutibile capacità; nello specifico, la sua interpretazione riesce a rendere, al contempo, sia i tratti aspri che quelli più moderati del personaggio: «Foà ha centrato il personaggio di Leonte senza sforzi; ed è stato impetuoso nel

¹⁰⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁹ Arnaldo Frateili, *Anna per mille giorni*, in «Sipario», a. VI, n. 58, febbraio 1951, p. 30.

¹¹⁰ *Vivissimo successo del "Racconto d'inverno"* (ritaglio stampa anonimo e senza data).

primo atto, quando l'ira e la gelosia del Re di Sicilia lo volevano, per dare infine alla figura dell'uomo pentito le più sottili e indovinate sfumature»¹¹¹.

Nella seconda metà degli anni Quaranta Arnoldo Foà incontra un altro dei protagonisti del teatro italiano, nonché uno degli esponenti della nuova generazione di registi che si afferma in questo periodo: Luchino Visconti. Il suo lavoro sulla scena nazionale è volto, da un lato, all'affermazione della funzione di regia e al superamento di consuetudini tradizionali a favore di un rinnovamento delle scene italiane¹¹², dall'altro, all'estensione delle competenze registiche attraverso innovazioni praticate dall'interno, a stretto contatto con gli attori e con la costruzione della messinscena¹¹³.

Luchino Visconti si avvicina al teatro fin dalla fanciullezza, coltiva un forte interesse per le arti in generale (promosso e stimolato anche dall'ambiente familiare) e i viaggi che compie fuori dall'Italia gli conferiscono uno spessore internazionale e una consapevolezza di ampio respiro, tratti che spiccano all'interno della sua opera¹¹⁴. Il debutto avviene alla fine del 1936, con la messinscena di due opere, *Carità mondana* di Antona Traversi e *Il dolce aloe* di Mallory, al Teatro Manzoni di Milano, di cui Visconti cura le scenografie; sebbene i due spettacoli non ottengano lo stesso successo e la stessa risonanza dei lavori successivi¹¹⁵, essi rappresentano una tappa fondamentale nella carriera teatrale del regista, sia perché emerge il suo talento per l'orchestrazione generale dell'allestimento scenico, sia per l'incontro con due attori che lavoreranno a stretto contatto con Visconti, Andreina Pagnani e Paolo Stoppa¹¹⁶. Il vero e proprio debutto teatrale viscontiano viene generalmente ricondotto alla prima dei *Parenti terribili* di Jean Cocteau, messi in scena al Teatro Eliseo di Roma nel gennaio del 1945. Visconti, che dirige un *cast* di prestigio, di cui fanno parte, oltre alla Pagnani, Antonio Pierfederici, Gino Cervi, Rina Morelli, realizza uno spettacolo che segna uno spartiacque nel teatro del secondo dopoguerra, ponendosi al centro di due modi diversi di concepire il lavoro di allestimento e il lavoro sull'attore¹¹⁷. Attraverso la regia dei *Parenti terribili*, Visconti si pone in antitesi con la mentalità predominante nelle scene nazionali¹¹⁸, abituate a lavorare secondo la morale del risparmio e accomunate da una riproposizione dei medesimi apparati scenografici;

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Bulzoni, Roma 2010, p. 54.

¹¹³ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 151.

¹¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. 68.

¹¹⁵ Cfr. *Ivi*, p. 69.

¹¹⁶ Gerardo Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale. Storia di un anno: da "Parenti terribili" al "Matrimonio"*, in *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Officina Edizioni, Roma 2006, p. 28.

¹¹⁷ Cfr. Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, cit., p. 54.

¹¹⁸ *Ibidem*.

lo spettacolo del 1945 supera tale tradizione, provocando palesemente il pubblico, tramite il crudo naturalismo della messa in scena e della recitazione. Con *Parenti terribili*, Visconti viene annoverato «fra i primi registi in senso moderno»¹¹⁹, poiché il suo lavoro manifesta un'autonomia espressiva e una dimensione creatrice autoriale ben chiare; da qui, l'identificazione di Visconti con quella regia a spettacolo unico, per cui la messa in scena diventa l'affermazione della «sacralità dell'invenzione teatrale»¹²⁰. La scelta stessa dell'opera di Cocteau si rivela azzardata e provocatrice: secondo la ricostruzione di Gerardo Guerrieri – che inizia a lavorare insieme al regista milanese proprio negli anni Quaranta – l'apertura al repertorio straniero sarebbe derivata dalla visione della sua prima messa in scena del 1938 al Théâtre des Ambassadeurs di Parigi¹²¹. La trama dei *Parenti terribili* affronta il tema della famiglia attraverso la descrizione del rapporto morboso e quasi incestuoso tra la madre (Yvonne) e il figlio (Michel): Visconti sviluppa l'intreccio esplicitando il respiro tragico della vicenda nella recitazione degli attori, una fra tutti, quella di Andreina Pagnani, la quale appare, per la prima volta, in una insolita veste realistica, sconosciuta al grande pubblico, che mai l'aveva vista con i capelli disordinati, il trucco sfatto, la faccia «vera e sensibile»¹²². Nello spettacolo portato in scena all'Eliseo Visconti rovescia tutti gli elementi qualificanti del modello teatrale dominante¹²³, anticipando i caratteri stilistici della propria idea registica: fra tutti, il ruolo della scenografia, l'attenzione rivolta ai particolari visivi della messa in scena e il rapporto con l'attore e la recitazione. In primo luogo, la componente spaziale si carica di una funzione teatrale nuova, poiché, per il regista milanese, l'idea stessa di regia è legata alla creazione di immagini¹²⁴: l'apparato scenografico, così, non è più lo sfondo su cui si compie l'azione, bensì diventa elemento in grado di dialogare con l'attore e di stupire il pubblico. Da qui, la realizzazione di una scenografia che ricerca il realismo e l'autenticità, tramite la riproposizione di particolari visivi, quali il letto disfatto, i costumi e l'aspetto trasandato degli attori, lo squallore dell'ambiente, che diventano estremamente significanti¹²⁵. In secondo luogo, il lavoro con e sull'attore: mosso dal ripensamento delle convenzioni recitative, Visconti rifiuta il sistema tradizionale dei ruoli – che tanto aveva resistito nell'organizzazione spettacolare italiana – e procede all'assegnazione delle parti in base a un principio di “coerenza” tra attore e personaggio¹²⁶. In questo modo, il regista valorizza le capacità degli interpreti, rifuggendo

¹¹⁹ Id., *Cronologia della vita e delle opere*, in *Luchino Visconti*, in «Ariel», a. XXII, n. 1/3, gennaio-dicembre 2007, p. 31.

¹²⁰ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 152.

¹²¹ Cfr. Stefano Geraci, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, cit., p. 27.

¹²² Luchino Visconti, *Il mio teatro, vol. 1 (1936-1953)*, Cappelli, Bologna 1979, p. 32.

¹²³ Elio Testoni, *La cultura e le istituzioni nazionali nel biennio 1945-1946*, in *Luchino Visconti*, p. 118.

¹²⁴ Federica Mazzocchi, *Cronologia della vita e delle opere*, in *Luchino Visconti*, cit., p. 31.

¹²⁵ Cfr. Stefano Geraci, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, cit., p. 72.

¹²⁶ Paolo Bosisio, *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori Università, Milano 2003, p. 71.

qualsiasi stereotipia e sfruttando le propensioni individuali e gli elementi concreti della singola personalità¹²⁷; nel caso dei *Parenti terribili*, Visconti chiede alla Morelli, seconda donna, di mettere da parte il ruolo che le sarebbe spettato e di misurarsi con quello della giovane amante, lasciandosi andare ai tratti naturali della sua personalità artistica. Per promuovere la specificità di ogni interprete, il regista riserva particolare attenzione al lavoro sul testo drammatico: la dilatazione dei tempi riservati alle prove e l'eliminazione della figura del suggeritore sono espedienti che virano in questa direzione, sono cioè funzionali alla riappropriazione del personaggio da parte dell'attore¹²⁸. Se la critica reagisce in maniera disparata alla prima dello spettacolo, il pubblico decreta un successo senza precedenti; tra i pareri più autorevoli, spicca quello di Massimo Bontempelli, che così descrive lo spettacolo: «Non si loderà mai abbastanza la precisa, gelosa, sagace regia di Luchino Visconti, sia per la genialità dei due scenari a contrasto [...] sia per l'armonica impostazione dei movimenti, delle gradazioni di voci, di ogni particolare della interpretazione realizzante di tutto il lavoro»¹²⁹. L'esito dello spettacolo stupisce lo stesso Visconti, che riconduce la forte impressione destata dalla sua regia alla presenza di verità e realismo sul palco, e al tema affrontato, entrambi schivati dagli spettacoli italiani dell'epoca¹³⁰.

La regia rivoluzionaria dei *Parenti terribili* apre la strada a un periodo particolarmente fecondo per la produzione registica di Visconti, che solo nel 1945 dirige altri sei spettacoli di prosa. Siamo nella nuova cornice del Teatro Quirino di Roma, dove Visconti mette in scena *La quinta colonna* di Ernest Hemingway, scritto nel 1937: il debutto di Foà con il regista milanese avviene in questo anno¹³¹. Ancora una volta, la scelta di repertorio si rivela originale e provocatoria: si tratta, infatti, dell'unico testo teatrale dello scrittore americano, le cui opere erano state proibite in Italia e che quindi ben pochi avevano conosciuto; la decisione è mossa non tanto dal valore dell'opera in sé – non di certo un capolavoro nel repertorio di Hemingway – quanto dalla volontà di rinnovare il teatro tramite la proposta di testi stranieri contemporanei. Visconti, inoltre, intende partire dalla trama del dramma per affrontare un tema politico e rompere il tabù sulla guerra civile spagnola¹³², schierandosi dalla parte degli antifascisti: la vicenda, infatti, è ambientata nella Madrid del 1936 e la guerra fa da sfondo alla storia di due amanti, l'agente Philip Rawlings, interpretato da Carlo Ninchi, e la sua amante, la giornalista Dorothy Bridges, per cui il regista sceglie Olga Villi, che debutta per la prima volta su un

¹²⁷ Cfr. *Ivi*, p. 72.

¹²⁸ Cfr. *Ibidem*.

¹²⁹ Massimo Bontempelli, *Spettacoli a Roma*, in «Maschere», Roma 15 febbraio 1945.

¹³⁰ Cfr. Luchino Visconti, *Il mio teatro, vol. 1 (1936-1953)*, cit., p. 32.

¹³¹ Secondo la signora Anna Procaccini, vedova del Maestro, Arnoldo Foà ha recitato in *Parenti terribili* con uno pseudonimo. Non ci sono documenti relativi allo spettacolo in cui compare l'attore ferrarese.

¹³² Cfr. Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, cit., p. 73.

palcoscenico di prosa¹³³. A differenza dei *Parenti terribili*, *Quinta colonna* non ottiene il medesimo successo, a causa soprattutto della fragilità del testo: passando da Cocteau a Hemingway, il regista deve fare i conti con uno stile diverso, asciutto, semplice, articolato in diversi quadri, con uno stile «da reporter»¹³⁴ e privo di una solida struttura drammaturgica. La regia segue questo cambiamento di rotta, ma, pur rimanendo fedele al criterio di realismo scenico, non registra grandi favori, sia dalla critica che dal pubblico; lo stesso Visconti, riflettendo sull'accoglienza ricevuta, riconduce le cause del minor successo dello spettacolo alla debolezza dell'opera di Hemingway:

Il pubblico fu abbastanza cordiale, ma *Quinta colonna* non andò molto bene, anche perché la commedia non era un granché, il testo piuttosto fragile, una commedia a quadri [...] Capisco che avesse molta minor presa sul pubblico di quanta non ne avessero avuto *Parenti terribili*, sia per l'argomento, sia per una certa inesperienza di Hemingway nello scrivere un testo teatrale¹³⁵.

Anche nel giudizio della critica si ritrova la stessa valutazione sia della *pièce* che della sua versione scenica:

Per uno scrittore come Hemingway tutto condensato nel dialogo, appariva facile passare dal romanzo alla commedia ma era altrettanto facile portare sulle scene, secondo la propria natura, un racconto dialogato senza nulla concedere alle esigenze teatrali. È quanto gli è accaduto in questa «Quinta colonna» nella quale sono agevolmente riconoscibili alla lettura i caratteri della sua arte asciutta, scarnita, diretta ma, traverso la somma delle notazioni minute, penetrante e carica di una sotterranea vibrazione. Dico alla lettura perché alla rappresentazione, come spesso avviene quando non si rispetta la tecnica drammatica, prospettive e valori vengono deformati, acquistano rilievo particolari e secondari e va perduta la maggior parte dei tratti sostanziali¹³⁶.

Al parere di Contini se ne aggiungono altri, come quello di Bontempelli, che non apprezza il testo di Hemingway, perché privo di una concatenazione logica e incapace di coinvolgere il pubblico¹³⁷; Giorgio Prosperi mette in discussione la tematica affrontata dall'autore del dramma, affermando che sotto il linguaggio realista accentuato dalla regia di Luchino Visconti, ci fosse una storia d'amore patetica¹³⁸. Vice si esprime negativamente sull'opera, mettendo in evidenza l'incongruenza della struttura drammaturgica: «del resto «Quinta colonna» non può assolutamente esser considerata tecnicamente una commedia; è piuttosto una cronaca sceneggiata, un'ulteriore prova che il dialogo teatrale differisce profondamente da quello narrativo perché richiede una tridimensionalità senza la quale non

¹³³ Cfr. *Ibidem*.

¹³⁴ Silvio D'Amico, *Palcoscenico del dopoguerra*, cit., p. 20.

¹³⁵ Luchino Visconti, *Il mio teatro, vol. I (1936-1953)*, cit., p. 40.

¹³⁶ Ermanno Contini, *La quinta colonna. Undici quadri di E. Hemingway*, in «Giornale del mattino», Roma 23 marzo 1945.

¹³⁷ Cfr. Elio Testoni, *La cultura e le istituzioni nazionali nel biennio 1945-1946*, in *Luchino Visconti*, cit., p. 124.

¹³⁸ *Ibidem*.

esiste lo spettacolo»¹³⁹. Al contrario, il suo giudizio sulla rappresentazione è positivo, perché proprio la difficoltà del testo ha messo in risalto le qualità della regia: «Luchino Visconti, mettendo in scena un testo così rischioso, ha dimostrato ancora una volta di comprendere la necessità del momento teatrale»¹⁴⁰; la sua rappresentazione viene così ritenuta «coraggiosa, sicura, a volte addirittura più penetrante di quella dei «Parenti terribili», sempre intelligente»¹⁴¹. Le recensioni evidenziano, inoltre, l'accoglienza da parte del pubblico: la critica parla dell'immaturità dello spettatore medio, il quale, ancora abituato alla retorica fascista, non sarebbe pronto ad accogliere temi come quelli scelti da Visconti, e questo dato rappresenterebbe un'ulteriore ragione della scarsa accoglienza ottenuta dallo spettacolo:

In quest'atmosfera di pubblico un po' pedante nelle piccole cose, la commedia mette in scena una cronaca realistica della vita di Madrid durante la guerra franchista. Il nostro teatro manca quasi del tutto di questo genere di commedie tirate giù alla brava, su argomenti d'attualità, e il pubblico, che accetta con una pazienza da certosino l'eterno ripetersi delle commedie d'amore, mette i punti sugli i di fronte a queste cose senza pretese che però mordono sulla realtà vivente, e i cui autori, come è al caso per l'americano Hemingway, sono noti in tutto il mondo. E, staccati come noi siamo nella realtà, in modo certamente molto superiore ai nostri vincitori che hanno tradizioni puritane, torciamo il naso a certe espressioni crude quando le troviamo a teatro in funzione di verismo e non di licenziosità¹⁴².

La riflessione pubblicata su «L'Avanti» nel marzo del 1945 sposta l'attenzione dal giudizio sul testo e sullo spettacolo, a quello sul pubblico: quest'ultimo, che aveva accolto con meraviglia e vivo interesse il realismo della vita quotidiana, portato in scena nei *Parenti terribili*, non si dimostra altrettanto pronto allo sperimentalismo di quest'ultima regia, manifestando quella che Guerrieri definisce «una impreparazione fenomenale»¹⁴³. La «dissacrazione di senso»¹⁴⁴ operata da Visconti e il respiro aspro dell'intera messa in scena¹⁴⁵ contribuiscono all'insuccesso dello spettacolo, che non manca di elementi innovativi; nonostante le critiche, le recensioni lodano la recitazione, «sostenuta efficacissimamente dagli attori»¹⁴⁶, dai protagonisti, Carlo Ninchi e Olga Villi, agli interpreti con ruoli secondari. Arnoldo Foà recita nei panni del capo della sicurezza: la didascalia che accompagna la fotografia pubblicata su «La settimana» (fig. 15), così presenta l'attore: «Antonio Foà è un colonnello della Brigata addetto agli interrogatori dei fascisti, forse l'interpretazione più secca e più suggestiva. Non è un personaggio centrato a fondo: gli manca la serenità e l'elasticità dei veri comandanti «rossi»»¹⁴⁷. Di Foà, qui ripreso con un impermeabile scuro, i capelli pettinati

¹³⁹ Vice, «*Quinta colonna*» al *Quirino*, in «L'epoca», 23 marzo 1945.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Quinta colonna di Hemingway*, in «L'Avanti», Roma, 23 marzo 1945 (ritaglio stampa anonimo).

¹⁴³ Gerardo Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale. Storia di un anno: da "Parenti terribili" al "Matrimonio"*, in *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, cit., p. 31.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 34.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ Vice, «*Quinta colonna*» al *Quirino*, cit.

¹⁴⁷ Didascalia foto di Arnoldo Foà nello spettacolo *La quinta colonna*, in «La settimana», 23 marzo 1945.

all'indietro e l'aria severa, mentre è seduto alla scrivania e sembra in procinto di prendere una decisione, viene espresso un duplice giudizio: da un lato, la sua recitazione viene valorizzata e ritenuta ben eseguita, dall'altro, l'interpretazione del personaggio del colonnello mostra alcune debolezze, di conseguenza l'attore risulta poco credibile nel ruolo recitato. Dalle altre recensioni dello spettacolo emerge una valutazione unanimemente positiva sulla sua interpretazione: Ermanno Contini afferma che Foà, insieme ad altri due attori, Pagliarini e Lombardi, abbia avuto «accenti di virile sobrietà»¹⁴⁸, Vice parla di Foà, definendolo «il più a posto di tutti»¹⁴⁹. Interessante l'osservazione comparsa su «Il Popolo», che cita Foà in questi termini: «...tu ricorderai come l'attore Foà ha detto questa battuta. Mirabilmente, e ricorderai che silenzio in sala e che senso di tragedia nell'aria»¹⁵⁰. Il giudizio parte da un momento ritenuto particolarmente tragico all'interno del dramma, quello del discorso che si tiene tra il protagonista, Carlo Ninchi, e il commissario, Arnoldo Foà:

Il discorso è sulle fucilazioni, che durante la guerra civile spagnola, sono state eseguite, diremo, senza parsimonia nell'uno e nell'altro campo. Chiede Philip: Chi muore meglio? – e il commissario politico risponde: I fascisti. Voglio dire i veri fascisti, i giovani; molto bene. Qualche volta anche con molto stile. I soldati... sì... in generale abbastanza bene. I preti – sono stato contro i preti tutta la vita. La chiesa ci combatte e noi combattiamo la chiesa. Sono stato per tanti anni socialista. Siamo il più antico partito rivoluzionario spagnolo. Ma quanto a morire... Come muoiono? I preti? Terrificante. E i preti semplici, sai, non parlo mica dei vescovi...¹⁵¹

La battuta, dunque, si carica di significato grazie all'intensità conferitagli da Foà, che catalizza su di sé l'attenzione del critico e del pubblico in sala.

L'anno successivo è la volta di *La via del tabacco* e di *Delitto e castigo*, le ultime due messe in scena viscontiane in cui compare Arnoldo Foà. Nel primo caso, il regista milanese sceglie nuovamente un autore americano, Jack Kirkland, che a sua volta trae ispirazione e adatta per la scena il romanzo di Erskine Caldwell. La prima messinscena viene realizzata il 4 dicembre 1945 al Teatro Olimpia di Milano, mentre l'anno successivo lo spettacolo viene portato in *tournee* in alcuni teatri italiani, tra cui il Teatro Quirino di Roma, e qui tra gli interpreti figura anche Foà, chiamato a sostituire Tino Carraro. Rispetto alle opere precedenti, questo dramma presenta un'America inedita, in cui l'essere umano è ridotto ai suoi bisogni più elementari, senza che alcuno spazio venga lasciato alla coscienza¹⁵²; la trama ruota attorno alle miserevoli vicende di una famiglia di contadini della Georgia, quella dei Lester, portate sul palcoscenico in tutta la loro verità e brutalità, secondo il criterio di realismo a cui Visconti ha

¹⁴⁸ Ermanno Contini, *La quinta colonna. Undici quadri di E. Hemingway*.

¹⁴⁹ Vice, "Quinta colonna" al Quirino.

¹⁵⁰ *Pagine eroiche di lotte fratricide*, in «Il popolo», Roma, 23 marzo 1945 (ritaglio stampa anonimo).

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Cfr. Gerardo Guerrieri, *Luchino Visconti: l'esordio teatrale. Storia di un anno: da "Parenti terribili" al "Matrimonio"*, in *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, cit., p. 42.

ormai abituato il suo pubblico. Così, durante lo spettacolo, si alternano momenti disparati, da un semplice pranzo in famiglia, al comico matrimonio laico fino alla morte della madre, il tutto in un clima di generale miseria e sofferenza¹⁵³. La messa in scena realizzata da Visconti, che si serve di attori quali Ernesto Calindri, Massimo Girotti, Renata Seripa, Laura Adani, riscuote un grande successo di pubblico, ma, al tempo stesso, divide e fa discutere la critica: da una parte, viene apprezzato il linguaggio liberatorio e lo scardinamento di certi tabù (come quello sessuale), dall'altra, la crudezza della vicenda trattata sulla scena crea scandalo e disapprovazione da parte degli ambienti più moralistici. Come afferma Gerardo Guerrieri, «le parole forti e grevi, che pure esistono nel romanzo, in teatro hanno un peso che spesso mal fanno sentire nel testo di una narrazione, dove esse si traducono facilmente in immagine»¹⁵⁴. La regia, definita «comunista»¹⁵⁵ da Arrigo Benedetti, ricrea gli spazi desolati e aridi in cui è ambientata la *pièce*, rispettando quell'attenzione ai particolari e quel «verismo ossessivo»¹⁵⁶, tramite cui emergono gli aspetti di denuncia sociale che Visconti vuole veicolare con le sue immagini¹⁵⁷. Paolo Grassi, pur riconoscendo che il pubblico potrebbe rimanere «inizialmente sconcertato innanzi alla disumanità di questa “Via del tabacco”, alla brutalità, agli atti morbosi, saturi di una natura barbara e lontani da un nostro costume»¹⁵⁸, ritiene che Visconti abbia realizzato «uno spettacolo di classe internazionale e una prova completa delle sue qualità»¹⁵⁹. Giorgio Strehler, che ricorda l'operazione rischiosa compiuta da Visconti nella riduzione teatrale di un testo così complesso, parla di «uno spettacolo di rara perfezione e di eccezionale valore nel contrappunto vocale, nella ritmica dei movimenti, nel gusto dei colori e delle atmosfere»¹⁶⁰. Di altro avviso sono invece Silvio d'Amico e Anton Giulio Bragaglia, entrambi in disaccordo con le scelte registiche operate da Visconti: il primo critica la messa in scena e la recitazione degli attori: «qui unità ed essenzialità a parer nostro sono mancate: tutti gli attori hanno recitato con estremo impegno: ma hanno appunto “recitato”; erano camuffati, atteggiati, e in qualche luogo addirittura stonati. Colpa loro? Della loro guida? O non piuttosto di un vizio irrimediabile insito in questa artefatta e sforzaticissima “Via del tabacco?”»¹⁶¹. Più duro il giudizio

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Arrigo Benedetti, *Luchino in rosso piace al sangue blu*, in «Corriere lombardo», 5 dicembre 1945.

¹⁵⁶ Gerardo Guerrieri, *La via del tabacco all'Eliseo*, in «L'Unità», 19 aprile 1946.

¹⁵⁷ Renzo Guardenti, *Per un'iconografia viscontiana: alcune riflessioni sulle regie degli esordi*, in «Ariel», a. XXII, n. 1/3, gennaio-dicembre 2007, pp. 89-99. Ora è in Id., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Cue Press, Bologna 2020 pp. 136-145.

¹⁵⁸ Paolo Grassi, «Avanti», 5 dicembre 1945, in *Luchino Visconti. Il mio teatro, vol. 1 (1936-1953)*, a cura di Caterina d'Amico De Carvalho e Renzo Renzi Cappelli, Bologna 1979, p.64.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Giorgio Strehler, «Milano sera», 5 dicembre 1945, in *ivi*, p. 68.

¹⁶¹ Silvio d'Amico, «Il tempo», in *ivi*, p. 71.

di Bragaglia, che attacca senza mezzi termini il realismo portato alle estreme conseguenze dal regista:

C'è giunta notizia delle sue pretese di realismo alla Antoine, nella messinscena di "Via del tabacco", e, anche in queste, non riusciamo a consentire con lui come vorremmo. È proprio fenomeno di questi giorni l'applicazione di criteri cinematografici al teatro, causati dalla sopravvenuta collaborazione dei cineasti alla vecchia scena. Visconti è giunto a pretendere dagli attori di "Via del tabacco", che si facessero crescere barba e capelli al naturale, per apparire incolti. Ma, in tutti i tempi, il teatro è stato mascheratura; e tale dev'essere oggi, e sempre, se non vuol tradire la essenza della sua bravura [...] Che, stiamo ancora a confondere la fotografia con la pittura?¹⁶²

Bragaglia si fa portavoce di un'idea registica distante dalle scelte viscontiane, le quali si aprono al panorama internazionale, correndo il rischio di non essere pienamente comprese dalla scena italiana; nella recensione pubblicata su «L'Eco della Stampa» si parla di una «regia sbagliata»¹⁶³ su più fronti, «nell'impostazione veristica di maniera, nella recitazione, che risultò artefatta, nella resa dei caratteri dei personaggi, che apparirono insinceri, e persino nell'illuminazione (quella spettrale luce verde), che idealizzò creature mosse unicamente dall'istinto»¹⁶⁴. Partendo invece dalla risonanza che l'opera aveva riscosso in America, Marinucci riconduce i motivi della scarsa accoglienza alle abitudini teatrali e culturali del pubblico italiano: «la crudezza del suo verismo e lo scalpore della sua denuncia sociale non possono avere infatti presso di noi, per motivi di costume e di civiltà letteraria, che una risonanza incomparabilmente più limitata»¹⁶⁵. Ermanno Contini contesta alla rappresentazione dei limiti inevitabili, poiché «la regia di Luchino Visconti, improntata ad un verismo crudele ed acre, si è fatta ammirare per la spinta evidenza dei particolari: ma ha accentuato indubbiamente i difetti del dramma, raggiungendo soltanto nel finale quella commovente forma tragica che avrebbe potuto riscattare una così triste materia»¹⁶⁶, così come, in un'altra recensione, sempre Contini afferma che «l'esecuzione, concertata con spinto gusto veristico da Luchino Visconti, si è risolta in un impressionante, ma pedantesco quadro di cruda sordidezza»¹⁶⁷.

Le fotografie di scena rendono un'idea di cosa volesse significare questo realismo e di come esso fosse stato reso "palpabile" attraverso la dimensione visiva: le prime due immagini (figg. 16-17) ritraggono il gruppo di attori quasi al completo, con Arnolfo Foà nel ruolo del contadino Lov Bensey, marito di Pearl (Roberta Mari). In esse si coglie la dimensione di povertà e di trascuratezza della famiglia, rappresentata nello spettacolo su più livelli, dai costumi

¹⁶² Anton Giulio Bragaglia, «Star», 23 marzo 1946, in *ivi*, p. 72.

¹⁶³ Recensione in «L'Eco della Stampa», Roma, 19 aprile 1946 (ritaglio stampa anonimo e senza titolo).

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Vinicio Marinucci, *La via del tabacco*, in «Il momento», Roma 19 aprile 1946.

¹⁶⁶ Ermanno Contini, *La via del tabacco. Tre atti di J. Kirkland*, in «Il giornale del mattino», Roma 19 aprile 1946.

¹⁶⁷ Id., *Speculazioni sbagliate*, in «L'eco della stampa», Roma 19 aprile 1946.

trasandati e sporchi degli attori, alla scenografia ricreata alle loro spalle, una baracca che sembra cadere a pezzi; la disperazione dei personaggi, abbandonati al loro destino, si coglie anche dalle espressioni degli attori, i cui volti si fanno portavoce della miseria interiore, oltre che esteriore. Nell'ultima fotografia (fig. 18) si osserva in primo piano Foà nell'atto di costringere la giovane donna (Roberta Mari) a fare qualcosa contro la sua volontà. A dispetto delle valutazioni discordanti sulla messa in scena, la recitazione viene complessivamente apprezzata; al fianco di interpreti di comprovata bravura, Foà si distingue e risulta centrato nella sua parte: Guerrieri lo definisce «un pretendente efficacissimo»¹⁶⁸, Marinucci lo qualifica come «ottimo»¹⁶⁹, mentre Contini mette in risalto la ben riuscita interpretazione di Foà, anche rispetto agli altri attori: «gli attori hanno fatto del loro meglio per dare schietta evidenza alle rispettive parti; ma solamente il Calindri e il Foà sono riusciti nell'intento»¹⁷⁰.

Ultimo spettacolo viscontiano a cui partecipa Arnaldo Foà, nonché il primo a inaugurare la stagione della nuova Compagnia Italiana di Prosa, fondata dallo stesso Visconti presso il Teatro Eliseo di Roma, è *Delitto e castigo*, nella riduzione del romanzo di Dostoevskij operata da Gaston Baty nel 1933 e tradotta da Marcella Hannau, con le musiche di scena di Renzo Rossellini¹⁷¹, allestito nel novembre del 1946. L'ambizioso progetto della compagnia viene esposto dal regista in una lettera indirizzata a Nicola De Pirro, nella quale precisa quelli che saranno gli intenti artistici, le scelte operate sul repertorio e la volontà di pensare questa nuova formazione attorica in maniera permanente:

Illustre Direttore,

Desidero informarLa che sto per costituire in Roma, su mia iniziativa e con la partecipazione degli Attori più rappresentativi del Teatro Italiano d'oggi, una compagnia stabile italiana di prosa che agirà per tutta la stagione 1946/1947. Detta compagnia presenta alcune caratteristiche di eccezionalità che ritengo non passeranno inosservate alla Sua attenzione: in primo luogo, e a differenza di pressoché tutte le altre formazioni previste per l'annata ventura, essa ha intenti esclusivamente d'arte, cosa che provano abbondantemente il suo repertorio e la qualità dei suoi attori; in secondo luogo, ha il carattere di una compagnia stabile permanente [...] Detto repertorio, scelto con criteri esclusivamente artistici, si apre con «Delitto e castigo» di Dostoevskij, in una riduzione del regista Baty, e s'impenna sulle novità di maggiore interesse che il teatro mondiale d'oggi offra [...] Ma non minore importanza noi rivolgeremo al repertorio italiano, per quanto lo consente l'accertata scarsezza di opere originali¹⁷².

La lettera prosegue con l'elenco degli attori che avrebbero preso parte alla Compagnia, tra cui ricordiamo Paolo Stoppa e Rina Morelli, a cui si aggiungeranno, in seguito, Vittorio Gassman, Ruggero Ruggeri, Memo Benassi, e di tutti i professionisti – pittori, architetti,

¹⁶⁸ Gerardo Guerrieri, *La via del tabacco all'Eliseo*, in «L'Unità», 19 aprile 1946.

¹⁶⁹ V. Marinucci, *La via del tabacco*, cit.

¹⁷⁰ Ermanno Contini, *Speculazioni sbagliate*, cit.

¹⁷¹ Cfr. Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, cit., p. 137.

¹⁷² Luchino Visconti, lettera indirizzata al Direttore Generale del Teatro Vincenzo Torraca, in Luchino Visconti, *Il mio teatro, vol. I (1936-1953)*, cit., p. 82.

musicisti – che avrebbero collaborato all’allestimento degli spettacoli, con la volontà di rinnovare il teatro nazionale. Primo regista è Visconti, ma nel programma iniziale a lui si affiancano anche Vito Pandolfi e Gerardo Guerrieri¹⁷³, quest’ultimo impegnato nei lavori di traduzione dei testi e di promozione degli spettacoli¹⁷⁴. Il debutto della Compagnia avviene, dunque, con la messa in scena di *Delitto e castigo*, allestito con un’unica scena divisa in zone, che risolve in una soluzione sola i molteplici luoghi dell’azione¹⁷⁵; l’ambiente urbano di Pietroburgo, che fa da sfondo ai tormenti del giovane Raskol’nikov, viene ricreato sia concretamente, attraverso la ricostruzione in chiave realistica della casa in cui avviene l’omicidio della vecchia usuraia e dei particolari della scena, sia simbolicamente, assemblando immagini di paesaggi, abitazioni, quadri, accomunati dall’uniformità del fondale scuro perennemente in ombra¹⁷⁶. Visconti concepisce lo spettacolo come totalità e il lavoro sullo spazio viene condotto con il fine di ricreare un’atmosfera remota e onirica, generata dai deliri del protagonista, seppur abitata da figure e situazioni realistiche¹⁷⁷. Protagonisti della rappresentazione sono alcuni tra gli attori più importanti dell’epoca: oltre a Foà nel ruolo del tenente di polizia Ilja Petrovich, vanno menzionati anche Paolo Stoppa che interpreta Raskol’nikov, il personaggio principale, Memo Benassi nella parte di Porfirio, Franco Zeffirelli nel ruolo di Dimitri e Giorgio De Lullo in quello di Nicola. Il pubblico e la stampa apprezzano lo spettacolo, soprattutto per gli effetti sorprendenti, geniali, carichi di meraviglia¹⁷⁸ ricreati nella messa in scena, ma le critiche sono nuovamente contrastanti. Molte di esse sono rivolte allo stile registico di Visconti, che corre il rischio di imporsi sul carattere stesso dello spettacolo, come fa notare Marinucci:

Luchino Visconti [...] è di quei registi che non possono fare a meno di far sentire la loro presenza nella “macchina” teatrale che montano e che finiscono talmente col vedere la rappresentazione dall’esterno, appagandosi dell’armonia e delle suggestioni del congegno più che della penetrazione dei caratteri e dello svolgimento della narrazione¹⁷⁹.

Sulla stessa linea di pensiero si inserisce la valutazione pubblicata su «La voce repubblicana», in cui si afferma che «Visconti si è lasciato prender la mano da quel suo squisito,

¹⁷³ Sull’attività teatrale di Gerardo Guerrieri si vedano i numeri 121-122 e 123-124, «Biblioteca teatrale», gennaio-giugno e luglio-dicembre 2017.

¹⁷⁴ Cfr. Maurizio Giammusso, *Eliseo: un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, cit., p. 103.

¹⁷⁵ Cfr. Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, cit., p. 137.

¹⁷⁶ Cfr. Maurizio Giammusso, *Eliseo: un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, cit., p. 105.

¹⁷⁷ Cfr. Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, cit., p. 140.

¹⁷⁸ Cfr. Maurizio Giammusso, Maurizio, *Eliseo: un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, cit., p. 105.

¹⁷⁹ V. Marinucci, «Il momento», 13 novembre 1946, in *Luchino Visconti. Il mio teatro, vol. 1 (1936-1953)*, cit., p. 97.

ma spesso troppo fervido, gusto per lo spettacolo»¹⁸⁰, realizzando, così, una eccessiva «esteriorizzazione che va a tutto scapito della chiarificazione, della illuminazione del testo»¹⁸¹. Provocatorio il giudizio di Giovanni Gigliozzi, che invita Visconti a «mettere in scena un vero “testo” e non un copione che si rivelerà alla prova del fuoco un mero pretesto spettacolare»¹⁸²; in conclusione, Silvio d’Amico, registrando il successo generale dello spettacolo, ricorda quale sia stata l’operazione scenica condotta dal regista, il quale, «non tanto ha mirato a quintessenziare la narrazione, trasfigurando in sintesi propriamente drammatiche le analisi degli intimi conflitti fra i suoi eroi, quanto ha inteso tradurne le vicende in una serie di quadri vivi e attraenti»¹⁸³. Anche in merito alla recitazione i pareri si dividono: lo stesso d’Amico riporta i numerosi applausi a scena aperta riscossi di fronte ai dialoghi più intensi e afferma di aver preferito «la sobria semplicità»¹⁸⁴ degli attori con ruoli non principali, tra cui lo stesso Foà; anche in un’altra recensione si parla di Foà, che «si è mantenuto in una linea di composta semplicità»¹⁸⁵. Luciano Lucignani, d’altra parte, nella sua critica negativa allo spettacolo, non risparmia nemmeno la recitazione, ritenuta discontinua e irregolare, «forse perché le preoccupazioni della regia, suggestionate dalla scena davvero bellissima di Mario Chiari, erano andate più ai valori coreografici dello spettacolo che a quelli di recitazione»¹⁸⁶. Si registra, dunque, una variazione nella valutazione delle regie viscontiane successive a quella prima dei *Parenti terribili* che aveva messo d’accordo pubblico e critica: la prevalenza dell’elemento estetico e della componente scenografica sul contenuto è il dato che emerge dalla maggior parte delle recensioni e che stenta ad affermarsi in un contesto in cui la funzione creatrice della regia non si è ancora imposta del tutto. Solo più tardi, le singole messe in scena di Visconti verranno considerate non a sé stanti, ma parte di un unico progetto teatrale¹⁸⁷, che va oltre i singoli esiti realizzati in scena e punta alla definizione di un proprio stile.

L’esperienza teatrale vissuta nei tre spettacoli diretti da Luchino Visconti rappresenta una tappa importante per il percorso artistico di Arnaldo Foà: innanzitutto, l’attore ferrarese ha la possibilità di confrontarsi con una pratica registica innovativa che modifica radicalmente il panorama teatrale italiano alla metà degli anni Quaranta; in secondo luogo, Foà sperimenta personalmente un metodo di lavoro originale come quello svolto da Visconti a stretto contatto

¹⁸⁰ *Delitto e castigo. 3 atti e 19 quadri di Baty (da Dostoevskij)* in «La voce repubblicana», Roma, 13 novembre 1946 (ritaglio stampa anonimo).

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Giovanni Gigliozzi, «Avanti!», 14 novembre 1946, in *Luchino Visconti. Il mio teatro, vol. 1 (1936-1953)*, cit., p. 97.

¹⁸³ Silvio d’Amico, «Il Tempo», 13 novembre 1946, in *ivi*, cit., p. 104.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ *Delitto e castigo. 3 atti e 19 quadri di Baty (da Dostoevskij)*, cit.

¹⁸⁶ Luciano Lucignani, in «Sipario», anno I, n. 7-8, novembre-dicembre 1946, pp. 5-6.

¹⁸⁷ Torna il concetto di regia a spettacolo unico espresso in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., pp. 150-152.

con i suoi attori. L'incontro e il rapporto con il regista milanese vengono raccontati dallo stesso Foà attraverso una serie di aneddoti:

Il mio incontro con Visconti non è stato così importante, come avrebbe potuto pensare, dato il suo valore, come intellettuale e come regista, per colpa mia. La mia educazione borghese non mi permetteva, allora, di accettare certe stranezze nei comportamenti sociali, e la vita di Visconti ne comportava assai! Ho fatto tre spettacoli con la sua regia, e credo mi stimasse, come attore. Non rimpiango nulla, ma se fossi stato più intelligente, più umano e comprensivo, forse avrei potuto fare con lui, in seguito, anche qualche film che mi avrebbe potuto fruttare una maggiore fama e attenzione da parte della critica e del pubblico¹⁸⁸.

Foà ripercorre, con un velo di rimpianto, il periodo in cui ha lavorato con Visconti, attribuendo alla differenza sul piano privato emersa tra i due i motivi della mancata collaborazione successiva; sempre a proposito di questo rapporto controverso, Foà precisa in che modo è avvenuta la fine della loro collaborazione:

Il tutto è avvenuto in pochi minuti: ci siamo incontrati sulla riva destra del Tevere, all'uscita del ponte che guarda il Ministero della Marina: lui era attorniato da quattro o cinque giovani che rappresentavano, al momento, l'androceo a cui si figgeva col massimo della passione. «Arnoldo, ciao, perché non mi telefoni mai, tu?» mi dice con molta simpatia. Io, guardando i suoi accompagnatori che lo circondavano sorridenti, forse con una faccia poco simpatica nei loro confronti, gli ho risposto: «Tu hai il numero del mio telefono: se hai una parte da offrirmi in un tuo lavoro, sarò felice di accettare una tua proposta!». Dopo una pausa piuttosto marcata, mi ha detto: «Ah, così?» e io ho confermato: «Sì, così!». Non ci siamo più visti per cinque o sei anni. Ci siamo poi incontrati a Londra, all'Hotel Savoy, la sera della prima di un suo film in cui Mastroianni («Le notti bianche») faceva la parte di un uomo debole di carattere e finiva con l'apparizione del maschio che era un famoso attore francese, notoriamente gay! Alla fine del film mi chiese il mio parere e glielo diedi senza mezzi termini: fine dei nostri incontri!¹⁸⁹

Secondo questo resoconto, i rapporti tra i due artisti si sarebbero interrotti bruscamente, a causa del carattere fermo e dei modi burberi di Foà, che appare più conservatore rispetto al regista; in un'altra intervista rilasciata nel 2006, alla domanda «Qual è il regista con il quale si è trovato meglio?»¹⁹⁰, Foà fa il nome di Visconti, motivando la scelta con l'affermazione: «anche se non eravamo d'accordo, ha accettato quello che volevo fare io. Ha accettato il mio modo di esprimermi»¹⁹¹. Da un punto di vista professionale, dunque, il lavoro di Visconti è significativo per la formazione di Foà, sebbene, a livello privato, ci siano distanze incolmabili: indipendentemente dalle modalità con cui questo legame si sia sviluppato, i tre spettacoli presi in esame segnano la carriera dell'attore ferrarese, diventando momenti fondamentali per la definizione della sua professione.

Guido Salvini e Luchino Visconti sono solo due dei grandi nomi con cui Foà lavora a partire dalla metà degli anni Quaranta del secolo; la lista, infatti, è ancora lunga, trattandosi di

¹⁸⁸ Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 132.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 132-133.

¹⁹⁰ Giulia Tellini, *Il privilegio della memoria*, in «Drammaturgia.it», 10 dicembre 2006, <https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3143>.

¹⁹¹ *Ibidem*.

un periodo particolarmente fecondo e produttivo per Foà, ormai all'apice della sua carriera di attore di teatro; dal 1945 fino alla fine del decennio successivo, egli viene scritturato in ben settantasei spettacoli, in un repertorio estremamente eterogeneo e a fianco dei più importanti registi. Sono anni delicati per la storia del teatro italiano, il quale subisce la lentezza nella ripresa delle proprie attività nel periodo post-bellico e stenta a tornare ai livelli di pubblico registrati prima della guerra¹⁹². Anche la regia, sebbene inizi a essere accettata, non riesce ad affermarsi in maniera univoca sulla scena italiana: la generazione di registi che lavora in questi anni è accomunata dalla necessità di trovare una collocazione nel palinsesto teatrale italiano, ma si imbatte nelle difficoltà pratiche dell'industria teatrale contemporanea. Si distinguono gli spettacoli di registi quali Vito Pandolfi, Giulio Pacuvio, Luigi Squarzina, Gerardo Guerrieri, Corrado Pavolini, Mario Ferrero, Giorgio Strehler, i quali, partendo da idee audaci, «mosse dal desiderio di una regia socialmente utile»¹⁹³, raggiungono risultati scenici esemplari e innovatori, tali da contribuire al consolidarsi del concetto stesso di regia. Foà incontra la maggior parte di questi registi e lavora con loro in alcune delle loro rappresentazioni più significative: nel 1945 è a fianco di Luigi Cimara, Anna Proclemer, Wanda Capodaglio e Ruggero Ruggeri ne *La luna è tramontata*, spettacolo tratto dal romanzo di John Steinbeck e allestito da Vito Pandolfi al Teatro Quirino di Roma. Foà incontra nuovamente il regista e critico toscano due anni dopo, nel 1947, nello spettacolo *Fiera delle maschere*, di cui Pandolfi cura l'adattamento e la riduzione per la scena insieme a Luigi Squarzina, che si occupa dell'allestimento vero e proprio. Nel 1946, all'interno della compagnia di Olga Villi, Leonardo Cortese e Luigi Almirante, Foà viene diretto da Gerardo Guerrieri nella sua regia di *Incantesimo* di Philip Barry, realizzata al Teatro delle Arti di Roma: nella commedia borghese americana, che Guerrieri trasforma in uno «spettacolo delicato, brillante e gradevole»¹⁹⁴, Foà interpreta il ruolo di un componente della famiglia Seton (fig. 13). Con la compagnia Almirante-Bagni, nella medesima cornice del Teatro Quirino di Roma, l'attore ferrarese si misura con una produzione drammaturgica contemporanea e di matrice italiana, la commedia in tre atti *Una bella domenica di settembre* di Ugo Betti, rappresentata nel luglio del 1948, per la regia di Turi Vasile. Sebbene lo spettacolo non venga elogiato dalla critica, che sottolinea i limiti del drammaturgo italiano e di questa sua ultima *pièce*, la componente recitativa viene messa in risalto: Foà, che interpreta Carlo Lusta (fig. 14), uno dei pretendenti, «fa del suo meglio»¹⁹⁵ nel ruolo del «seduttore fallito»¹⁹⁶, reso in scena attraverso un'«ironia patetica»¹⁹⁷.

¹⁹² Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 273.

¹⁹³ *Ivi*, p. 179.

¹⁹⁴ Silvio d'Amico, «*Incantesimo*» di Philip Barry al Teatro delle Arti, in «Il tempo», Roma 6 febbraio 1946.

¹⁹⁵ Franco Monicelli, *Sbagliata questa commedia di Betti*, in «Espresso», Roma 10 luglio 1948.

¹⁹⁶ Silvio d'Amico, *Una bella domenica di settembre*, in «Tempo», Roma 10 luglio 1948.

¹⁹⁷ L. L., *Una bella domenica di settembre*, in «L'Unità», Roma 10 luglio 1948.

Altra duratura collaborazione è quella che si instaura tra Arnaldo Foà e il regista Alessandro Brissoni, il quale, tra il 1947 e il 1949, dirige l'attore in otto spettacoli che abbracciano un repertorio contemporaneo, per lo più internazionale, ma con uno sguardo anche alla drammaturgia italiana. La prima regia firmata da Brissoni in cui recita Foà è *Candida*, commedia in tre atti di George Bernard Shaw, allestita al Teatro Nuovo di Milano con la compagnia Ferrati-Cortese-Scelso. La *pièce*, che racconta i dissidi amorosi di Candida, costretta a scegliere tra l'amore del proprio marito e quello di un giovane poeta, riscuote un caldo successo, soprattutto grazie alla recitazione degli attori, che si dimostrano «affiatati e coerenti con l'atmosfera generale»¹⁹⁸. Foà interpreta il personaggio di Mr Burgess, padre della protagonista (fig. 18) e suscita valutazioni disparate da parte della critica: nel «Corriere di Milano», Carlo Terron afferma che «Il Foà, invece, nella figura del padre di Candida ricordava certi toni o certe inflessioni di Carlo Ninchi»¹⁹⁹. Il paragone con Ninchi, attore con cui Foà recita in tre spettacoli precedenti, sempre del 1947, non sembra essere particolarmente positivo, sebbene Terron non si spinga a dare giudizi di merito alla recitazione; poco favorevole anche l'affermazione «decisamente fuori ruolo»²⁰⁰. A dirci qualcosa in più sulla sua interpretazione è la frase «dei suoi compagni, degna di rilievo la compostezza caricaturale di Foà»²⁰¹: questa volta il giudizio è positivo, perché il critico apprezza l'interpretazione, mettendola a confronto con quella degli altri attori. È interessante la scelta dei termini con cui viene descritta la recitazione di Foà: essa assume una valenza ossimorica, nella misura in cui la compostezza viene accostata a una dimensione caricaturale, e, dunque, grottesca, esagerata. È probabile che Foà si sia servito di entrambi i registri stilistici, alternando, nell'interpretazione del suo personaggio, un atteggiamento pacato insieme a momenti più squisitamente farseschi e che sia riuscito, così, a conferire al carattere composto di Mr Burgess degli accenti di comicità.

Sempre nel 1947, Foà recita in altri due spettacoli messi in scena da Brissoni, ancora su testi francesi: *Sposateci, signore...!* di Jean De Létraz e *Anfitrione 38* di Jean Giradoux; in entrambi Foà lavora al fianco di alcuni grandi attori già incontrati in passato, tra cui Olga Villi, Sarah Ferrati, Leonardo Cortese e Filippo Scelzo. Nel primo spettacolo, Foà veste i panni del vecchio amante aristocratico e la sua interpretazione non solo non passa inosservata, ma diventa uno dei punti di forza della commedia: la critica, infatti, elogia la «gustosa caratterizzazione»²⁰² che l'attore conferisce al personaggio, vittima dell'inganno dei due protagonisti, Gilberto e Patrizia. Carlo Terron, che recensisce *Candida*, paragona alcuni tratti recitativi di Foà a quelli

¹⁹⁸ Reb., *Candida*, in «L'umanità», Milano (ritaglio stampa senza data).

¹⁹⁹ Carlo Terron, *Ritorno di Candida al Teatro Nuovo*, in «Corriere di Milano», Milano 27 novembre 1947.

²⁰⁰ G. C., *Candida di Shaw*, in «La voce repubblicana», Roma 31 dicembre 1947.

²⁰¹ *Candida al Quirino*, in «L'unità» (ritaglio stampa anonimo e senza data).

²⁰² S. G., *Sposateci, signore di Jean de Létraz*, in «Il Popolo» (ritaglio stampa senza data).

di Carlo Ninchi, utilizza ancora il paragone con l'attore bolognese, ma questa volta con un'accezione positiva: «il Foà, che in *Candida* imitava Carlo Ninchi, ha ottenuto un successo personale parodiando il suo modello»²⁰³. Il critico mette in risalto l'evoluzione nell'interpretazione di Foà, il quale si appropria del personaggio e ne dà una versione credibile, distaccandosi dal suo modello e scimmiettandone gli elementi caratteristici. Svariate recensioni ricordano come l'attore sia riuscito a fare del suo personaggio una macchietta e a conquistare, così, il pubblico: nel «Corriere della Sera» si dice che «il Foà s'è meritato un applauso a scena aperta, per la felice invenzione d'una macchietta»²⁰⁴; la sua interpretazione viene giudicata «la cosa migliore in tutta la serata»²⁰⁵; infine, ne «Il nuovo corriere», si legge che «ha realizzato una macchietta singolarissima sì da strapparsi un applauso a scena aperta»²⁰⁶. Anche nel secondo dei due spettacoli presi in esame, che riprende il mito plautino nella rielaborazione novecentesca di Giradoux, Foà viene lodato dalla stampa e dal pubblico. La vicenda tratta il tema della contrapposizione tra la dimensione divina e quella umana, attraverso la storia di Anfitrione e Alcmene, re e regina di Tebe, uniti da un amore incondizionato, la cui sorte viene segnata dai capricci di Giove, il quale, innamorato della donna, ordisce un inganno alle sue spalle: allontana Anfitrione facendo scoppiare una guerra, prende il suo aspetto e si unisce ad Alcmene, ignara di tutto²⁰⁷. Nella versione del mito del commediografo francese viene messo in primo piano il tema della coppia, che resiste alla serie di equivoci scatenati dal dio, e viene esaltata la figura di Alcmene, donna fedele e in grado di governare il proprio destino. La regia di Brissoni, il cui stile «non richiedeva macchiettismi»²⁰⁸, viene applaudita, sia per la scelta del testo, che Terron ritiene «scritto apposta per un regista come Sandro Brissoni»²⁰⁹, sia per l'ottima interpretazione degli attori, che dimostrano di avere un affiatamento generale. In alcuni scatti relativi alla messa in scena del 1947 si possono vedere alcuni degli interpreti principali: nella prima fotografia (fig. 19) viene ripreso un momento dello spettacolo con in scena quattro dei protagonisti principali, oltre a Foà nel ruolo di Anfitrione, anche Giove interpretato da Filippo Scelzo, Alcmene da Sarah Ferrati e Mercurio da Leonardo Cortese; l'immagine lascia intravedere lo spazio quasi asettico in cui si svolge l'azione, costituito da strutture di colore chiaro, da pochi elementi accessori e da un'alternanza di zone di luce e zone di ombra, che contribuiscono a rendere l'atmosfera quasi metafisica, rarefatta. Le foto successive (fig. 20-21) ritraggono gli attori, in abiti di scena, in due momenti delle prove. I giudizi più significativi su

²⁰³ Carlo Terron, *Sposateci, signore...! Di Jean De Letraz*, in «Corriere di Milano», 7 dicembre 1947.

²⁰⁴ R. S., *Sposateci, signore. 3 atti di G. de Létraz*, in «Corriere della Sera» (ritaglio stampa senza data).

²⁰⁵ G. T., *Ciò che è successo al Nuovo*, in «L'unità» (ritaglio stampa senza data).

²⁰⁶ R. P., *Sposiamoci, signore di Jean Létraz*, in «Il nuovo corriere» (ritaglio stampa senza data).

²⁰⁷ *Anfitrione 38*, in «L'umanità», Milano, 15 novembre 1947 (ritaglio stampa anonimo).

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Carlo Terron, *Anfitrione 38 di Giradoux al Teatro Nuovo*, in «Corriere di Milano», Milano 15 novembre 1947.

Foà concordano nella valutazione positiva della sua interpretazione: «Foà ha dato dignità e umanità al difficile personaggio di Anfitrione»²¹⁰ e, secondo il giudizio di Vice, «nella parte di Anfitrione è stato di un' incisività forse superiore a quella di tutti gli altri»²¹¹. Ben calzante nel suo personaggio, l'attore viene inoltre definito «nobile sereno e sciolto»²¹² e «incisivo»²¹³.

L'anno successivo Foà recita ancora in tre spettacoli firmati da Brissoni: il primo è *La Porta chiusa*, commedia in tre atti di Marco Praga, presentata al teatro Quirino nel gennaio del 1948. Con la *pièce* di Praga, portata al successo da Eleonora Duse nel 1921, debutta la compagnia Ferrati-Cortese-Scelzo-Villi, la cui interpretazione viene ritenuta «mirabile da parte di tutti»²¹⁴. Protagonista della vicenda è Giulio Querceta, un giovane che sopporta il peso della sua condizione familiare: egli, infatti, vive in casa con un uomo che non è il suo vero padre e, pur consapevole di essere figlio di un amore giovanile consumato dalla madre con l'amico di famiglia Decio, sceglie di non superare la porta chiusa delle convenzioni e, per evitare ogni scandalo, decide di partire e allontanarsi dalla casa materna. Personaggio centrale all'interno del dramma è quello di don Ludovico, il parroco di campagna interpretato da Foà (fig. 22), cui spetta il compito di indirizzare Giulio verso il viaggio nella terra misteriosa della Lucesia e di consolare la madre Bianca dopo la partenza del figlio: «Coraggio, Donna Bianca. È questo il momento più penoso da superare. Quando Giulio sarà lontano, ella ritroverà un po' di calma, quella che dà la convinzione di aver compiuto un dovere»²¹⁵. Foà si misura per la prima volta nel ruolo di un prete, nel quale convince e grazie al quale ottiene, insieme alla Ferrati e al Cortese, «tre applausi a scena aperta»²¹⁶. L'attore dimostra di sapersi cimentare in parti distanti tra loro, passando, con agilità, dalla macchietta ideata per lo spettacolo *Candida*, all'incisivo Anfitrione di Giradoux, arrivando a rivestire i panni del buon sacerdote. Rispoli, recensendo lo spettacolo, si sofferma proprio su Foà, definendo ottima non solo la sua interpretazione, ma spingendosi oltre nella valutazione della sua figura artistica: «l'ottimo Foà, un attore che va acquistando rapidamente, e con bella sicurezza, i suoi mezzi»²¹⁷. A quest'altezza cronologica, Foà è diventato un attore ormai affermato e il numero di spettacoli in cui viene scritturato conferma il gradimento nei suoi confronti: egli non è ancora diventato il personaggio pubblico che verrà riconosciuto a partire dagli anni Sessanta, ma possiede i requisiti e i mezzi recitativi che faranno di lui un attore di spicco del secondo Novecento. A proposito della sua

²¹⁰ *Anphitruon 38 poesia vagabonda*, in «Il mattino dell'Italia centrale», Firenze 17 novembre 1947 (ritaglio stampa anonimo).

²¹¹ Vice, *Anfitrione 38 di Jean Giraudoux*, in «Momento sera», Roma 24 dicembre 1947.

²¹² «Giornale di Brescia», 8 aprile 1948 (ritaglio stampa anonimo e senza titolo).

²¹³ «Anfitrione 38» *al Quirino*, in «Il Tempo», 24 dicembre 1947 (ritaglio stampa anonimo).

²¹⁴ *Una grande ripresa*, in «Corriere Lombardo», Milano 15 gennaio 1948 (ritaglio stampa anonimo).

²¹⁵ Marco Praga, *La porta chiusa*, in *Copioni*, Archivio Arnoldo Foà.

²¹⁶ «Corriere della Sera», Milano 14-15 gennaio 1948 (ritaglio stampa anonimo e senza titolo).

²¹⁷ F. Rispoli, «*La porta chiusa*» di M. Praga, in «Italia nuova», 6 gennaio 1948.

interpretazione del testo di Praga, i giudizi sono tutti positivi: «Arnoldo Foà che ha avuto l'intelligenza di essere un Don Ludovico naturale, semplice ed anche commovente a volte nella sua ingenuità»²¹⁸; «bravo e gustoso Arnoldo Foà in una figura di prete di buon senso»²¹⁹, e, infine, «spartano e sincero il signor Arnoldo Foà nelle vesti di Don Ludovico»²²⁰. Sempre nello stesso anno e sempre con la compagnia Ferrati-Cortese-Scelzo-Villi, Foà recita nello spettacolo *I due mondi*, dell'autrice americana Rose Franken, interpretando il ruolo di uno dei componenti della famiglia Hallan, e poi torna a un testo di Jean De Letraz, *Scendete..vi chiamano*, che Brissoni porta in scena al Teatro Odeon di Milano. La commedia, ambientata nella provincia francese, racconta, con i tipici toni delle *pochades*²²¹, le vicende amorose della protagonista, Silvietta, la quale si appresta a tradire il marito, lontano per un viaggio, con tre ufficiali, salvo poi dover fare i conti con il ritorno del coniuge, fedele e più innamorato che mai. Foà è l'architetto Gilberto Arata (fig. 23), uno dei pretendenti della donna, e, nella lode complessiva rivolta all'intero *cast* di attori, spicca un giudizio che riguarda, nello specifico, il ruolo di Foà: «nessuno punterebbe una lira su Foà per quanto sia, di tutti, il più ameno. La sua straordinaria assomiglianza con l'architetto e storico di architettura Arata, superstite barba illustre nel mondo milanese delle arti, lo compromette sin dalla prima battuta. Interpretazione molto mossa, anche dove il dialogo è decisamente, più che seduto, sdraiato»²²². Il giudizio qui riportato prende in esame due fattori: da un lato, il personaggio dell'architetto sarebbe poco in linea con l'aspetto di Foà, se confrontato con quello degli altri due pretendenti, Leonardo Cortese e Giuseppe Pertile; dall'altro, l'interpretazione di Foà sarebbe apparsa altalenante e incostante, sebbene la struttura dialogica del copione sia lineare e priva di eccessi. Gli ultimi tre spettacoli che chiudono la collaborazione tra Brissoni e Foà sono datati 1949: il regista mette in scena tre opere desunte dalla drammaturgia francese, *Ardelia o la Margherita* di Jean Anouilh, allestito al Teatro Valle di Roma con la Compagnia Cortese-Bagni-Cimara, in cui Foà recita nella parte del generale, *Le mani sporche* di Jean Paul Sartre, sempre al Teatro Valle, e, infine, *Proibito al pubblico* di Rogers Dornès e Jean Marsan, messo in scena al Teatro Eliseo.

Il 1950 si apre all'insegna di nuovi incontri con alcuni degli esponenti della regia italiana: Foà recita nella *Sofonisba* diretta da Giorgio Strehler al Teatro Olimpico di Vicenza e tre anni dopo lo ritroviamo nel *Giulio Cesare*, sempre diretto da Strehler, nel ruolo di Cassio. Con Orazio Costa Foà lavora in due spettacoli, il primo è *Un mese in campagna* di Ivan Turgenev, allestito al Teatro Odeon di Milano nell'aprile 1952, in cui recita nel ruolo di Rakitin,

²¹⁸ «La voce libera», Trieste 13 aprile 1948 (ritaglio stampa anonimo e senza titolo).

²¹⁹ «Progresso», Bologna 23 aprile 1948 (ritaglio stampa anonimo e senza titolo).

²²⁰ Vice, «La porta chiusa» al Quirino, in «Il mattino di Roma», 6 gennaio 1948.

²²¹ E. F. P., *Scendete, vi chiamano! Di Jean de Létraz*, in «Il Tempo di Milano», 28 gennaio 1948.

²²² O. V., *Torna di moda l'onore del mento? Tre barbe corvine alla ribalta dell'Odeon*, Milano 28 gennaio 1948.

il secondo è *Veglia d'armi* di Diego Fabbri, messo in scena sempre a Milano nel 1956, che vede l'attore nella parte del *maître* Ignazio. Nel 1950 Foà viene anche diretto, per la prima e unica volta, da Vittorio Gassman, che si presenta nella doppia veste di attore e regista, nello spettacolo *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, dove interpreta il personaggio del Gran Curvo (fig. 24). Nel 1952 è al fianco di Mario Ferrero nel primo dei cinque spettacoli in cui viene diretto dal regista fiorentino: si tratta di *Capitan Carvalho*, in cui Foà torna a recitare insieme alla Compagnia Italiana di Prosa, al Teatro Carignano di Torino. La commedia in tre atti di Denis Cannan racconta le avventure del capitano Carvalho che giunge, insieme al suo amico, il professor Vinke interpretato da Foà, presso i due coniugi Smilia e Gaspare Darde; a fare da sfondo alla vicenda è una guerra non precisata, tema che l'autore tratta volutamente con leggerezza e con toni ironici. Anche la versione scenica di Ferrero si attiene al clima disimpegnato della *pièce* e dà vita a uno spettacolo rappresentato «con spirito burlesco»²²³ e recitato «con sapida comicità»²²⁴. La recitazione degli attori, guidati da Andreina Pagnani nella parte di Smilia, si rivela ben riuscita, ma è Foà che cattura l'attenzione della critica, con la sua interpretazione del professore di biologia che si dà alla lotta clandestina solo per riceverne i meriti. Vice non lesina con i complimenti, riportando che «gli applausi più convinti – uno a scena aperta – se li è avuti Arnoldo Foà, nella commedia di ieri, quando ha avuto occasione per quella sua inimitabile, ruvida ed efficace ironia, è stato veramente brillante»²²⁵. La maggior parte delle recensioni parla della chiave ironica che l'attore conferisce al personaggio e della sua interpretazione come la migliore dell'intero spettacolo: «nel Foà si poteva notare un certo garbo ironico che dava spicco e sottolineava i dialoghi paradossali e le stravaganti avventure»²²⁶, oppure «il Foà era il migliore in scena, nella parte del miope e superato prof. Vinke»²²⁷. Nel repertorio comico, Foà convince e diverte, soprattutto per la chiave caricaturale con cui mette in scena i suoi personaggi, i quali finiscono per diventare gli elementi di maggior gradimento nella messa in scena: questa sua propensione per la dimensione ironica diventa una chiave di successo ed emerge nella considerazione generale che la stampa ha di lui. Nel «Giornale dell'Emilia», ad esempio, Foà è presentato come «un attore che ammiriamo per le sue doti native, il suo equilibrio, la simpatia che attira, la sua efficacia»²²⁸. Anche Carlo Terron elogia la recitazione di Foà, mettendo in luce il suo «esilarante senso parodistico»²²⁹. Nel decennio che va dal 1956 al 1966, Mario Ferrero dirige altri quattro spettacoli: *La professione della signora Warren* di George Bernard

²²³ E. F. P., «*Capitan Carvalho*», in «Il Tempo», Milano 19 marzo 1952.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Vice, «*Il Capitan Carvalho*» di Dennis Cannan, in «Pomeriggio Bolognese», 15 marzo 1952.

²²⁶ F. B., *Capitan Carvalho* di Denis Cannan, al Carignano, in «La Stampa», 20 febbraio 1952.

²²⁷ I. R., *Capitan Carvalho* di Denis Cannan, in «Avanti», 19 marzo 1952.

²²⁸ M. D., «*Capitan Carvalho*» di D. Cannan al Teatro Duse, in «Giornale dell'Emilia», 18 marzo 1952.

²²⁹ Carlo Terron, *La guerra è allegra (non sempre alla ribalta)*, in «Corriere lombardo», 20 marzo 1952.

Shaw, messa in scena con la Compagnia Pagnani-Villi-Foà, al Teatro Eliseo di Roma, *La commedia degli equivoci* di Shakespeare allestita nel 1958 con Foà nel ruolo di Dromio di Siracusa; nel 1964 l'attore ferrarese è Menelao nell'*Andromaca* di Euripide rappresentata al Teatro Greco di Siracusa, infine, nel 1966 veste i panni di Don Cesare nel *Ruy Blas* di Victor Hugo, con cui debutta la Compagnia Foà-Padovani-Bentivegna al Teatro Olimpico di Vicenza.

A questo periodo risale anche l'incontro con uno dei personaggi più attivi nella definizione del concetto di regia a livello nazionale, Luigi Squarzina, la cui attività consiste non solo in una intensa produzione registica che, a partire dal debutto nel 1944, indaga e sperimenta una vasta drammaturgia e un ventaglio di possibilità espressive, ma anche in un lavoro teorico che propone una rivalorizzazione della scena italiana. La personalità di Squarzina rappresenta «un caso unico ed eccezionale nel nostro panorama»²³⁰: egli, infatti, mosso da una molteplicità di interessi e da un temperamento estremamente curioso, sperimenta diversi linguaggi artistici, misurandosi col teatro di prosa così come con quello lirico, dedicandosi al lavoro in radio e in televisione, scrivendo saggi sul teatro, ma anche poesie e racconti; la pluralità delle attività a cui si dedica sono lo specchio dell'esigenza di integrare la pratica registica con la riflessione critica su di essa²³¹. Squarzina indaga i problemi della regia nel panorama nazionale, a partire dalle esperienze vissute nel secolo precedente, poiché è convinto della necessità di riprendere gli esempi ottocenteschi per comprendere e correggere i luoghi comuni della teatralità contemporanea²³². La sua attività teatrale si intensifica a partire dalla fine degli anni Quaranta: nella stagione 1948-49 lavora con la compagnia di Renzo Ricci, nel 1949-50 dirige il Teatro Ateneo di Roma e l'anno successivo è vicedirettore del Teatro Nazionale di Guido Salvini; nel 1952 inizia il suo sodalizio con Vittorio Gassman, insieme al quale fonda il Teatro d'Arte Italiano, in cui viene messo in scena l'*Amleto* in versione integrale tradotto proprio dal regista toscano; una nuova fase della carriera si apre nel 1962, quando viene chiamato a dirigere il Teatro Stabile di Geneva, insieme a Ivo Chiesa²³³. Questo periodo è particolarmente produttivo poiché Squarzina firma una serie di regie attraverso cui propone una rilettura dei grandi autori: il regista lavora su un repertorio drammaturgico molto esteso, che parte dal teatro latino e greco, passa per Shakespeare e Goldoni, arriva fino alla drammaturgia del Novecento, che include sia i grandi nomi, nazionali e internazionali, come quelli di Pirandello o di Ibsen, sia la produzione italiana minore del Novecento.

²³⁰ Franca Angelini, *Squarzina e la maniera: I cinque sensi*, in *Passione e dialettica della scena*, a cura di Claudio Meldolesi, Arnaldo Picchi, Paolo Puppa, Bulzoni, Roma 1994, p. 197.

²³¹ Elio Testoni, *Introduzione*, in *La storia e il teatro. Luigi Squarzina*, a cura di Elio Testoni, Carocci, Roma 2012, p. 9.

²³² Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 474.

²³³ Elio Testoni, *Biografia*, in *Alessandro D'Amico e Luigi Squarzina: due maestri*, numero monografico di «Ariel», a. I, n. 1, gennaio-giugno 2011, p. 82.

A segnare l'inizio della collaborazione tra Foà e il regista è lo spettacolo *La fiera delle maschere*, testo a cui Squarzina lavora, affiancato da Vito Pandolfi e Luciano Salce, traendo ispirazione dalle commedie di Ruzante e Molière; l'allestimento viene presentato al Teatro la Fenice di Venezia nell'agosto del 1947. La messa in scena realizza uno scenario-mosaico al fine di offrire al pubblico un esempio fedele di Commedia dell'Arte²³⁴ e usa i motivi comici e parodici in chiave polemica, per mettere in atto una satira sociale, la quale «attraverso la confusissima trama affiora a tratti con una voluta evidentissima asprezza»²³⁵. Proprio l'utilizzo di elementi riconducibili alla tradizione comica dell'Arte fa discutere la critica: Roffarè, nella sua recensione, ritiene che la riduzione di Pandolfi e Squarzina sia «riuscita una cosa tutta moderna e del tutto lontana dall'intenzione formale di dar vita ai soggetti classici della commedia dell'arte, imparentata ad essi solo come motivo elementare essendone assai diversi gli spunti e lo spirito complessivo»²³⁶. Più duro il giudizio di Giulio Cesare Castello, convinto che, laddove fosse possibile rivivere nelle sue forme originarie la Commedia dell'Arte, si dovesse seguire una via opposta a quella proposta nello spettacolo del 1947: «non è il caso ora di star a ripetere quelli che sono diventati quasi dei luoghi comuni; ma è un fatto innegabile che la Commedia dell'Arte è espressione genuina e teatralmente immediata, mentre lo spettacolo *La fiera delle maschere* [...] è quanto di più sofisticato si possa pensare»²³⁷. Castello prosegue nella sua critica, spiegando come la volontà polemica alla base della rappresentazione abbia impedito agli autori di utilizzare in maniera coerente le maschere della tradizione²³⁸. Alvise Zorzi afferma che lo spettacolo è «difficile da definire»²³⁹, a causa della convergenza di generi diversi tra loro: «rivista e commedia, spettacolo di circo, dramma, opera lirica e pantomima»²⁴⁰. Il giornalista riassume efficacemente quelli che ritiene essere i pregi e i difetti della rappresentazione:

[...] in primo luogo, il fatto che talora la «attualizzazione» della Commedia dell'Arte nelle parti in cui era necessario attualizzarla, ha provocato qualche squilibrio; come in qualche scena densa di volgarità popolare, apprezzabilissima sul palco vagabondo dei comici seicenteschi, dissonante nell'insieme di uno spettacolo tanto fastoso e del tutto scostato dall'atmosfera di pittoresco lerciume di quei comici d'un tempo [...] Ma tutto ciò non infirma in minima parte il valore di uno spettacolo mantenuto ad un livello eccellente, grazie ad una recitazione piena di spirito, di vigore e di convinzione, di molti giovani cui sono toccati i massimi premi di teatro all'Olimpiade della Gioventù di Praga²⁴¹.

²³⁴ *La fiera delle maschere*, in «Il Dramma», a. XXIII, n. 45, 15 settembre 1947.

²³⁵ Francesco T. Roffarè, *Una satira del mondo borghese nella fiera delle maschere*, in «Il Mattino», Venezia 23 agosto 1947.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ Giulio Cesare Castello, *Palcoscenici di Venezia*, in «Sipario», a. II, n. 18, ottobre 1947, p. 18.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Alvise Zorzi, *La fiera delle maschere*, in «Il Dramma», a. XXIII, n. 45, 15 settembre 1947, p. 48.

²⁴⁰ *Ibidem*.

²⁴¹ *Ibidem*.

La recitazione rappresenta un punto di forza dello spettacolo: gli interpreti principali, tra cui si ricordano Achille Millo, Nino Manfredi, Rossella Falk, Marina Bonfigli, interpretano con vivacità e sicurezza i ruoli delle maschere dell'Arte; particolarmente convincente è Foà nel personaggio di Capitan Spaventa (fig. 25), il quale viene lodato da Roffarè in quanto «ottimo ed assai controllato nei mezzi espressivi»²⁴².

Sempre nel 1947 Squarzina dirige Foà nel ruolo di Marco, comandante della divisione partigiana, in *L'uomo e il fucile* di Sergio Sollima, spettacolo che vince il primo premio al Festival Mondiale della Gioventù di Praga. L'anno successivo il regista si dedica all'allestimento de *Il regno animale*, commedia di Philip Barry portata al successo a Broadway negli anni Trenta; la vicenda ha come protagonista il giovane Tom Collier, il quale si trova a dover scegliere la donna più giusta per lui: da un lato c'è Daisy, l'artista sinceramente innamorata che vuole il meglio per il suo futuro, dall'altro Cecilia, interessata solamente al denaro e alle convenzioni sociali. Tom sposa la seconda, salvo poi rendersi conto della sua vera personalità e tornare dalla prima. Lo spettacolo non ottiene un'accoglienza favorevole, sia per la qualità del testo che per la regia di Squarzina, giudicata da Carancini «dispersiva»²⁴³, perché «ha mutato le prospettive e impresso alla recitazione un ritmo troppo «allentato»»²⁴⁴. Anche Vinicio Marinucci critica il lavoro di Squarzina, il quale «non dette né rilievo, né significato, né suggestione al testo, mantenne la recitazione in un tono smorto, slegato, casuale e abulico, accettò una messinscena misera e senza»²⁴⁵. Gli attori, invece, interpretano correttamente la propria parte, e, tra questi, Foà, che veste i panni del maggiordomo, nonché ex pugile, Red Regan, appare «particolarmente gustoso»²⁴⁶ e caratterizza «con gusto e sapore»²⁴⁷ il suo personaggio.

Nel periodo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta Luigi Squarzina alterna la direzione di spettacoli classici, in cui individua uno spunto di riflessione e un elemento di rottura rispetto al coevo repertorio italiano dell'epoca, alla drammaturgia americana²⁴⁸; dopo aver messo in scena *I fratelli* di Publio Terenzio Afro al teatro greco di Acrae nel 1950, con Arnoldo Foà nel ruolo del vecchio Demea, si dedica, l'anno successivo, alla regia di *Detective story*, *pièce* in tre atti del drammaturgo americano Sidney Kingsley, portata in scena dalla Compagnia del Teatro Nazionale al Teatro Valle di Roma. Nel dramma si racconta quanto accade in un qualunque commissariato della polizia newyorkese attraverso una serie di episodi ispirati alla

²⁴² Francesco T. Roffarè, *Una satira del mondo borghese nella fiera delle maschere*, cit.

²⁴³ G. Carancini, *Il regno animale, tre atti di Philip Barry*, in «La voce repubblicana», Roma 3 giugno 1948.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Vinicio Marinucci, *Battaglia dello spirito contro il regno animale*, in «La voce repubblicana», Roma 3 giugno 1948.

²⁴⁶ *Il regno animale al Quirino*, in «Tempo», Roma 3 giugno 1948 (ritaglio stampa anonimo).

²⁴⁷ G. Carancini, *Il regno animale, tre atti di Philip Barry*, cit.

²⁴⁸ *Luigi Squarzina e il suo teatro*, a cura di Laura Colombo, Federica Mazzocchi, Bulzoni, Roma 1996, p. 27.

routine cittadina: al centro dell'intreccio c'è il personaggio di James Mc Leod, interpretato da Massimo Girotti, un poliziotto che svolge il suo lavoro con durezza e intransigenza, infierendo con violenza sugli imputati. Lo spettacolo ottiene un buon successo, grazie alla regia di Squarzina, che, secondo Frateili, riesce a compensare la debolezza del copione, realizzando «un lavoro vivo, interessante, talora avvincente»²⁴⁹ e che «ha tentato di trarre significanti risonanze anche dei riempitivi meramente cronistici abbondando nelle pause e nelle sottolineature»²⁵⁰. «Bravissimo Arnoldo Foà»²⁵¹, che interpreta la parte del tenente Monaghan.

Gli ultimi due spettacoli in cui Foà viene diretto da Squarzina risalgono al 1957: *Ma non è una cosa seria* di Luigi Pirandello e *La figlia di Jorio* di Gabriele D'Annunzio. Nel gennaio dello stesso anno, il regista mette in scena la commedia pirandelliana al Teatro Eliseo di Roma, con la Compagnia Pagnani-Villi-Foà-Ferzetti e le scene di Gianni Polidori; con questo spettacolo, insieme a *Ciascuno a suo modo* del 1961 e *Questa sera si recita a soggetto* del 1972, Squarzina si confronta direttamente con il drammaturgo siciliano, oggetto di molte sue riflessioni, mettendo in atto una «ricontestualizzazione/riteatralizzazione»²⁵² delle sue opere. La vicenda prende avvio dalla paradossale decisione presa da Memmo Speranza, il protagonista qui interpretato da Gabriele Ferzetti, di sposarsi per gioco con Gasparina, Olga Villi: lo scopo di Memmo è di assicurarsi un matrimonio apparente, che gli consenta di continuare la sua vita di libertino, in cambio di una vita agiata in campagna che egli promette alla futura sposa. L'accordo viene messo in pratica, nonostante l'opposizione del signor Barranco, interpretato da Arnoldo Foà, che, innamorato di Gasparina, tenta invano di sottrarla al matrimonio; nel finale, il protagonista scoprirà i suoi veri sentimenti per la donna che ha sposato, la quale, nel frattempo, ha subito una metamorfosi interiore ed esteriore. Nella versione scenica di Squarzina, la commedia pirandelliana subisce un mutamento di prospettiva, poiché «perde il suo carattere sentimentale a vantaggio di un'analisi della situazione sociale»²⁵³; in effetti, il regista colloca la rappresentazione in un ambiente piccolo-borghese, di cui mette in evidenza le convenzioni e le abitudini morali. Lo spettacolo ottiene un elevato successo, perché rappresenta il primo tentativo di superare la prassi tradizionale con la quale veniva messo in scena il repertorio pirandelliano²⁵⁴; Vito Pandolfi giudica positivamente il lavoro, presentandolo in questi termini: «l'interpretazione scenica che Luigi Squarzina ci ha offerto del lavoro ha avuto il pregio di una garbata e armoniosa compostezza di ritmo, di una giusta

²⁴⁹ Arnaldo Frateili, *Alla maniera del sergente di ferro*, in «Sipario», a. VI, n. 59, marzo 1951, p. 18.

²⁵⁰ Ermanno Contini, *Detective story*, in «Il Dramma», a. XXVII, n. 127, 15 febbraio 1951, p. 55.

²⁵¹ Arnaldo Frateili, *Alla maniera del sergente di ferro*, cit.

²⁵² Fabio Nicolosi, *Squarzina e la narrativa pirandelliana in Ma non è una cosa seria*, in *Alessandro D'Amico e Luigi Squarzina: due maestri*, cit., p. 167.

²⁵³ *Ivi*, p. 170.

²⁵⁴ Cfr., *ivi*, p. 173.

prospettiva storica nelle psicologie oltre che nei costumi, di un'attenta sobrietà di disegno nel rapporto tra i personaggi»²⁵⁵. Infine, la messa in scena, nel luglio 1957, della tragedia dannunziana *La figlio di Jorio*, conclude il periodo della collaborazione tra il regista e l'attore.

L'elenco dei registi con cui Arnoldo Foà lavora nel corso della sua carriera si arricchisce di importanti nomi, tra cui quelli di Franco Enriquez, che dirige l'attore in due spettacoli, *Romeo e Giulietta* del 1960 e *Pene d'amor perdute* del 1961, o Luca Ronconi, che Foà incontra nella fase matura del suo percorso, quando, nel 1993, recita nel ruolo di Elpino nell'*Aminta* di Torquato Tasso, Aldo Trionfo nei due spettacoli *Fiorenza* del 1986 e *Tosca* di Victorien Sardou del 1988, e infine Gabriele Vacis, con cui Foà lavora per uno dei suoi ultimi e migliori spettacoli, *Novecento* di Alessandro Baricco.

Il tema del rapporto tra l'attore e la regia contemporanea si compone di tappe significative per la carriera di Foà: la scelta di mettere in risalto alcune di queste collaborazioni, concentrate per lo più nel ventennio compreso tra gli anni Quaranta e Sessanta, non esaurisce la questione, ma ne mette in luce gli esiti più felici; la selezione, inoltre, ha isolato gli spettacoli più rappresentativi del periodo preso in esame, frutto di una attenta elaborazione teorica sul tema della regia e di una sperimentazione pratica sulla scena.

1.3 La definizione di uno stile: la recitazione e i ruoli ricorrenti

Il proposito di tracciare, nel profilo artistico di Arnoldo Foà, uno stile e un orientamento teatrale è compito assai arduo, essendo, in generale, la storia degli attori materia spesso difficile da "avvicinare": del resto, «la personalità artistica di un attore, una sua interpretazione, o un frammento di essa esiste per noi soltanto in quanto riflesso o, nel migliore dei casi, come mosaico di riflessi»²⁵⁶. I frammenti della vita artistica dell'attore, a loro volta, sono solitamente dispersi nel corso della sua carriera e non seguono un ordine interno, dunque, sono in grado di chiarire così come di confondere lo studio e l'immagine che lo storico cerca di ricostruire²⁵⁷.

Lo sguardo al repertorio mostra un certo bilanciamento nell'alternanza di tragedie e commedie e nella compresenza di opere classiche e moderne: si riscontra la prevalenza di ruoli tragici, ma Foà si distingue con successo anche in personaggi macchiettistici e divertenti; tra gli autori più rappresentati, emerge Shakespeare, con dieci spettacoli, seguito da Luigi

²⁵⁵ Vito Pandolfi, *La serietà di Pirandello*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 245, febbraio 1957, pp. 43-44.

²⁵⁶ Cesare Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985, p.

12

²⁵⁷ Cfr. *Ibidem*.

Pirandello, con otto messe in scena (tra cui le tre regie di *Diana e la Tuda*) e da una buona parte di drammaturghi contemporanei, sia di area italiana che internazionale. L'eterogeneità del repertorio rende conto della versatilità dell'attore, che sa valorizzare le sue doti naturali – una su tutte, la vocalità baritonale – fino a renderle riconoscibili nel contesto teatrale contemporaneo. Se si pensa all'immagine che Foà dà di sé nel corso della sua carriera, emerge il ritratto di un artista a tutto tondo, sagace e sempre attento ai cambiamenti del teatro italiano; in un'intervista pubblicata sul periodico «La Giustizia», Foà viene presentato come «uomo assai vivace, cordiale, d'una intelligenza maschia, priva di compiacenze»²⁵⁸.

Le caratteristiche principali della sua recitazione emergono fin dagli esordi: i giudizi espressi dalla critica, anche quando si limitano a una breve citazione, sono prevalentemente positivi e mettono in luce la capacità dell'attore di entrare nel personaggio e di interpretare parti distanti tra loro. È il 1943 quando, in un passo della recensione di *Non rinuncio all'amore* di Giovanni Bokay, Foà, menzionato con lo pseudonimo Galli, viene così descritto: «un giovane attore dal timbro rude e simpatico, dal tratto energico, screziato d'arguzia, dalla sagoma robusta, sul quale si può contare fin d'ora»²⁵⁹. Cinque anni dopo, un altro giudizio mette in luce le caratteristiche più evidenti della sua recitazione: «il Foà, che è uno degli attori più giovani e intelligenti del nostro teatro di prosa, e uno dei meglio dotati per «vis drammatica» e forza interpretativa ha anche «le phisique du role»»²⁶⁰. Nelle due affermazioni sono esplicitate le qualità recitative di Foà, dal timbro vocale alla presenza scenica, qualità che gli apriranno la strada per il successo futuro; in entrambe le valutazioni, inoltre, viene ribadita la fiducia riposta nelle buone capacità dell'attore. I caratteri della sua recitazione si manifestano sia nei ruoli tragici che in quelli disimpegnati e burleschi: nell'interpretazione di personaggi inquieti e afflitti da pene, Foà mette in atto una recitazione intensa e appassionata, tale da mettere in risalto le sfumature interiori del carattere. A proposito della sua interpretazione di Diego Spina nel dramma pirandelliano *Lazzaro*, messo in scena da Claudio Fino nel 1952, Vice afferma che «ha espresso con molto calore il suo tremendo tormento»²⁶¹. Nel dramma di Victor Hugo, il *Ruy Blas* allestito da Mario Ferrero al Teatro Duse di Bologna nel 1966, Foà interpreta «con gustosa veemenza»²⁶² la parte di Don Cesare di Bazan: la sua interpretazione travolgente strappa applausi a scena aperta, come registra la recensione pubblicata su «Il resto del carlino», in cui si dice che «Arnoldo Foà impersona magistralmente con una carica di malinconica guasconeria,

²⁵⁸ Arnoldo Foà predilige Shakespeare e Maupassant, in «La Giustizia», 31 marzo 1962, p. 3 (ritaglio stampa anonimo).

²⁵⁹ «Non rinuncio all'amore», di G. Bokay all'Argentina, in «La Tribuna», Roma 13 maggio 1943 (ritaglio stampa anonimo).

²⁶⁰ «Cinestar», Roma 20 gennaio 1948 (ritaglio stampa anonimo e senza titolo).

²⁶¹ Vice, «Lazzaro» di Luigi Pirandello, in «Avvenire d'Italia», 28 marzo 1952.

²⁶² Sergio Cabassi, Un vivido «Ruy Blas», in «Il resto del carlino», 24 settembre 1966.

un piccolo capolavoro d'interpretazione totalmente da ascrivere all'attore»²⁶³. Ermanno Ferrati mette in risalto proprio la capacità dell'attore di padroneggiare il registro tragico e quello comico e di saperli alternare anche nell'interpretazione del medesimo personaggio: «nella parte del tracotante don Cesare di Bazan, Foà riesce a porre in evidenza il meglio di quella sua più che notevole capacità di fondere il serio ed il comico, o meglio di passare al vaglio di una serata critica ogni discutibile risvolto del serio, per trarne effetti di intelligente ironia, di «visiva» lezione morale»²⁶⁴. Foà, dunque, non solo governa con sicurezza i propri mezzi espressivi, ma dimostra di possedere anche uno sguardo critico, in grado di comprendere le sfumature stilistiche degli spettacoli e dei ruoli in cui recita; la critica riferisce di questa sua intelligenza profusa nel lavoro di attore: «[...] Arnoldo Foà che ha posto in rilievo con intelligenza e con un apprezzabile buon gusto anche un sottile risvolto critico dell'adattamento di Carlo Terron»²⁶⁵. Nei casi in cui i ruoli si discostano in modo evidente dal repertorio consueto, l'interpretazione non è sempre convincente: ne è un esempio il personaggio di zio Vanja che Foà interpreta nell'omonimo dramma di Cechov, messo in scena da Pietro Sharoff al Teatro Centrale di Roma nel 1967. Si tratta di un ruolo particolarmente complesso: Vanja è un uomo su cui grava il peso dell'età e delle delusioni subite, è irrequieto, tormentato, si rende conto di aver sprecato tempo con persone un tempo idealizzate, ma subisce in maniera passiva il proprio destino; a detta della critica, la personalità di Foà poco si sarebbe accordata con il dissidio interiore del protagonista, dando vita a un'interpretazione non del tutto centrata. Le parole di Giorgio Prosperi si allineano con tale valutazione generale, ma mettono in evidenza un altro aspetto, cioè la maniera in cui Foà ha modellato il ruolo in base alle proprie potenzialità espressive:

Il rapporto tra il personaggio e l'interprete Foà genera una interessante variante di Zio Vanja, giacché la duttilità dell'interprete non può giungere fino all'annullamento della sua personalità. Pertanto la trafitta dolcezza di Vanja, che raggiunge gli alti vertici del patetico, diventa una volontà mortificata, la rivolta contro una frustrazione e infine l'accettazione di una sconfitta. Dotato della volontà dell'interprete, il personaggio si carica di una componente tragica, non so quanto cechoviana, ma efficace teatralmente, anche se tutti i toni della protesta di Vanja hanno una tensione che rarefa la densa atmosfera²⁶⁶.

Il processo compiuto da Foà, secondo la ricostruzione del critico, si sarebbe mosso in una duplice direzione: non solo l'attore che va verso il personaggio, ma il personaggio che viene modellato in base alle caratteristiche dell'attore. Ne deriva che, anche se l'interpretazione finale si discosta dalla caratterizzazione voluta dall'autore, in questo caso, dallo stile cechoviano, essa

²⁶³ *Contrastato successo di Ruy Blas*, in «Il resto del Carlino», 3 ottobre 1966 (ritaglio stampa anonimo).

²⁶⁴ Ermanno Ferrati, «*Ruy Blas*» di Victor Hugo con Foà, Lea Padovani e Bentivegna, in «Corriere di Napoli», 1 dicembre 1966.

²⁶⁵ Un «*Ruy Blas*» senza orpelli, in «Il Giorno», 24 settembre 1966 (ritaglio stampa anonimo).

²⁶⁶ Giorgio Prosperi, *Lo «Zio Vanja» di Cechov rappresentato al Centrale*, in «Il Tempo», 1 novembre 1968.

si rivela ben fatta e risulta gradita. Anche Elio Pagliarani valuta la bravura di Foà in base alla difficoltà del ruolo messo in scena, definendo l'attore «sempre calibratissimo per adattarsi a un ruolo così inconsueto ai suoi mezzi e abitudini»²⁶⁷. Una considerazione simile a quella di Prospero si ritrova nella recensione del «Messaggero», in cui viene così descritto il lavoro di Foà sul personaggio: «al centro della distribuzione è Arnoldo Foà, che interpretando il ruolo del protagonista fa in certo senso il contrario di sé stesso: cerca cioè di adattare i toni secchi e sbrigativi del suo stile personale a un personaggio sfumato e indeciso come quello di zio Vanja»²⁶⁸.

Altrettanto convincente è Foà nelle parti comiche, dove dà prova, al contrario dell'immagine pubblica di uomo altero e burbero, di una familiarità con la dimensione umoristica: nel 1965 l'attore recita in *Re cervo* di Carlo Gozzi, nella versione scenica di Andrea Camilleri, dove interpreta il ministro del re, Tartaglia. Nella fiaba teatrale di Gozzi, Foà dà il meglio di sé, colorando con invenzioni estemporanee il ruolo dell'antagonista del re Derama; a darci notizia dell'inventiva dell'attore è la recensione di Vice, il quale rende noti alcuni particolari della recitazione: «gli attori che interpretavano *Re cervo* di Gozzi, a cominciare da Foà, si divertivano chiaramente, aggiungendo lazzi e battute improvvisate alla riduzione»²⁶⁹. Poi passa a descrivere nello specifico l'atteggiamento dell'attore: «Foà, nei panni di Tartaglia, con un nasone e baffi spropositati, si diverte lui per primo a «impuntarsi» sulle parole, comunicando al pubblico, per contagio, il proprio divertimento»²⁷⁰. Foà avvicina ancora una volta il personaggio alla propria personalità, riuscendo a intervenire nelle battute e negli atteggiamenti con commenti e numeri improvvisati. Uno dei ruoli in cui l'attore esprime al meglio le proprie qualità comiche è quello del servo: nel 1973, Foà lavora al *Miles gloriosus* di Plauto, occupandosi della traduzione e riduzione del testo, della sua messa in scena e riservando per sé il ruolo del servo Palestrione, personaggio già interpretato nel 1959, nel medesimo spettacolo diretto da Giulio Pacuvio. Palestrione è il vero protagonista della commedia, l'architetto che muove le fila della vicenda, tramite una serie di ingegnosi inganni; Foà «infonde al tipo intrigante e furbo una carica di efficacia scenica e di simpatia umana difficilmente uguagliabile»²⁷¹; Carlo Di Nanni afferma che «l'attore accentua il tono farsesco della recitazione forte dell'esperienza a lui congeniale»²⁷². Non è la prima volta che Foà si trova a interpretare la stessa parte in diverse regie dello stesso spettacolo: questo accade sia con

²⁶⁷ Elio Pagliarani, «Zio Vanja» un successo facile, in «Paese sera», 1 novembre 1968.

²⁶⁸ Renzo Tian, *Cechov senza diaframmi*, in «Il messaggero», 1 novembre 1968.

²⁶⁹ Vice, *Il «Re cervo» di Gozzi nell'incanto di Villa d'Este*, in «Il Tempo», 31 luglio 1965.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ Ernesto Fiore, *Foà mette nel sacco il «Miles Gloriosus»*, in «Corriere di Napoli», 14 luglio 1973.

²⁷² Carlo Di Nanni, *Le burle e gli inganni del «Miles gloriosus»*, Toma 14 luglio 1973 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

l'*Anfitrione* di Plauto che con *Il pipistrello* di Johann Strauss. Nel caso della commedia plautina, Foà interpreta il ruolo di Anfitrione nella messa in scena di Alessandro Brissoni del 1947; quindici anni dopo, l'attore incontra nuovamente il testo latino, ma questa volta si cimenta con la parte del servo Sosia. Lo spettacolo ottiene un buon successo, così come l'interpretazione di Foà: «ben nota per precedenti messe in scena, e qui raffinata, la bravura di Foà nella parte del vero Sosia»²⁷³. La comicità messa in atto dall'attore viene giudicata «aspra e aggressiva»²⁷⁴ da Raul Radice, Guglielmino parla invece di un Sosia «arguto e salace»²⁷⁵, mentre Frateili afferma che Foà «ha disegnato il personaggio di Sosia con festosa comicità»²⁷⁶. L'aspetto caricaturale del goffo servo viene tratteggiato da Foà attraverso l'unione di una gestualità e di una mimica grottesche: «Arnoldo Foà, magistralmente come sempre, ha destato l'ilarità e il consenso con una mimica straordinariamente efficace»²⁷⁷. Giuseppe Bartolucci si spinge oltre, valutando non solo positivamente l'interpretazione di Foà, ma ritenendola addirittura superiore a quella che avrebbe dovuto caratterizzare il personaggio: «il Foà è stato un Sosia con una patina di sicurezza mentale un tantino al di sopra del personaggio malnato e maldestro»²⁷⁸. Tra i giudizi più curiosi, emerge quello di Vice, pubblicato nella recensione sul «Messaggero»: il critico analizza il lavoro registico condotto da Blasi, soffermandosi sulla recitazione e sull'effetto comico ricreato da Foà nei panni del servo:

Di fronte ad una commedia così ricca di fatti, di movimenti, di idee e di intrighi, Silverio Blasi ha tentato – com'egli stesso ha tenuto a precisare – una regia che non fosse «operazione culturale o ricostruzione archeologica» e ha «mirato invece a far scaturire una linea stilistica da una lettura quanto più immediata e ingenua possibile del testo plautino». E perciò ha puntato su un complesso di attori da lui definito antitradizionale [...] Il Blasi, forte della sua esperienza televisiva, ha calcato la mano sugli effetti visivi e coreografici, ha cercato di porre in evidenza gli elementi parodistici, trascurando tutti gli altri, segnatamente la recitazione dei «suoi» attori, ciascuno abbandonato al proprio estro e alla propria improvvisazione. Chi ha tratto maggior vantaggio da questa particolare carenza di regia è stato Arnoldo Foà, che era Sosia, il quale però nonostante la sua voce etrusca ha «petrolineggiato» più del dovuto»²⁷⁹.

Secondo l'opinione del critico, la limitata presenza della regia all'interno dello spettacolo avrebbe favorito l'interpretazione di Foà, che sarebbe stato libero di caratterizzare il personaggio a suo piacimento; il termine «etrusco» con cui viene definita la sua voce potrebbe far riferimento all'inflessione toscana dell'attore, mentre la seconda parte della frase fa esplicito riferimento alla comicità di Ettore Petrolini, uno dei rappresentanti del teatro di varietà di inizio Novecento. Foà si sarebbe lasciato andare ad una modulazione troppo caricaturale della sua

²⁷³ Giorgio Prospero, *Chi è l'«Anfitrione» della commedia plautina?* (ritaglio stampa senza data e senza testata giornalistica).

²⁷⁴ Raul Radice, *I reattori disturbano Plauto. Ma Plauto ride*, in «Europeo», 9 luglio 1962.

²⁷⁵ Gian Maria Guglielmino, «Anfitrione» di Plauto, in «Gazzetta del Popolo», 18 luglio 1962.

²⁷⁶ Arnaldo Frateili, *Anfitrione al Teatro Romano di Ostia*, in «Paese sera» (ritaglio stampa senza data).

²⁷⁷ *Anfitrione, di Plauto*, in «Il Mattino», 12 luglio 1964 (ritaglio stampa anonimo).

²⁷⁸ Giuseppe Bartolucci, *Anfitrione beffato da Giove «play-boy»*, in «Stasera», 18 luglio 1962.

²⁷⁹ Vice, *Anfitrione di Plauto*, in «Il Messaggero», 27 giugno 1962.

recitazione, dando al personaggio degli accenti parodici esagerati. Nel 2000, a quasi quarant'anni dallo spettacolo diretto da Blasi, l'attore si trova per la terza volta di fronte al mito di Anfitrione, nella versione proposta da Molière, questa volta reinterpretato e allestito personalmente. Lo spettacolo in questione è *Amphitryon Toujours*, ridotto e diretto da Foà, che interpreta ancora una volta il ruolo di Sosia (fig. 26). La critica individua proprio nella sua interpretazione l'elemento più riuscito della messa in scena, nonché la ragione del gradimento da parte del pubblico: l'attore recita con «ironia e serietà»²⁸⁰ e lo spettacolo «trova il suo punto focale in Foà, sintesi di gusto popolaresco e serietà, ironia smaccata e comprensione degli altri»²⁸¹.

La seconda volta in cui Foà interpreta lo stesso ruolo si verifica con *Il pipistrello* di Johann Strauss, con cui Foà si cimenta prima come attore, poi, a distanza di dieci anni, come regista. Il primo incontro con il testo di Strauss risale al 1962, anno in cui *Il pipistrello* viene messo in scena, per la regia di Herbert Graf, al Teatro dell'Opera di Roma; Foà lo riprende nel 1972, dirigendolo in prima persona nello stesso teatro. Il ruolo è il medesimo in entrambe le occasioni, quello del vecchio e ricco principe russo Orlofsky (fig. 27): l'esecuzione di Foà ottiene consensi unanimi, ma a essere valorizzato è anche un altro aspetto, ovvero la sua capacità di guidare i cantanti nella recitazione: «Arnoldo Foà non solo ha istruito la recitazione, ma ha impersonato magistralmente quel vecchio «viveur» del conte Orlofsky, sia pure in una parte castigata, per l'occasione a un puro e semplice melologo»²⁸²; «una gran parte dei meriti della riuscita di questo *Pipistrello* vanno, oltre che ai cantanti e al direttore, ad Arnoldo Foà che è stato non solo un brillante principe Orlofsky (è persino riuscito a muovere la sua voce di basso sulle facili note di qualche cadenza!) ma anche il maestro dei suoi compagni di palcoscenico per le parti dialogate»²⁸³. Nino Piccinelli, valutando Foà nella duplice veste di attore e di cantante, si lascia andare a un'affermazione ironicamente provocatoria, per cui la presenza di Foà nella dimensione musicale gli sembra una sorpresa degna di nota: «quasi oserei dire che mi è piaciuto più Foà come cantante che non i cantanti come attori di prosa»²⁸⁴ e, tornando alla recitazione, mette in risalto «la verve comunicativa»²⁸⁵ di Foà, indispensabile per l'orchestrazione complessiva del lavoro degli attori. Anche nel secondo spettacolo del 1972 l'interpretazione di Foà si conferma all'altezza del ruolo: «di superiore livello la partecipazione

²⁸⁰ Paolo Cervone, *Torna dopo 20 anni con un suo Anfitrione. Provocazioni dall' Argentina*, in «Corriere della sera», 2 luglio 2000.

²⁸¹ *E Spoletto si diverte con Foà*, in «La Nazione», 2 luglio 2000 (ritaglio stampa anonimo).

²⁸² *Il Pipistrello di Giovanni Strauss*, in «Il Messaggero», 2 febbraio 1962 (ritaglio stampa anonimo).

²⁸³ «Sembra un'operetta!», in «Vita» (ritaglio stampa anonimo e senza data).

²⁸⁴ Nino Piccinelli, *Festosità e ricchezza musicale del «Pipistrello» in una magnifica rappresentazione al Teatro dell'Opera*, in «Momento sera», 1-2 febbraio 1962.

²⁸⁵ *Ibidem*.

di Arnoldo Foà, che ha mantenuto nella dovuta linea, risibile senza ombra di sguaiataggine, la figura del principe Orlofsky, recitando e muovendosi da par suo»²⁸⁶.

Tra le interpretazioni in età matura, sicuramente la più applaudita e ricordata è quella di Novecento, protagonista dell'omonimo spettacolo di Alessandro Baricco che Gabriele Vacis dirige nella stagione 2003/2004, con le scene e i costumi di Lucio Diana e le musiche curate da Roberto Tarasco. L'ottantasettenne Arnoldo Foà è solo in scena (fig. 28) e, sorretto dalla potente voce di cui è dotato, dà vita al personaggio immaginario creato dall'autore, mentre la scenografia e la componente musicale ricreano un'atmosfera irreale, fuori dal tempo e dallo spazio²⁸⁷. Il successo dello spettacolo è totale: Foà, che recita quasi sempre da seduto, ipnotizza il pubblico «con il magnetismo intatto della sua voce»²⁸⁸, riuscendo ad alternare con naturalezza il registro più quotidiano a quello più evocativo. La messa in scena è realizzata all'insegna della semplicità, poiché tutto è affidato alle parole del protagonista; la scelta di Foà come unico interprete dello spettacolo è motivata da Vacis, che individua nell'attore ferrarese la voce in grado di valorizzare il testo di Baricco: «adesso ho pensato al senso di quel testo, questa volta vorrei andare in profondità nelle parole. Così abbiamo pensato ad Arnoldo Foà, uno che davvero sa usare la voce in maniera meravigliosa»²⁸⁹. Emerge così il tratto che potremmo definire come il più caratteristico della recitazione di Foà, la sua vocalità. Nell'articolo comparso su «L'Unità», Foà viene definito «"the voice" del teatro italiano»²⁹⁰, ovvero «l'attore che più di ogni altro riesce ad evocare con la parola emozioni e suggestioni»²⁹¹. La vocalità di Foà è una delle prime caratteristiche che viene notata dalla critica, fin dalle iniziali prove recitative; passando in rassegna i giudizi che gli vengono fatti nel corso della carriera, emerge la persistenza della centralità della voce come elemento distintivo del suo profilo attorico. Una definizione simile si ritrova nell'articolo che recensisce lo spettacolo *Anfitrione* di Plauto del 1962: a proposito di Foà, che recita la parte del servo Sosia, il giornalista dice: «di Arnoldo Foà si può ben dire: «la voce». È la più conosciuta d'Italia; anche un pastore sardo la sa a memoria»²⁹². E ancora, nell'ambito dello stesso spettacolo, si legge che Foà è «sempre in primo piano aiutato dal suo «vocione» forse non bello ma che di lui è divenuto il ritratto»²⁹³. La voce diventa, così, il mezzo tramite il quale Foà caratterizza il proprio stile recitativo e attraverso cui

²⁸⁶ *Una festosa operetta ravviva il Carnevale*, 11 febbraio 1972 (ritaglio stampa anonimo e senza testata giornalistica).

²⁸⁷ Rita Sanvincenti, *Arnoldo Foà dà voce e vita a Novecento* (ritaglio stampa senza data e senza testata giornalistica).

²⁸⁸ Paola Carmignani, *Foà, la magia d'un altro Novecento*, in «Giornale di Brescia», 13 febbraio 2003.

²⁸⁹ R. I., *Musica in messo al mare. Foà interpreta "Novecento"*, in «La Repubblica», 6 febbraio 2003.

²⁹⁰ V. Gr., *Novecento ha la voce suadente di Arnoldo Foà, l'incantatore*, in «L'Unità», 6 febbraio 2003.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² «*Anfitrione*» di Plauto ieri sera ai Giardini Reali, in «Stampa sera» (ritaglio stampa anonimo e senza data).

²⁹³ *Incondizionato successo per l'Anfitrione di Plauto* (ritaglio stampa anonimo e senza data).

contraddistingue i propri personaggi; Ugo Ronfani, nella recensione di *Dipinto su legno* realizzato da Alessandro Giupponi e tratto da *Il Settimo Sigillo* di Ingmar Bergman, sottolinea l'importanza dell'elemento vocale nell'interpretazione di Foà: «non tutti si impongono la sobrietà interpretativa di Arnoldo Foà, che alla figura del cavaliere stanco di battaglie, di flagelli e di dubbi conferisce, con la sua voce di bronzo e la plasticità del gesto, una nobile, toccante malinconia»²⁹⁴.

Quali sono i caratteri ascrivibili alla voce di Foà? Gli attributi utilizzati dalla critica sono svariati: innanzitutto, abbiamo visto come si tratti di «un'impronta che rimane nelle orecchie»²⁹⁵, cioè di una vocalità che non passa inosservata e diventa immediatamente identificabile; una insolita definizione si ritrova nella recensione dell'*Aminta* diretta da Luca Ronconi, in cui la voce dell'attore viene presentata «come voce gattona da smalzato vecchio»²⁹⁶. La sua vocalità baritonale e intensa, per natura predisposta all'interpretazione di ruoli di spessore, viene modulata dall'attore anche nei ruoli comici, di cui la stampa registra il tono caricaturale e macchiettistico, ottenuto grazie al connubio di mimica e di sfumature di voce parodiche. A restituirci un'idea della timbrica vocale di Foà contribuiscono anche alcuni estratti di registrazioni audio in cui l'attore recita poesie o legge opere classiche (la sua voce gli consente di lavorare in radio e di registrare numerosi dischi, come si vede nel capitolo II): attraverso questi documenti sonori si ascolta la sua voce profonda, piena, coinvolgente, «virile e calda»²⁹⁷.

Il rapporto di Foà con la propria vocalità è tutt'altro che disteso, infatti l'attore vive quasi con dispiacere l'insistenza su questo aspetto della propria recitazione, come afferma in numerose interviste; in concomitanza con la messa in scena di *Novecento*, egli esprime quasi risentimento rispetto alla dote che ha contribuito al suo successo: «Non ho mai pensato alla mia voce, anzi mi secca un po' che ne parlino; indubbiamente è uno strumento di lavoro. E poi non è che sia così bella e inconfondibile»²⁹⁸. In un'altra intervista, Foà ribadisce quale sia stato il ruolo della voce nella sua carriera:

«I maligni insinuano che la tua fortuna è la voce. Uno nasce con la camicia, e tu nasci con quel bel timbro, che ha reso popolare Garcia Lorca. Una voce così – dicono – può leggere anche l'orario delle Ferrovie». «Più che una insinuazione, è una perfidia. Ormai anche i cretini sanno che la voce è la proiezione della nostra personalità. Io mi sono costruito la voce, come uno si costruisce una casa. Perciò mi arrabbio quando mi dicono, specie le donne: “Lei ha una bella voce”. Alle volte rispondo brusco: “Abbia pazienza, non sono un cantante»²⁹⁹.

²⁹⁴ Ugo Ronfani, *Torna il crociato di Bergman*, in «Il giorno», 30 luglio 1984.

²⁹⁵ *Son tutti cattivi in quella bottega*, in «La Repubblica», 30 aprile 1993 (ritaglio stampa anonimo).

²⁹⁶ *Tasso cacciatore d'amore*, in «Il Piccolo», 19 aprile 1994 (ritaglio stampa anonimo).

²⁹⁷ Francesco Campo, *Una faccia da «cattivo» con la voce dell'amoroso*, in «Stampa sera», 21-22 giugno 1968.

²⁹⁸ Arnoldo Foà, in «Oggi il teatro non è più sentito come mestiere», in «Il giornale», 6 febbraio 2003 (nome dell'intervistatore non specificato).

²⁹⁹ Nantas Salvalaggio, *Mi sono costruito la voce come una casa*, in «Il giorno» (ritaglio senza data).

Foà rifiuta l'idea della voce intesa come dote innata e sottolinea la necessità della tecnica nell'esercizio della propria vocalità. Con lo stesso spirito pungente, taglia corto quando Mario Faticoni definisce la sua voce «un mito»³⁰⁰: «e invece a me non me ne frega niente. Non mi sono mai soffermato a pensare al suo valore. Non è indispensabile per recitare. Invece è importante parlare, parlare, imparare a esprimersi scioltamente. Nella mostruosa impreparazione della nuova generazione di attori c'è invece proprio soprattutto questo: che non sanno parlare»³⁰¹.

Nel panorama teatrale in cui si afferma Arnoldo Foà, caratterizzato da «vaste e varie tradizioni recitative»³⁰², la sua figura attorica rientra nella tradizione tipicamente nazionale, che attribuisce alla tecnica della modulazione della voce un ruolo fondamentale³⁰³: le sue qualità artistiche e la tipologia di repertorio in cui si specializza lo avvicinano alla recitazione del mattatore, tradizionalmente considerato un attore prevalentemente di voce³⁰⁴. A fianco delle esperienze innovative che si verificano soprattutto a partire dagli anni Sessanta del Novecento, in cui gli esempi internazionali vengono messi al servizio di tecniche recitative lontane dai modelli tradizionali, permangono formule consolidate, vicine al modello del grande attore di stampo ottocentesco. Lontano dalle sperimentazioni avanguardistiche contemporanee, Foà si afferma come attore di tradizione, ma questo non gli impedisce di affinare la propria versatilità, in primo luogo attraverso il repertorio eterogeneo su cui lavora, sia come attore che come regista. Foà si inserisce nel panorama teatrale novecentesco, collocandosi nel mezzo delle esperienze recitative contemporaneo:

Non ho mai fatto distinzioni tra diversi tipi di teatro [...] Capisco però che negli anni '60 e '70 ci fosse necessità, soprattutto in chi si avvicinava al teatro, di affrancarsi da un modo un po' troppo classico di mettere in scena e di cercare nuove strade [...] Io stesso non ho mai fatto teatro classico in senso tradizionale, in quegli anni ho messo in scena testi di autori contemporanei inglesi e americani, o vi ho preso parte come attore³⁰⁵.

Foà si dimostra particolarmente attento alla definizione dell'arte attorica, al punto da pubblicare un libro dedicato alla recitazione, in cui, rivolgendosi agli aspiranti attori e partendo dall'esperienza personale, approfondisce il tema della tecnica recitativa. È il 1998 quando Foà pubblica la sua prima autobiografia, intitolata *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*: a

³⁰⁰ Mario Faticoni, *Una vita per il teatro*, in «La nuova Sardegna», 11 novembre 1981.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Claudio Meldolesi, *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Sergio Romagnoli, Il Mulino, Bologna 1985, p. 303.

³⁰³ Luigi Allegri, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2009, p. 17.

³⁰⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 17.

³⁰⁵ Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnoldo Foà racconta sé stesso*, cit., p. 34.

differenza di quella che pubblicherà undici anni dopo (*Autobiografia di un artista burbero*, 2009), in cui viene lasciato largo spazio alla dimensione privata, qui Foà realizza un vero e proprio manuale sulla recitazione. Il testo è particolarmente importante per valutare l'idea stessa dell'essere attore che Foà ha maturato nel corso della carriera: dopo una prima parte dedicata agli inizi del suo percorso teatrale e agli anni della formazione, egli entra nel vivo della questione spiegando la sua idea di interpretazione:

Bisogna vedere cosa si intende per interprete: molti confondono l'interpretazione con l'esecuzione. Per me l'interpretazione riguarda solo il testo, il suo spirito, la sua morale, il punto di vista dell'interprete; la traduzione scenica è l'"esecuzione" dell'interpretazione. Si può quindi fare una splendida esecuzione di un'interpretazione arbitraria, o una pessima esecuzione di un'ottima interpretazione, solo che non tutti sono in grado di poter giudicare l'una o l'altra per ignoranza del testo o scarsità di giudizio sulla sua teatralità³⁰⁶.

Il lavoro dell'attore parte inevitabilmente dalla comprensione e dall'attenta analisi del testo, come lo stesso Foà avrà modo di sperimentare nella sua attività registica; strettamente legato al tema dell'interpretazione vi è quello del rapporto tra l'attore e la figura del regista, non sempre favorevole:

Spesso l'attore si trova in contrasto con la regia sull'interpretazione di un personaggio per punti di vista estetici o logici: "è così" per l'uno, "non può assolutamente essere così" per l'altro. Le soluzioni possono essere due: cedere alla volontà del regista; resistere fino alla perdita del ruolo. Dipende soprattutto dalla fama e dalla bravura del regista³⁰⁷.

Tra le due posizioni, Foà propende chiaramente per la prima, come afferma nel capitolo intitolato *Fabbrica della personalità*: «cercate sempre di essere voi stessi nelle parti che vi vengono assegnate, e suggerite al regista l'interpretazione che ritenete più opportuna per il vostro carattere: il personaggio vi deve stare addosso, deve essere un fatto personale dell'attore che lo interpreta [...] Ciò significa che, senza perdere in bellezza, l'interpretazione di un personaggio può essere completamente diversa a seconda dell'interprete»³⁰⁸. Questo discorso giustifica il lavoro che Foà fa sul personaggio, ovvero quella sua tendenza a connotare i ruoli con tratti appartenenti alla propria personalità, come la critica ha messo in risalto. Rispetto al metodo di recitazione adoperato, Foà ribadisce quanto sia importante adattare il personaggio al proprio temperamento e non il contrario:

Qualche attore dice che si "cala" nel personaggio: io non l'ho mai fatto. Penso che calarsi nel personaggio non sia possibile. Vivere la parte come se fosse il vero personaggio che rappresento non l'ho mai fatto [...] Io non sono mai riuscito né ho mai pensato di arrivar al punto da vivere un personaggio dimenticandomi di me stesso. Non ho mai subito il fascino positivo o negativo del personaggio stesso, semmai della poetica dell'autore. Io non vivo il personaggio, lo fingo. Quando stai recitando non puoi dimenticarti dei fatti tecnici³⁰⁹.

³⁰⁶ Arnaldo Foà, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, cit., p. 47.

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 65.

³⁰⁹ *Ivi*, pp. 90-91.

La dimensione privata e quella artistica devono rimanere nettamente separate. A tal proposito, altro elemento su cui insiste Foà è l'importanza della preparazione e dello studio, dunque, della professionalità, indispensabile per il mestiere dell'attore:

Tutte le arti presuppongono un mestiere. Io personalmente lo apprezzo molto in un attore, così come in tutte le arti [...] Mi piace un attore che mi mostra la sua maestria nel muoversi, che non alza sempre e solo gli avambracci quando comincia a parlare, riducendosi un manichino, per riabbassarli appena finita la sua scena. (Le braccia di devono alzare tutte, quando serve un gesto, e il gesto deve essere ampio). I vecchi attori, anche quelli non propriamente grandi, mi hanno insegnato a tenere le braccia naturalmente morbide lungo il corpo; a fare gesti più lenti del naturale in palcoscenico, altrimenti si diventa delle marionette; a stare con le gambe sempre leggermente divaricate per vincere la pendenza del palcoscenico, quando c'è, e a dare comunque un senso di sicurezza fisica [...] Riconosco, da questi atteggiamenti corretti, il grande attore dal principiante, il bravo attore dal cane³¹⁰.

Proseguendo nel suo prontuario sulla recitazione, Foà introduce la differenza tra le categorie di attore tragico e attore comico. Riconoscendo che nel teatro contemporaneo questa distinzione è meno netta, poiché, al di là delle singole propensioni, tutti gli attori si trovano nella condizione di far tutto, Foà afferma che «la differenza che ci può essere nella recitazione in un dramma o nella commedia leggera è sostanzialmente nel ritmo, che nel repertorio leggero deve essere più sostenuto e nel dramma più lento perché nel dramma gli assunti possono essere di meno facile comprensione o più poetici e necessitare di un più largo respiro; ma non per questo l'attore cambierà il suo stile»³¹¹. Il manuale sull'attore prosegue con una serie di consigli che riguardano la tecnica, l'utilizzo della corretta dizione, l'importanza dello studio, il rapporto con la critica e con il pubblico.

Foà, quindi, è fermamente convinto della funzione culturale, oltre che artistica, che il buon attore di teatro deve possedere ed esercitare, misurandosi con il contesto sociale contemporaneo: «È una professione, quella dell'attore, che si distingue da tutte le altre per la sua varietà d'impiego, di compiti e di situazioni. Perché l'attore è un operatore culturale, non deve pensare solo a sé stesso, ha una funzione educativa, che può avere o può essergli richiesta»³¹².

³¹⁰ *Ivi*, p. 55.

³¹¹ *Ivi*, p. 79.

³¹² *Ivi*, p. 17.

CAPITOLO SECONDO

LA VOCE DI ARNOLDO FOÀ OLTRE IL TEATRO

2.1 L'esperienza in radio agli inizi degli anni Quaranta

L'incontro di Arnaldo Foà con la radio avviene in maniera casuale, agli inizi degli anni Quaranta: il periodo della Seconda Guerra Mondiale costringe infatti l'attore ad allontanarsi momentaneamente dal teatro. Nel 1943, Foà lascia Roma, città in cui sta lavorando ormai da qualche anno come interprete teatrale, e cerca rifugio da alcuni parenti a Napoli, dove avrà inizio quella che Anna Procaccini definisce «la sua seconda vita»¹. Nel capoluogo campano Foà incontra Carlo Pennetti, anch'egli attore, da qualche tempo ingaggiato da Radio Napoli, una delle sedi locali dell'EIAR, l'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche, nonché il principale mezzo di comunicazione di massa dell'epoca, istituito nel 1927. Così Foà racconta come inizia a lavorare per la stazione radiofonica napoletana:

Come e dove ho incontrato il caro Pennetti, ex annunciatore dell'EIAR, che mi ha dato la notizia che gli alleati cercavano degli speakers per la trasmittente che stavano per impiantare a Napoli, non lo ricordo. Mi ha trascinato a Maria Egiziaca a Pizzofalcone, dove un ufficiale, Mr Reehm, faceva la selezione delle voci che gli sembravano più adatte ai microfoni. Naturalmente Mr Reehm non capiva niente di pronuncia italiana. Questo anziano, tranquillo ufficiale americano di lontane origini tedesche, che circolava eternamente abbracciato a un fiasco di vino rosso toscano che non so dove riuscisse a procacciarsi, era interessato solo al tono della voce. Selezione un giornalista del napoletanissimo «Giornale» (Verrusio?), sordo come una campana, un critico teatrale dello stesso quotidiano, Achille Vesce, col quale diventammo rapidamente buoni amici, e due giovani come me scappati dal nord per venire incontro agli alleati e come me senza soldi e senza alloggio sicuro, dato che io volevo assolutamente lasciare la casa di mia cugina dove ero stato accusato di furto e, naturalmente, il buon Pennetti che aveva organizzato l'operazione, raccolto e presentato gli esaminandi all'ufficiale americano. Cominciammo subito a trasmettere per conto del PWB (Psychological Warfare Branch), con una radio del campo, brevi notiziari di guerra e informazioni sulle opere che venivano fatte per aiutare la popolazione di Napoli, che del resto non poteva sentire la radio non avendo la corrente².

I primi contatti con il mondo della radio avvengono in maniera fortuita: Foà si improvvisa annunciatore radio insieme a un gruppo di giovani, alcuni dei quali appartenenti, come lui, al mondo del teatro, oltre a Pennetti, anche il critico teatrale Achille Vesce: i lavori vengono coordinati dall'americano George Rehm, che, in poche settimane, il 15 ottobre 1943, mette in piedi la stazione radio³. Le trasmissioni radiofoniche a Napoli avevano avuto inizio nel 1926 e, nel dopoguerra, con la loro ripresa, si aggiungono all'emittente nuove personalità del mondo dell'arte e dello spettacolo, nomi tra cui quelli di Leo Longanesi, Mario Soldati, Stefano Vanzina. Durante il conflitto, l'attività della radio viene bruscamente interrotta e proprio nel 1943, con l'arrivo degli americani, inizia la sua lenta ricostruzione per mano di un gruppo di

¹ Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnaldo Foà racconta sé stesso*, cit., p. 15.

² Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 107-108.

³ Junius, *Vita e miracoli di Radio Napoli*, in «Radiocorriere», Roma 30 maggio 1947.

giornalisti napoletani, tra cui lo stesso Vesce, insieme a Giuseppe Vorluni e Vincenzo Dattilo, i quali si improvvisano *speakers*, redattori, commentatori politici e si impegnano nella diffusione di messaggi destinati agli italiani delle zone occupate⁴. A dirigere la prosa teatrale dell'emittente napoletana è Edoardo Antòn, mentre il settore del radiodramma è affidato a Ettore Giannini⁵. Il Psychological Warfare Branch, per conto del quale lavora Foà, era un servizio militare gestito dagli alleati italo-americani con funzione propagandistica, che si occupava sia di pubblicare giornali e di diffondere programmi radiofonici nei paesi liberati, sia di supervisionare il flusso di informazioni diffuse dal mezzo. In questo contesto, Foà si fa notare ben presto e ottiene nuove nomine: «fui nominato «chief announcer», capo-annunciatore, e «writer», scrittore, per meriti riconosciutimi dai due direttori arrivati poco dopo, Sadum, quello americano, e una apparentemente dura e segaligna signorina, l'inglese»⁶. Grazie all'attività radiofonica, inoltre, Foà conosce alcune personalità che sarebbero diventate importanti nel panorama politico e culturale italiano: «il conte Sforza, Ercole Ercoli (Palmiro Togliatti si faceva chiamare così appena rientrato dalla Russia) e tanti altri che stavano salendo al potere. E, oltre a loro, Mario Soldati, Leo Longanesi, Alba de Cespedes, e Ettore Giannini, poi diventato un famoso regista, e altri che avrebbero rivestito ruoli importanti nella rinata società italiana»⁷.

Foà, convinto antifascista, non tarda a distinguersi nell'attività propagandistica dell'ente radiofonico, rischiando di essere allontanato per i duri giudizi rivolti all'operato degli americani:

Io avevo cominciato a scrivere e leggere i «commenti ai fatti del giorno», che mi procurarono non poche noie con la direzione perché criticavo quei provvedimenti alleati che ritenevo sbagliati, ed esprimevo liberamente le mie osservazioni per ciò che ritenevo ingiusto. Sono stato più volte minacciato di licenziamento. Mi sono difeso facendo riferimento al programma di democrazia che gli alleati vantavano di voler finalmente instaurare in Italia⁸.

In questi anni, d'altronde, l'EIAR si trasforma in un «palinsesto d'emergenza»⁹, con l'incremento dell'offerta informativa, che si arricchisce dei commenti e delle opinioni dei suoi *speakers*. Negli anni della sua affermazione, la radio vede cambiare gradualmente il proprio stato e la propria funzione all'interno della società italiana¹⁰: da mezzo nascente destinato a

⁴ *Ibidem*.

⁵ Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di suoni e immagini*, Marsilio, Venezia 1995, p. 157.

⁶ Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 109.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ivi*, pp. 110-111.

⁹ Tiziano Bonini, *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, Carocci, Roma 2013, p. 38.

¹⁰ Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 8-10.

incuriosire un pubblico “esclusivo” di giovani, essa diventa ben presto (soprattutto a partire dalla prima metà degli anni Trenta fino alla Seconda Guerra Mondiale) veicolo di indottrinamento e di propaganda nelle mani del governo¹¹, per poi farsi principale tramite per la comunicazione di notizie nel periodo del conflitto.

La carriera radiofonica di Foà prosegue con la conduzione di una delle due rubriche più importanti di Radio Napoli, *Italia combatte*, un notiziario di guerra partigiana o, più precisamente, come si ascoltava nella sua sigla, una «trasmissione dedicata ai patrioti italiani che lottano contro i tedeschi»¹². Il servizio di *Italia combatte* aveva obiettivi esclusivamente militari e particolare importanza era affidata ai suoi redattori, i quali selezionavano e rielaboravano le notizie in base alle esigenze della trasmissione, ma potevano anche esprimersi con commenti liberi e personali, purché in linea con le direttive degli Alleati¹³. A darci notizia della partecipazione di Foà alla trasmissione è un interessante articolo pubblicato su «Retrospettiva», che presenta i principali conduttori radiofonici dell'emittente partenopea:

Qui radio Napoli, metri 223. Tutto ciò lo sapete... e come! Ma ciò che certamente non conoscete sono i volti delle voci che giornalmente vi parlano nei vari programmi. Queste voci avranno per voi personificazioni le più svariate, relativamente alla diversa immaginazione di voi ascoltatori, e molto probabilmente nessuna di esse troverà il suo esatto riscontro nella vera personalità fisica dell'annunziatore. Nascondetevi, o lettori, fra le mie cartelle da disegno, tra i molti cartoncini colorati, tra le matite ed i pastelli e seguitemi, se vi piace, nei diversi auditori di Radio-Napoli¹⁴.

L'introduzione fa certamente leva sul carattere effimero e labile della radio¹⁵, sull'assenza dell'elemento visivo intrinseca al mezzo radiofonico, da cui il giornalista parte per suscitare la curiosità dei radioascoltatori; l'articolo prosegue, introducendo i singoli presentatori e, tra questi, l'ultimo è Foà con la sua *Italia combatte*:

Ore 22,30 – L'Italia combatte. Ascoltatela e fatela ascoltare! È il vostro annunziatore; Foà trasmette su onde medie 228! È il presentatore potente, il dicitore classico... quello che a Radio Napoli «l'ha manovrata bene!»¹⁶.

Oltre all'invito ad ascoltare la trasmissione, che andava in onda in seconda serata, viene qui posto l'accento sulla potenza vocale di Arnoldo Foà e sul suo stile, definito da «dicitore classico»; egli viene anche presentato come «il vostro annunziatore», probabilmente perché l'articolo intende creare un processo di fidelizzazione nello spettatore, ma anche per la risonanza che la trasmissione assume nel palinsesto dell'emittente di quel periodo. Più

¹¹ Cfr. *Ivi*, pp. 32-34.

¹² Tiziano Bonini, *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, cit., p. 40.

¹³ Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 173.

¹⁴ Vittorio, *...qui radio Napoli!* in «Retrospettiva», Napoli, novembre-dicembre 1943, gennaio-dicembre 1944 (ritaglio stampa senza numero di pagina).

¹⁵ Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. XV.

¹⁶ *Ibidem*.

complesso da decifrare invece è l'ultimo commento, «l'ha manovrata bene!», un'espressione che può riferirsi sia alla bravura di Foà nelle vesti di *speaker*, che alla sua predisposizione per un ruolo che gli permette di farsi notare nella lotta al nemico tedesco promossa dalla radio liberata. Alle singole descrizioni dei programmi, l'autore, che si firma come "Vittorio", aggiunge anche i bozzetti dei profili dei presentatori (fig. 29): l'ultimo dei dodici disegni ritrae la caricatura di Foà, raffigurato con il naso aquilino, il mento pronunciato e un'espressione sorridente.

Ben presto Foà manifesta anche in radio la propria vocazione per il teatro, affiancando alla principale mansione di annunciatore anche l'ideazione e la direzione di programmi, scenette e trasmissioni di varietà; la sua attività si allinea, così, con l'intento promosso dal mezzo radiofonico negli anni del conflitto, quello cioè di portare avanti una programmazione di intrattenimento, oltre a quella destinata all'informazione. Foà così racconta in cosa consisteva il suo lavoro di quel periodo:

Curavo anche programmi di varietà che scrivevo, dirigevo e interpretavo, che andavano in onda due e anche tre volte a settimana, oltre la mia attività di speaker privilegiato [...] e di istruttore di nuovi speakers. Partecipavo, come attore, a scenette scritte da Leo Longanesi e Mario Soldati e a trasmissioni antifasciste e antitedesche che mettevano anche me al corrente degli orrori commessi dagli uni e dagli altri. [...] Le scenette che scrivevo erano la scusa per far ascoltare le più belle canzoni napoletane fra un notiziario e l'altro¹⁷.

La versatilità dell'attore emerge chiaramente nell'esperienza vissuta a Radio Napoli in questi anni, anticipando il lavoro che egli condurrà a teatro fino alla fine della sua carriera; le scene radiofoniche, inoltre, rendono conto della ricchezza della produzione di Foà in un periodo che egli ricorda spesso con amarezza, caratterizzato da una generale condizione di precarietà e di instabilità economica¹⁸. Gli argomenti trattati in questi scritti radiofonici sono svariati: una scena andata in onda su Radio Napoli il 24 marzo 1944, scritta da Foà, si intitola *Per se stessi* e mostra lo spaccato di una famiglia borghese attraverso il dialogo tra i tre unici personaggi presenti, Roberto, sua moglie Maria e la cameriera Lucia. Lo scambio di battute verte principalmente sul disaccordo tra i due coniugi, i quali, in un momento di povertà, propendono l'uno per il facile guadagno, ottenuto anche a costo dell'inganno, l'altra per il rispetto di una morale che si contrappone a tale guadagno. La scena si svolge in «una sala da pranzo borghese»¹⁹: qui ha luogo il confronto tra moglie e marito, in cui si colgono, a tratti, alcuni motivi presenti in *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, seppur con un epilogo diverso. Così come nel dramma ibseniano Nora, la protagonista, nasconde al marito di aver compiuto un'azione di

¹⁷ *Ivi*, pp. 111-112.

¹⁸ Nella sua *Autobiografia di un artista burbero* Foà ricorda il periodo duro vissuto a Napoli, gli svariati lavori per arrotondare lo stipendio, le richieste di ospitalità fatte in mancanza di una casa, la sua condizione di profugo.

¹⁹ Arnaldo Foà, *Per se stessi*, in *Copioni*, 24 marzo 1944, documento dattiloscritto, p. 1.

nascosto (il prestito chiesto all'avvocato Krogstad) per salvaguardare la posizione della famiglia, anche nella scenetta di Foà Maria rivela a Roberto di essersi adoperata per venire incontro alla sua condizione precaria:

Maria – Sono due settimane che Giorgio lavora come autista... (lunga pausa) Che pensi?
Rob – Giorgio, così fine...
Maria – E hanno affittato il salottino...
Rob – Hanno affittato il salottino?
Maria – Credi che un giorno i suoi figli dovranno vergognarsi del loro padre che in momenti eccezionali, pur di sostenerli e curarli ha fatto l'autista? ...Rispondi!
Rob – E tu vorresti che io facessi l'autista?
Maria – Sai che voleva dire quando ha detto "ci pensa lei al resto"?
Rob – No.
Maria – Voleva dire che finissi di stirare la biancheria...
Rob – E perché devi stirare tu la biancheria!
Maria – Lasciami finire... la biancheria che lei porterà a quei due ufficiali che stanno nelle villette davanti a noi.
Rob – Maria!!!
Maria – Tu credi che i nostri figli penseranno con disgusto alla madre lavandaia? E se i figli non penseranno con disgusto alla madre lavandaia, che m'importa che qualche cretino storca la bocca in segno di disgusto!
Rob – E che bisogno avevi di fare questo?
Maria – Aspettami (si sente allontanarsi poi torna). Guarda qui. Ieri abbiamo speso centocinquanta lire. Ieri l'altro poco, ottanta, poi settanta... duecentoventisette... quattrocentosettantadue... quindici perché non c'era la carne in casa, settantasette...
Rob – E Lucia?
Maria – E Lucia sono due mesi che non prende lo stipendio: lava e canta tutto il giorno e ha le mani piene di geloni... come le mie...
Rob – (con calore prendendole le mani e baciandogliele) Povere, care manine mie... Maria! Sono un disgraziato.
Maria – Sei un disgraziato, caro, sei soltanto un fannullone signore e di questi tempi non si può essere né fannulloni né signori... (Lucia entra) Che c'è Lucia?
Lucia – Se la signora permette... dovrei uscire un momento...
Maria – Per portare la biancheria di fronte!
Lucia – Signora!
Rob – (pausa) Lucia... Grazie!²⁰

Nel momento della rivelazione finale, dopo una prima reazione di disappunto e rammarico, Roberto, con la sua ultima battuta, si dimostra comprensivo e riconoscente nell'accettare il sacrificio fatto dalle due donne.

Sempre per Radio Napoli e sempre nel 1944 Foà scrive e interpreta numerose scenette: nel copione dal titolo *Ribellione*, dopo cambiato in *Quartetto asincrono*, viene raccontato il disfacimento della coppia formata da Jenno, attore radiofonico, e Mara, tramite il rapporto intrattenuto da quest'ultima con il suo amante, Leone, che si reca da lei ogni volta che l'altro non c'è. Nel dialogo a due un ruolo fondamentale è rivestito proprio dalla radio, attraverso cui Mara ascolta la voce del proprio uomo:

Leone – Se devo venire qui per sentire Jenno recitare alla radio posso stare comodamente in letto a casa mia a sentirlo. Ma puoi star tranquillo che non lo sentirei!
Mara – Che vuoi dire? Perché? Recita male?
Leone – Ah, ma senti...

²⁰ *Ivi*, pp. 7-8.

Mara – Recita male? Saresti il primo a dirlo!
 Leone – Non dico che recita male. Ha una bella voce e dolce...
 Mara – Ah, quella poi... Quella è la parte peggiore di lui!
 Leone – Cosa? La voce? Mi sembra la migliore, se mai!
 Mara – Naturalmente, ti fermi all'apparenza. La voce non è di certo la cosa principale in un attore...
 Leone – Non direi. Specialmente alla radio.
 Mara – Appunto alla radio: troppo dolce, troppo morbida: mi fa una rabbia...! Trovare per tutte le parti quella intonazione calda, intima...
 Leone – Ma questo è appunto il suo mestiere.
 Mara – Ma ci pensi? Tutta la vita sentire tuo marito che parla d'amore ad altre donne²¹.

La donna giudica negativamente la recitazione eseguita dal marito alla radio, che ritiene uguale alle parole che i due si scambiano nella vita privata: Mara non riesce a concepire che Jenno utilizzi la stessa intonazione nell'interpretazione radiofonica, così come nella realtà e questo alimenta la sua gelosia. La relazione extraconiugale è, come si evince in seguito, un pretesto per sentirsi amata realmente da qualcuno che non reciti una parte e che rivolga, a lei sola, parole d'amore. Sempre una coppia di amanti è protagonista del bozzetto radiofonico *Se non fosse così difficile*, scritto per Radio Napoli nel febbraio del 1944. Il 17 ottobre dello stesso anno va poi in onda *Il canto della strada*, un programma scritto da Arnaldo Foà e trasmesso in puntate della durata di quindici minuti, a partire dalle ore 9.45. Nel programma radiofonico si alternano parti cantate e parti in prosa, recitate da una serie di personaggi di cui non viene quasi mai specificato il nome, bensì il ruolo: primo e secondo annunciatore, padre, amica, cameriere, prima e seconda voce. Gli argomenti trattati nelle singole puntate sono diversi, accomunati solo dalla presenza del canto, che ha una funzione di commento e interviene, periodicamente, nello scambio di battute tra i protagonisti; di seguito un esempio di una puntata scritta da Foà:

TITOLO "Il canto della strada"
 ORE 9,45
 DURATA 15'
 AUTORE Foà
 ANN- (rumori di strada)
 ANN- È un'ora e mezzo che aspetto: ora basta. Strano, però, Mimì Ferrari è sempre così puntuale! Oggi non è venuto affatto! Ma l'organizzazione, è l'organizzazione, e gli impegni assunti debbono essere mantenuti. Andiamo dunque a casa sua, a vedere cos'è successo.
 (rumore di strada – si affievolisce lentamente – suono di campanello)
 -Nulla! ...Non c'è nessuno!
 (suono di campanello)
 Voce Lontana- Chi è?
 ANN. Mimì Ferrari?
 Voce No, non c'è!
 ANN. E dove è andato?
 Voce Non lo so.
 ANN. E come faccio io?
 Voce A far che?
 ANN. Il canto della strada! (pausa) Ma intanto, non mi potreste aprire?
 Voce Sono in déshabillé.
 ANN. Ma voi chi siete?
 Voce Il fratello gemello di Mimì Ferrari.

²¹ Id., *Quartetto asincrono*, in *Copioni*, 1944, documento dattiloscritto, pp. 3-4.

ANN. Gemello? Benissimo: allora potreste cantare voi: nessuno vi riconoscerà! Cantate!
Voce Ma io non posso: e se poi si sente?
ANN. State tranquillo che il pubblico non se ne accorgerà!²²

Nello spezzone di copione sono due i personaggi a dialogare, l'annunciatore e una voce, di cui si conosce l'identità solo andando avanti nella lettura; al dialogo si intervallano poi rumori e suoni ricreati dietro al microfono, come quello della strada o del campanello. Proseguendo nella scena radiofonica, veniamo a conoscenza del fatto che le parti cantate sono eseguite, oltre che da Mimì Ferrari, anche da altri due cantanti, Aldo Nocera e Vera Mirelli.

Oltre alla scrittura e all'interpretazione di scenette radiofoniche, l'ecllettismo di Foà si manifesta anche nelle trovate che l'artista inventa e realizza quando è davanti al microfono, come ricorda lo stesso attore, ripercorrendo un momento in cui si improvvisa "rumorista" per un suo pezzo radiofonico:

Un giorno m'era capitato di scrivere un pezzo che richiedeva dei rumori di spari di guerra. Il tecnico aveva il disco dei rumori, ma era disastroso (allora c'era solo il vinile); gli feci giudicare se dei rumori fatti con la bocca e con la gola potevano somigliare a degli spari, e lui mi assicurò che erano fantastici²³.

L'intensa attività svolta per Radio Napoli si arricchisce di alcuni dialoghi di attualità pensati e realizzati proprio da Arnaldo Foà: in questa produzione, che si configura come una serie di dialoghi a due voci (semplicemente indicate con le lettere A e B), l'attore affronta argomenti disparati, dalla politica ai diritti dei lavoratori, all'importanza della libertà a tematiche di ampio respiro culturale. Il dialogo intitolato *Benessere nella libertà* rappresenta un esempio di come questi dialoghi fossero composti e strutturati:

- A. Ma tu credi che in regime di libertà ci sarà un maggiore benessere per il popolo e la vita sarà più semplice e più bella per tutti?
- B. Questa domanda è una specie di tranello per me. Io, ormai, nei tuoi confronti, sono quello che difende la libertà; come tu, nei miei, sei quello che cerca di trovare nella libertà i lati peggiori. Tuttavia accetto l'argomento. Se io ti dico che in regime di libertà il benessere del popolo aumenta e la vita viene resa più facile, tu hai tanti dati di fatto per dimostrarmi che non è affatto vero. Se io al contrario ti dico che il benessere del popolo non aumenta, la vita è più difficile, tu hai il diritto di domandarmi, allora, perché la libertà debba essere una meta invidiabile da raggiungere.
- A. Proprio così. Gli scioperi ed i disordini che ci sono nei paesi cosiddetti democratici, non ci sono stati, nella Germania e in Italia, da più di un ventennio a questa parte, proprio in merito dei regimi autoritari che tu tanto deprechi. E disordini, confusioni, scioperi e serrate, non mi sembra che siano i coefficienti migliori per il benessere di un popolo e di una nazione.
- B. Sapevo che tu mi avresti parlato di scioperi e di disordini come sapevo che non mi avresti parlato delle iniziative che nei paesi democratici si sono prese per il benessere sociale. Non mi avresti parlato di quello che ha portato queta libertà di sciopero, di serrata eccetera. Il carattere pubblicitario che hanno gli scioperi nei regimi democratici porta a conoscenza di tutto il popolo i problemi che agitano le masse operaie o impiegatizie. Il danno che questi scioperi possono arrecare e l'allarme che

²² *Ibidem.*

²³ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 115.

suscitano nelle classi che da queste manifestazioni vengono danneggiate, portano alla risoluzione per lo meno temporanea di uno stato di cose insostenibile per i dimostranti, e da questo un immediato beneficio. In Italia o in Germania, da vent'anni circa a questa parte, chi conosceva i problemi delle classi operaie? Solo un rapporto falso e propagandistico veniva, a distanza di tempo, esposto su di un giornale, e parlava di pacifica soluzione, di interessamento continuo dello stato nei confronti della massa operaia ecc., e tutto andava benissimo e tutti erano soddisfatti e tutto finiva con gli inni della rivoluzione in una festa generale²⁴.

Non è nota la genesi di questi dialoghi, né la data della messa in onda o l'eventuale interlocutore che avrebbe recitato nella trasmissione, ma il documento è esplicativo dello stile e della struttura dei contributi e dei temi a sfondo politico in essi affrontati: basti sfogliare gli altri titoli racchiusi in questa raccolta, come *Gli uomini politici*, *L'epurazione*, *Il governo*, *I partiti*, per comprendere l'interesse di Foà nei confronti della vita culturale e politica nazionale. Di carattere storico sono invece le note, brevi interventi trasmessi dalla stessa radio, che trattano tematiche sempre contemporanee, come suggeriscono alcuni dei titoli conservati: *Oggi lo sbarco*, che racconta dello sbarco delle truppe alleate contro quelle tedesche, *Firenze liberata*, in cui Foà ricorda i danni subiti da quella che definisce «la città più tranquilla, più solare della nostra patria»²⁵, e ancora *Mobilizzazione totale*, *L'attesa del profugo*, *L'arma segreta*. In molte di queste note emerge non solo il pensiero politico dell'attore fiorentino, ma anche la sua esperienza privata, in questi anni profondamente colpita dalle vicissitudini della guerra. È il caso di uno scritto radiofonico in cui Foà, rivolgendosi agli ebrei, esterna tutto il proprio risentimento nei confronti del regime fascista:

Ebrei italiani che siete ancora esposti all'ingiuria e al danno dei tedeschi e di quei pochi italiani indegni di portare tale nome è un ebreo italiano che vi parla: un ebreo libero finalmente nella persona e nelle idee; ma non dalla tristezza che provo nel pensare alle vostre sofferenze ed a quelle di coloro che, come voi, da anni, attendono la liberazione dall'incubo nazi-fascista. Ascoltiamo giornalmente le infamie che quelle belve dicono e commettono. Ho sentito ancora una volta affermare la verità. "Gli ebrei sono i nostri nemici". È vero, cosa più vera fra tante menzogne, gli asserviti al tedesco, non potevano asserire! E che fierezza, sentirsi tali, a fianco delle migliaia e migliaia di uomini liberi che sono giunti fin qui, e avanzano, avanzano inesorabilmente come una macchina possente! Sessantamila ebrei barbaramente uccisi in Russia, tre milioni di ebrei polacchi trucidati in modo infame in preda alle fiamme in vagoni ferroviari chiusi ed in baracche! Gli ebrei francesi strappati alle proprie famiglie ed inviati chissà dove a morire di stenti! E adesso quelli italiani deportati chissà in Polonia, o concentrati in località e baracche malsane compresi gli uomini sino all'età di sessantacinque anni! E non dovremmo essere i vostri nemici? Ma non sentite che l'odio cresce attorno a voi immenso, come immensa è la giustizia divina?²⁶

Attraverso questa ricca produzione di soggetti, il lavoro di Foà diventa centrale nella programmazione di Radio Napoli, tanto da fare della sua voce una delle più riconoscibili da

²⁴ Id., *Benessere della libertà*, VII dialogo di attualità, documento dattiloscritto, p. 1.

²⁵ Id., *Firenze liberata*, in *Note*, documento dattiloscritto.

²⁶ Id., nota senza titolo, in *Note*, documento dattiloscritto.

parte del pubblico; a darcene notizia è l'articolo che ricostruisce la rinascita di Radio Napoli nel 1943:

E quanti sono i napoletani che hanno dimenticato la «voce» di Arnoldo Foà? Venticinque, forse: e sia detto senza ombra di manzoniana ironia. Giunsero, dopo qualche settimana, tre altri giornalisti: Antonio Procida, Giannetto La Rotonda e Luciano Jacobelli. Giunsero a Radio Napoli alcuni scrittori e registi che erano riusciti a passare le linee: Mario Soldati, Antonio Piccone Stella, Edoardo Antòn, Alba De Cespedes, Anton Giulio Maiano. Radio Napoli si allargava, il suo respiro diventava più vasto. Ebbe i suoi annunciatori ufficiali: accanto a Foà, ci furono Maurizio Ferrara e Mario Marino, Aldo Giuffrè e Pietro Artese, Aldo Cotronei e Flora Mirino²⁷.

Torna, in questa breve descrizione, la centralità della voce di Arnoldo Foà, qui presentato come uno degli annunciatori ufficiali dell'emittente napoletana più famosi e riconoscibili.

La carriera radiofonica prosegue poi con Radio Roma, a seguito del passaggio del PWB nella capitale liberata e del successivo trasferimento che Foà e i suoi colleghi “profughi” richiedono²⁸ dopo l'arrivo degli alleati. L'inizio del lavoro presso Radio Roma coincide con la ripresa dell'attività teatrale, dopo una breve interruzione durata circa un anno: a partire dal 1945, infatti, Arnoldo Foà torna a recitare col proprio nome in molteplici spettacoli, diretti dagli importanti registi dell'epoca. Anche nella sede romana Foà affianca al lavoro di annunciatore quello di ideatore, scrittore e interprete, sia di brevi scenette che di programmi di intrattenimento; tra le numerose attività, emerge, su tutte, la partecipazione alla redazione di un giornale radiofonico, dal titolo *Arcobaleno*, il quale sarebbe andato in onda con una cadenza settimanale, ogni domenica. Si tratta di un varietà di cronaca ideato da Vittorio Veltroni e condotto da Foà, insieme ad altri annunciatori, tra cui Ugo Chiarelli, Giambattista Arista, Luca di Schiena, come si vede dalla fotografia pubblicata su «Radiocorriere» nel 1947 (fig. 30). Il programma può essere ritenuto a oggi un «esempio straordinario di come fosse possibile conciliare informazione, intrattenimento e iniziative di solidarietà»²⁹, in linea con la tendenza generale che la radio aveva assunto, di farsi portatrice di cultura. Monteleone definisce il settimanale radiofonico come «l'antesignano garbato e intelligente dei televisivi programmi-contenitore degli anni ottanta»³⁰, a causa della molteplicità e della ricchezza culturale proposta, che prevedeva interventi di artisti famosi insieme a iniziative a sfondo sociale. Il programma fa parlare di sé in quegli anni e riscuote immediatamente il favore degli ascoltatori, come si evince dalla seguente recensione, che così lo presenta:

Su «Arcobaleno» si è tanto parlato, a proposito e a sproposito, e se ne parla tanto ancora da ogni pulpito e da ogni punto di vista estetico-radiofonico, sociale, polemico, educativo, organizzativo, ecc., che

²⁷ Junius, *Vita e miracoli di Radio Napoli*.

²⁸ Cfr. Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 115-122.

²⁹ Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 259.

³⁰ *Ibidem*.

semberebbe debba ormai essere esaurito ogni altro argomento. Tutt'altro. Quando hai appena finito di leggere o di scrivere qualcosa su Arcobaleno, ti accorgi che altro, tante altre cose, rimangono da dire. E la vena dello scrittore e l'acume del critico e la sottigliezza dell'esegeta e la fantasia del lettore non si esauriscono mai³¹.

L'articolo prosegue con l'elenco e la descrizione dei protagonisti del giornale, ovvero delle voci note e familiari agli ascoltatori:

Credo però che sulle voci – le più ascoltate, le più varie, le più scelte – di Arcobaleno non è stato finora detto nulla. Voi le incontrate familiarmente da tanto tempo all'appuntamento della domenica, ma quasi vi dispiace rimanere estranei e al di fuori della loro amicizia, dopo ben 20 mesi di conoscenza e di... praticaccia. Oggi finalmente ve le presentiamo, senza formule e convenzionalismi. D'un tratto da «utenti» ad «amici» di «Arcobaleno»³².

La struttura del brano ricorda la presentazione dei conduttori di Radio Napoli, precedentemente analizzata per individuare il ruolo di Foà nella conduzione di *Italia combatte*; anche in questo caso, il giornalista intende superare l'inevitabile distanza tra pubblico e radiocronisti, connaturata al *medium* radiofonico, attraverso la descrizione di alcuni aspetti non conosciuti dal grande pubblico. Nell'impossibilità, dunque, di vedere e conoscere i protagonisti della trasmissione, la seconda parte dell'articolo passa in rassegna le voci principali del programma, tra cui quelle di Vittorio Veltroni, Pio Ambrogetti, Guido Notari, Giovambattista Arista. Anche ad Arnoldo Foà spetta la dovuta presentazione:

Veltroni, Ambrogetti, Notari, Arista costituiscono un vero poker d'assi del microfono, cui segue, proprio per un millimetro di spanna (visto che gli assi, nel poker, debbono essere, per legge e consuetudine, quattro) il campionissimo Arnoldo Foà: la pagina umoristica, ricca di vignette, di dialoghi, di battute e di *gags* del settimanale radiofonico. Mi risulta che la voce di Foà sia quella più riconoscibile e verso cui tendono trepidanti ed ansiose le orecchie dei «clienti» di «Arcobaleno»: la riconoscerebbero fra mille voci chiosose ed ha un carattere così personale che la frase o la parola più innocua detta da lui acquista subito un sapore allegrone e ridanciano. Mi rincresce dover dare, proprio da queste colonne, una forte delusione alla lettrice Sabina W. che si dichiara entusiasta del temperamento gioviale di Arnoldo e avanza proposte tutt'altro che entusiastiche; Foà è già sposato, felice e beato, ed è un tipo che ci sente poco da quell'orecchio³³.

Dall'estratto emergono una serie di informazioni utili a ricostruire il ruolo e la presenza di Foà nel settimanale radiofonico: si evince, innanzitutto, che il suo lavoro riguarda la pagina umoristica, per la quale egli inventa e realizza una serie di scenette e *sketches* comici. Ma viene fuori anche un altro dato, quello che testimonia la notorietà raggiunta da Arnoldo Foà grazie all'esperienza in radio: essa viene sottolineata prima attraverso il confronto con gli altri protagonisti della trasmissione, alcuni dei quali molto conosciuti agli ascoltatori radiofonici, come Giambattista Arista, uno dei più famosi conduttori radiofonici dell'EIAR. Inoltre, il

³¹ Luca Di Schiena, *Quello che non sapete di Arcobaleno*, in «Gazzetta delle Arti», Roma 9 aprile 1946.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

giornalista definisce la voce di Foà come la «più riconoscibile» tra quelle di *Arcobaleno*, e si spinge oltre, identificando nell'attore uno stile maturo e in grado di distinguersi, descrivendone il suo «carattere così personale» da rendere divertente e ironica anche la più banale delle battute. E, per concludere, anche l'ultimo aneddoto raccontato attesta la popolarità e il gradimento da parte del pubblico nei confronti dell'artista ferrarese, la cui voce, in questo caso, sembra essere addirittura riuscita a conquistare una ascoltatrice. A fornirci ulteriori informazioni sulla trasmissione e sui suoi contenuti sono i documenti relativi alla produzione di questi anni, che spazia da riflessioni su tematiche d'attualità a *sketches* leggeri e d'intrattenimento. Nella scenetta radiofonica *Saluto ai pensionati*, ad esempio, Foà si rivolge direttamente agli ascoltatori, utilizzando un tono confidenziale e manifestando una certa comprensione nei loro riguardi:

Foà: Amici, è uno dei vostri che vi parla. Parla a voi gente temporaneamente e perennemente sola, che vivete in pensione tra vecchie oleografie della fuga dei promessi sposi e fotografie ingiallite di austeri signori con baffoni e signore con chiome monumentali e il mento appoggiato sull'indice ed il medio della mano destra. Tra paralumi cinesi ed odor di naftalina e lardo. A voi che combattete la vostra lotta, quotidiana ed incessante contro l'avarizia e l'isterismo della "signora" ex soprano, ex possidente, vedova. Parlo a voi che portate a tavola il boccettino dell'olio, la salierina e il piccolo pezzo di formaggio per cercare di supplire alla deficienza del pranzo fornitovi a buon mercato. [...] Io vi voglio bene e vi capisco. Tutto quello che avviene nel mondo rimbalza inesorabilmente sulle pareti della vostra pensione, lì nulla cambia, restano le oleografie e le fotografie sbiadite, il mobiletto rococò, l'odore di lardo e di naftalina, le persiane chiuse perché se no il sole sbiadisce la tappezzeria del divano che ricorda i magnanimi lombi della bisnonna della padrona di casa [...] Ma noi vi vogliamo bene lo stesso perché anche noi siamo un po' dei vostri. [...] Domani al ragioniere diranno che uno di Arcobaleno ha rivolto un saluto a quelli delle pensioni: uno che li capisce e li ama e che chiede a un amico un appartamento di due camere per lui e sua moglie per fuggirsene alla vita il più presto possibile. C'è questo amico?³⁴

I termini e lo stile utilizzati nel pezzo denotano il tipo di legame che, in questi anni, si determina tra la radio, come mezzo di comunicazione e intrattenimento, e i suoi assidui ascoltatori: Foà parla a questi ultimi chiamandoli "amici" e presentandosi come "uno dei vostri", ed enfatizza il rapporto tra conduttori e pubblico attraverso il verbo "voler bene", ribadito per ben due volte nel frammento. Di carattere più leggero e spensierato è un altro copione, sempre relativo alla medesima trasmissione, dall'insolito titolo *Intervista con la luna*, in cui l'annunciatore, di cui non viene specificato il nome, ipotizza di dialogare appunto con la luna e di porle alcune domande:

ANN. Abbiamo il piacere di presentarvi la Luna, gentili ascoltatori di Arcobaleno. Abbiamo pregato l'astro gentile di rispondere ad alcune nostre domande, che, naturalmente, le rivolgeremo per conto vostro. Non è stato molto facile, convincerla a venire qui, stasera, dato il suo carattere piuttosto metodico. Ma il nostro desiderio di rendervi gradevole il programma ed interessarvi sempre più a noi, ha potuto farci raggiungere lo scopo. Come sapete, la Luna, protettrice degli amanti, è signorina: con tale appellativo, ci rivolgiamo dunque a lei? C'è qualche cosa che ci sta particolarmente a cuore, signorina, e volete dire agli ascoltatori?

LUNA. Ho fretta, giovinotto. Molta fretta. Ho pregato per un momento le nubi di coprimi... ma la cosa non può durare a lungo.

³⁴ Arnaldo Foà, *Saluto ai pensionati*, in *Scritti radiofonici*, documento dattiloscritto.

ANN. Nostro dovere e necessità, di andare di fretta? Forse, signorina, preferisce rispondere a delle domande?

LUNA. Va bene, va bene, sbrigatevi!

ANN. Gli amanti nutrono sempre per voi l'amore ed il rispetto dei tempi passati?

LUNA. Non avete altro da pensare, oltre all'amore, giovanotto? Mi sembra che delle cose ben più importanti per voi, stiano accadendo sulla faccia della terra!

ANN. Ma, vedete, l'amore rimane sempre una cosa importante, anche se ci sono delle cose più importanti, come una guerra. Gli uomini sono uomini!

LUNA (IRRITANTE) Ebbene, gli uomini sono uomini, ma io non sono della vostra pasta e me infischio dei vostri amori.

ANN. Vi interessano più le nostre vicende belliche e politiche, allora?

LUNA. Le vostre faccende? Sono troppi anni che fate sempre le stesse cose, perché possa avere della curiosità per voi!

ANN. Ah! E... scusate... siete sempre così, oppure stasera avete la lu... volevo dire siete un po' nervosa?

LUNA. Io non cambio d'opinione tanto facilmente e nemmeno d'umore!

ANN. Scusatemi... è un modo di dire nostro! In ogni modo vorrete essere così gentile con i nostri ascoltatori da dire loro qualcosa che vi stia a cuore o qualche fatterello interessante della vostra vita...

LUNA. Se vi sembra vita, quella che faccio, di girarvi eternamente intorno! D'importante il giorno della mia nascita e poi niente altro è avvenuto per me. Quello che mi riguarda non credo possa interessare voi o i vostri ascoltatori, che del resto non vedo perché debbano curarsi di me.

ANN. Vi sbagliate, signorina! Noi ci interessiamo molto a voi! Siamo arrivati anche ad ammettere che influenzate tutta la nostra vita. E del resto, anche voi prendete parte ai nostri avvenimenti, e dobbiamo studiarvi attentamente prima di fare, per esempio un'azione bellica, come uno sbarco o un'invasione... per via della faccenda dell'alta e della bassa marea...

LUNA. Spero vorrete credere che non sposto di un etto la mia linea di condotta. Quello che faccio per voi, ora, lo facevo qualche migliaio di secoli fa!

ANN. Non pretendevamo di avere da voi una parola di simpatia particolare. Desideravamo, se era possibile, conoscere la vostra vita, il vostro pensiero, il vostro eterno segreto dell'altra faccia. Perché la nascondete? Avete qualche bubbone? Qualche escrescenza ributtante? Oppure tesori che non volete mostrare per paura che vi vengano carpiri?

LUNA. Il mio pensiero su di voi, non è molto lusinghiero. Siete degli sciocchi vanitosi e curiosi. La mia vita la conoscete, perché è abbastanza limpida; ma voi non vi fidate mai delle sole apparenze perché, abituati a voi stessi, sapete mentire e nascondere con l'apparenza la vostra vera sostanza. Riguardo all'altra mia faccia, vi faccio solenne promesse che ve la mostrerò il giorno che vi sarete liberati completamente dai vostri difetti e dai vostri peccati. Non credo che mi resti altro da dire.

ANN. Siete stata abbastanza dura con noi. Dobbiamo accettare il vostro giudizio, tuttavia, dato che certamente siete di molto superiore ai nostri difetti: soltanto, non avendo voluto dirci niente di voi, né di quanto vi interessa, né di quanto potrebbe interessare noi, ci viene da domandarvi come mai avete accettato di venire al nostro microfono.

LUNA. Che c'entra? Parlare alla radio, fa sempre piacere!

ANN. È terminata la nostra intervista con la Luna³⁵.

L'insolito dialogo rende conto del lato leggero e disimpegnato della trasmissione radiofonica, che, insieme agli argomenti di attualità, non rinuncia a contenuti di puro intrattenimento, affrontati con ironia e scherno: la luna viene trattata come fosse un ospite d'eccezione dal conduttore, che non perde occasione per deridere il genere umano e che ribadisce, con un'ultima battuta, il piacere procurato dalla radio. Di carattere diverso è un'altra conversazione a due voci, dal titolo *Intervista diabolica con il capocomico*, che, questa volta, ha come protagonista un personaggio reale, l'uomo di teatro Paolo Stoppa. Gli interlocutori sono segnati sul copione come A. e P., cioè presumibilmente Arnoldo e Paolo:

- A. Dica pure il suo nome al microfono
P. Paolo Stoppa...

³⁵ *Intervista con la Luna*, in *Testi radiofonici*, documento dattiloscritto.

- A. Le generalità non importano.
P. No, volevo domandarle...
A. Qui, lei è per rispondere, l'intervista la faccio io. Dunque è la prima volta che fa il capocomico, vero?
P. Io...
A. La mia è una domanda affermativa. Benissimo! Dunque adesso siamo primi attori! E quando si presenta un poveretto nuovo del teatro o non troppo noto, lei, vero, lo squadra da capo a piedi.
P. Ma è naturale, dato che...
A. Ma non è sempre stato così, vero? E quando Racca³⁶ lo scrutò a quel modo, allora, avrebbe voluto, come i suoi principianti di adesso, essere combinato un po' meglio, e non le era possibile. E ora i vestiti costano, sa? Un poco più di allora!
P. Ma...
A. Ma non è tutto. Quando mette la prova generale, firma l'ordine del giorno, avvertendo i signori attori di presentarsi vestiti e truccati, pur sapendo benissimo che seccatura sia! E prima...
P. Ma adesso...
A. Già, adesso è il primo a farlo! L'esempio! La responsabilità, vero? E s'impazientisce se un attore s'impapera, vero? E fa un gesto rapido e nervoso con la mano, come ogni primo attore.
P. Naturalmente...
A. E alla prima donna si rende pan per focaccia, e se ella ritarda di cinque, si sparisce per dieci, vero? Per non sottostare!
P. Io ho accettato con molta umiltà il posto che mi è stato affidato. Il modo come saprò tenerlo sarà giudicato dal pubblico e non da Lei.
A. Ma l'umiltà non le impedirà di aspirare a parti sempre di maggior impegno, vero? E vorrà fare l'Amleto, l'Otello...
P. No, no, io rimarrò sulla mia strada... Io sono un attor comico.
A. Lo dice con tristezza.
P. Sì, perché è triste, un po', far ridere gli altri. Ma qualche volta...
A. Ci siamo! Qualche volta?
P. Ma non credo che interessi.
A. No, no, dica, dica!
P. C'è un mio vecchio compagno di scuola, uno che ha fatto strada, come si dice, che quando mi vede mi chiede di recitargli l'essere o non essere o l'"Addio" di Otello. Per lui l'attore è quello che fa piangere... e non ho mai avuto il coraggio di disilluderlo sul mio conto. Anzi, se permette...
A. Cosa?
P. Vorrei recitare, ora, qui, l'"essere o non essere", per lui. E, non vedendomi, chissà che anche gli altri...
A. Se crede?!
P. Grazie. (recita) ESSERE O NON ESSERE...
A. Non ci siamo, sa?
P. No, eh?
A. No! E dica un po', le difficoltà sono maggiori adesso?
P. Anche all'inizio però! Qualche scoraggiamento. Gandusio³⁷, diciotto anni fa, ero un pivellino, e lui un direttore terribile, allora, mi mise centomila lire di multa, (e ne prendevo trentadue al giorno) perché, alle prove del Signor di Saint Aubin non facevo il gesto di aprire e chiudere una porta (che non c'era, naturalmente, eravamo alle prove) tutte le mille volte che entravo e uscivo. Allora mi dissi che non avrei potuto fare nulla in arte. Altri tempi! Allora le parti si sapevano! Quante battute ha, lei, nella nostra commedia?
A. Cinque.
P. Ieri sera ha cambiato tutte le parole. Le ho fatto mettere una multa di duecento lire.
A. Dovrò pagarle?
P. Naturalmente.
A. Pagò lei a Gandusio le centomila lire?
P. Naturalmente no!
A. Eh, già, altri tempi!
P. Ma in compenso, entrerà anche nel prossimo lavoro.
A. Grazie, signor Stoppa.
P. Farà un vecchietto al primo atto!
A. Un altro vecchietto?
P. Le servirà di studio.

³⁶ Corrado Racca, attore e doppiatore italiano che scrittura Paolo Stoppa come generico nella compagnia Capodaglio-Racca-Olivieri nel 1927.

³⁷ Antonio Gandusio, attore e capocomico che scrittura Paolo Stoppa nella stagione 1928-1930 e con cui Stoppa si specializzerà nel ruolo del brillante.

- A. E va bene! Farò il vecchietto! Paolo Stoppa! Che giorno è oggi?
 P. Domenica.
 A. Benissimo. Chi recita al Quirino, oggi?
 P. Come chi recita? Io e la Isa Pola³⁸ ne “La bella avventura”!
 A. E quanti spettacoli ci sono oggi?
 P. Due!
 A. E a che ora finisce il secondo?
 P. Alle 22,30.
 A. E dove siamo allora noi adesso?
 (A DUE) (SPAVENTASSIMI) AAHHHHHHHHHHHHHHHHH!³⁹

Il documento, qui riportato per intero, che dovrebbe configurarsi come semplice intervista all'ospite nel suo ruolo di capocomico, presenta una serie di elementi insoliti e interessanti, a partire dalla sua struttura. La prima parte della conversazione è caratterizzata da una certa irruenza da parte dell'intervistatore, che lascia poco spazio alle risposte dell'intervistato, dandole per scontate o anticipandole; si può presupporre che il dialogo, così predisposto, fosse il frutto di un'intenzione comica concordata dai due interlocutori. Siamo intorno alla metà degli anni Quaranta (il copione non riporta una datazione precisa, ma la trasmissione *Arcobaleno* viene trasmessa a partire dal 1945) e i due attori, Arnoldo Foà e Paolo Stoppa, si conoscono ormai da tempo: hanno infatti recitato insieme, sul finire degli anni Trenta, in due spettacoli di Shakespeare, diretti entrambi da Pietro Sharoff, *La dodicesima notte* del 1938 e *Le allegre comari di Windsor* del 1939. Nel 1945, sono ancora insieme in tre spettacoli, *La brava gente* messa in scena al Teatro Eliseo da Jean Giradoux, *Arsenico e vecchi merletti*, per la regia di Ettore Giannini e *La bella avventura*, diretta nuovamente da Giannini, a cui si fa riferimento nel finale. Foà dimostra di sapere bene quali siano stati i precedenti dell'attore prima di approdare al capocomicato, attività che non sembra esser ben vista e apprezzata: ripercorre, così, alcuni momenti relativi agli anni d'esordio di Stoppa e cita alcuni dei personaggi che hanno guidato le fasi della sua formazione in ambito teatrale, da Corrado Racca ad Antonio Gandusio, nella cui compagnia Stoppa lavora fino al 1930. Nella seconda parte dell'intervista i due attori ironizzano anche sul ruolo del brillante che Stoppa ha maturato nella sua carriera e sull'idea dell'attore diffusa nell'opinione comune. La scenetta, infine, si conclude con un rimando allo spettacolo a cui Foà e Stoppa stanno lavorando in quei giorni. L'intervista è un esempio di come la radio e il teatro entrassero in contatto, sfruttando i reciproci mezzi per rivolgersi al pubblico: da un lato, la teatralità diventa un argomento di cui parlare nei programmi radiofonici, dall'altro, la radio è uno strumento per la promozione e la divulgazione della

³⁸ Isa Pola, attrice italiana che recita ne *La bella avventura* diretta da Ettore Giannini nel 1945 insieme a Stoppa e Foà.

³⁹ *Intervista diabolica col capocomico*, in *Testi radiofonici*, documento dattiloscritto.

spettacolarità. In questo caso, due protagonisti del panorama teatrale del secondo Novecento sfruttano le potenzialità del mezzo radiofonico per rivolgersi a un pubblico che ha imparato a conoscerli in altri contesti.

Non è l'unico caso in cui Foà parla della sua prima occupazione, quella teatrale, in radio: il teatro è infatti al centro di un'altra scenetta trasmessa da *Arcobaleno*, a cui partecipano alcuni dei presentatori principali della trasmissione, dal titolo *Teatro minimo*. Gli interpreti principali del dialogo sono due attori teatrali, Arnaldo Foà e Luciano Salce:

Veltroni – Vi ricordate del “teatro minimo”? No, eh? Vergogna! Sono i nostri soliti Foà e Salce che forti della loro vissuta esperienza d'attori vi propineranno il seguente:

Bersani – padre e figlio.

Veltroni – Dunque, il padre...è...un padre...il “Padre” chiaro? E il figlio...

Arista – È il figlio.

Veltroni – No, il figlio è un figlio che fa l'attore. La scenetta è in due tempi, tre anni prima e tre anni dopo. Nel primo tempo il figlio è di ritorno dal suo primo anno di compagnia regolare.

Bersani – Azione.

Foà – Papà.

Salce – Oh, eccoti qua.

Foà – Papà.

Salce – Eh, vagabondo! Hai finito di fare il senza fissa dimora! Quando è che metterai la testa a posto?

Foà – Papà, se tu sapessi quanto è bello recitare!

Salce – Sì, sì, perdere tempo ti piace. Hai studiato? Hai preparato qualche esame?

Foà – Ma cosa vuoi...studiare...ho studiato le parti...

Salce – Non vorrai dirmi che non ti dai neanche un esame, eh?

Foà – Sai papà, la Ferrati mi ha detto che quest'altro anno avrò delle bellissime parti.

Salce – La Ferrati...chi sarebbe questa Ferrati.

Foà – Come chi sarebbe? La mia prima donna.

Salce – La tua prima donna? Abbi almeno un po' di riguardo per la casa di tua madre!

Foà – Ma papà...la prima attrice, la capo-comica...la Sara Ferrati.

Salce – Ah...beh?

Foà – M'ha detto che quest'altr'anno a Milano...

Salce – A proposito a Milano, sei stato a trovare zia Ines?

Foà – No...Pff...

Salce – Noooo! Non sei stato da zia Ines?

Foà – Ma papà, io avevo da studiare...avevo da provare.

Salce – Sì, bel lavoro.

Foà – No, dà delle soddisfazioni, sai papà.

Salce – Soddisfazioni...povera vecchia...

Foà – Pensa che D'Amico...

Salce – E chi sarebbe questo tuo amico...un altro vagabondo come te?

Foà – Ma papà, D'Amico, il critico...quello che parla anche alla Radio...

Salce – Chiacchiere.

Foà – Pensa che ha scritto due righe...

Salce – A proposito tu neanche due righe hai mandato a tua madre.

Foà – Eh, papà...avevo da studiare, lavorare...pensa, due righe di aggettivi per me.

Salce – Aggettivi! Ma, tu, neanche un esame...

Foà – Papà, avevo da studiare, parti, parrucche, doppi spettacoli, matinée...vestiti...

Salce – A proposito, hai riportato tutta la biancheria?

Foà – Uuh! Ho dimenticato le camicie in albergo.

Salce – Scrivi subito immediatamente...

(GONG)

Bersani – Tre anni dopo.

Foà – Ciao papà.

Salce – Eccolo qua, il nostro Novelli! (ride soddisfatto). Il nostro artistone.

Foà – Papà.

Salce – Caro...caro, stanchino, eh?

Foà – No...vagone letto...
 Salce – (soddisfatto) Vagone letto, ah! Beh, la Ferrati?
 Foà – Cosa?
 Salce – La Ferrati, la Sara Ferrati, la tua prima-donna!
 Foà – Beh?
 Salce – T’ha dato dei bei caratteri, dei begli antagonisti?...
 Foà – Ah...siii...Ma poi, che c’entra lei. Sai a Milano...
 Salce – Hai avuto successo?... A proposito, D’Amico?
 Foà – No, dicevo, a Milano sono stato dalla zia Ines.
 Salce – Cosa ha detto di te?
 Foà – M’ha trovato bene, grasso...
 Salce – No, dicevo D’Amico, ha parlato di te?
 Foà – Ah, sii...naturale...Ma la zia Ines, certi pranzetti!... Sono rimasto a dormire da lei, sai?
 Salce – Ah, sì eh!... Ma quest’altr’anno farai ancora caratteri, parrucche? Torni ancora con la Ferrati, è vero?
 Foà – Mah, non so...Ma dalla zia Ines ci torno di certo (ride)
 Salce – Oh, hai riportato la tessera dei sindacati? Quella delle marchette per la vecchiaia?
 Foà – Uuuu, l’ho dimenticata in albergo...
 Salce – Scrivi subito immediatamente...
 (segnalino stacco)⁴⁰

Anche in questa scenetta si percepisce il taglio comico e umoristico, che evidentemente costituiva una costante per il programma radiofonico: nello specifico, la comicità qui è creata dall’incomprensione generatasi tra padre e figlio, il primo ancorato ad abitudini e principi che gli impediscono di comprendere le volontà e i desideri del secondo. L’arte della recitazione viene canzonata, presentata come perdita di tempo, ma la cosa più divertente si verifica nella seconda parte del testo, quando l’ascoltatore assiste a una vera e propria inversione di ruoli, che vede il padre finalmente entusiasta per la carriera del figlio, il quale però, alla resa dei conti, non ha ottenuto l’esito sperato. Lo scambio di battute tra Foà e Salce viene preceduto da una presentazione che spiega – in maniera molto riduttiva - quali sono i personaggi della scena: i due interpreti protagonisti vengono citati come «i nostri soliti Foà e Salce», selezionati perché «forti della loro vissuta esperienza d’attori»; si tratta, quindi, di due voci famose e note al pubblico, e di due artisti che conoscono il mestiere del teatro perché lo vivono; altrettanto celebri sono gli attori a cui si fa riferimento nelle battute, Sara Ferrati ed Ermete Novelli.

È interessante rilevare come la coesistenza di due fronti - quello teatrale e quello radiofonico - in questa fase della carriera di Arnoldo Foà, sia determinante per la sua affermazione pubblica: sono questi gli anni in cui Foà inizia a lavorare in alcuni degli spettacoli più rappresentativi del teatro del secondo Novecento. Allo stesso tempo, l’esperienza in radio e la partecipazione a numerose trasmissioni contribuiscono al consolidamento della sua figura professionale. In un nuovo articolo, questa volta dedicato all’attività svolta da Radio Roma, Foà viene presentato come attore noto e conosciuto, sia per il lavoro teatrale che per quello svolto

⁴⁰ Giambattista Arista, *Teatro minimo*, in *Testi radiofonici*, documento dattiloscritto.

in radio. La struttura del pezzo, pubblicato su «Radio voci» nel 1945, ricorda quella dei precedenti articoli dedicati alla trasmissione *Arcobaleno* e all'emittente napoletana: la funzione principale è quella di rendere noti i tratti caratteristici di ogni singolo annunciatore, attraverso una serie di informazioni che incuriosiscono e divertono gli utenti. Si tratta di una vera e propria consuetudine per la radio di questi anni: tramite un'assidua corrispondenza con gli ascoltatori e una serie di articoli di giornale, essa prova a mantenere vivo il contatto con il pubblico, con lo scopo principale di comprenderne i gusti e le preferenze⁴¹. L'articolo è corredato dalle caricature dei protagonisti della radio romana (fig. 31): a sinistra si vede il profilo di Foà, qui ritratto con un cappello in stile francese, un'espressione seria e con un naso e un mento particolarmente pronunciati; Mario Ortensi, autore del brano, gioca con i lettori, invitandoli a riconoscere nelle caricature i protagonisti di Radio Roma:

Sono sei gli annunciatori di Radio Roma. Lei oramai, signor lettore, ne ha già visto i lineamenti esasperati dalla matita di Enotrio; perché, prima di leggere un articolo, si guardano le illustrazioni. Dopo questa battuta di notevole valore psicologico, mi permetto di farle una proposta. Prima di andare avanti nella lettura, esamini attentamente ciascun viso e cerchi di dare a ciascun viso un carattere. Poiché, qui, in seguito, il carattere di ciascun annunciatore verrà sufficientemente illustrato, lei, signor lettore, potrà vedere se la sua indagine è stata abbastanza acuta, se il suo talento di fisionomista ha saputo cogliere nel segno. D'accordo? (Intendiamoci: la cosa non è obbligatoria, si tratta solo di una proposta). Dicevamo: sono sei, e bisogna volergli bene. Perché: è vero che prendono uno stipendio per comunicare ai signori ascoltatori le ultime notizie e tante altre belle cose, ma è anche vero che questi sei giovanotti che la vengono a trovare ogni giorno dalle ore 7 alle ore 24, cercano di farlo nel modo più cordiale e simpatico. E bisogna conoscerli, bisogna ascoltare i loro discorsi e i loro mugugni, per capire come la professione di questi sei amici sia una professione che si può fare solo a condizione di sentirne fortemente la responsabilità, di voler bene davvero al proprio lavoro⁴².

Un'introduzione "d'effetto", in cui Ortensi si rivolge al lettore dandogli del "lei" e rendendolo partecipe di una divertente caccia al personaggio; ma non solo, perché nella seconda parte il giornalista sembra quasi volere legittimare il lavoro degli annunciatori, derivante dal senso del dovere e dalla passione. Oltre a ciò, la funzione della radio viene messa in risalto dalla frequenza delle trasmissioni radiofoniche, che sono onnipresenti nella quotidianità degli ascoltatori, con una programmazione che occupa l'intera giornata. A fronte di questa premessa, l'articolo prosegue entrando nello specifico dei caratteri di ogni singolo annunciatore, giungendo a descrivere in questi termini Arnoldo Foà:

Un altro che ne ha passate senza fine durante il periodo di occupazione nazi-fascista è Arnoldo Foà. Un giovanotto solido, con occhi neri intensissimi, innamorato della giovane compagna che ha sposato da pochi mesi a Napoli, innamorato dell'arte drammatica che ha sposato da quando ha acquistato l'uso della ragione. Come si vede è bigamo, ma fedele. È un entusiasta. È emiliano, e, quando non porta il basco e il vestito alla sport, porta un largo cappello grigio. Un uomo che veste come veste Arnoldo, è chiaro che debba essere un ottimista. Come tutti gli ottimisti, quando scrive, certo per contrappasso, Arnoldo scrive cose terribili. Vuole bene al dramma: e, per la verità, il dramma lo predilige e spesso gli è stato compagno inseparabile, ma Arnoldo gli ha sempre dato scacco matto col suo ottimismo. Per ragioni di sangue, di cuore e di cervello, spesso è stato costretto a cambiare nome; e la sua voce e la sua figura fecero fugaci

⁴¹ Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 249.

⁴² Mario Ortensi, *Sei personaggi*, in «Radio voci», Roma 17 febbraio 1945.

apparizioni in teatro e in cinematografo. Particolarmente curato dagli agenti del «Minculp», scompariva e ricompariva come un fantasma, allegro e sorridente. Non osa confessarlo per non impegnare il destino, ma lascia velatamente capire che il giuoco in fondo lo divertiva; e infatti fu da allora che adottò, pur non avendo affatto un'attività olimpionica, i vestiti alla sport. Nel settembre del 1943, si mise un sacco sulle spalle e – come dice lui – andò incontro al sole. Il 15 ottobre dello stesso anno, alle ore 19, a Napoli, inaugurò la stazione di Pizzofalcone (metri 228) e quando ne parla gli occhi gli diventano lucidi. Lì, a Napoli, ha allevato con cura paziente una nidiata di annunciatori di quella Sede, e poi è venuto a Roma. Quando dorme sogna il teatro, e dice che un giorno se ne andrà. Però aggiunge che anche il microfono può diventare una malattia, come notoriamente lo sono le tavole da palcoscenico. Rischia insomma di diventare poligamo. Lei, signor lettore, potrà riconoscere la voce piena e robusta di Arnoldo, ascoltando l'«Italia combatte»⁴³.

La presentazione di Foà, tra toni ironici e aneddoti sulla vita privata, prende in considerazione diversi aspetti della sua persona, fornendo un quadro generale della vita dell'attore e delle esperienze artistiche più importanti: dalla descrizione fisica alle sue origini, fino al lavoro condotto in teatro e in radio. L'aspetto che più risalta in questa descrizione riguarda la personalità dirompente dell'attore, la sua estrema curiosità e la *verve* comica, che raggiunge la sua massima espressione nell'interpretazione teatrale. Sebbene non venga qui fatto riferimento ai programmi che Foà conduce, il giornalista insiste in più occasioni sull'importanza dell'arte drammatica, che rimane per l'Arnoldo trentenne di quel periodo, un chiodo fisso, un mondo a cui ritorna sempre.

A Radio Roma, dunque, l'attività di Foà prosegue e investe i diversi fronti dell'intrattenimento, della scrittura di scenette e della loro interpretazione; abbiamo nota di una collaborazione con l'annunciatore Clinio Ferrucci, insieme al quale Foà conduce alcuni programmi e scrive svariate scene. Tra queste, un divertente pezzo comico che vede protagonisti Foà e Titta Arista, i quali scimmiettano gli atteggiamenti di importanti personalità della società e della cultura, quando si trovano a dover parlare in radio: lo *sketch*, trasmesso da Radio Roma il 22 settembre 1945, si intitola proprio *Illustri al microfono* e gioca sulla comicità provocata dai vari personaggi nell'intento di ottenere una adeguata modulazione della voce. A Foà spetta il compito di imitare le vocalità dei due ospiti della trasmissione:

Foà – La radio ospita oggi, nei vari programmi giornalieri, i più eterogenei tipi di conversatori. Dall'uomo politico all'economista allo scienziato questi illustri personaggi devono ancora trovare il modo di esprimersi il più conveniente possibile, a quel terribile interlocutore che è il microfono. È da credere che il microfono sia veramente un personaggio speciale, se, davanti ad esso l'uomo di mondo più consumato ed il più esperto conferenziere, cambia toni ed espressione, come fosse all'esame di maturità o facesse una dichiarazione in condizioni imbarazzanti ad un'altra signora. Senza che ce ne vogliano gli ospiti della RAI, imiteremo alcuni tipi illustri all'ingresso nello studio, e nell'esercizio della straordinaria funzione.

Arista – Prego eccellenza.

Foà – (accento bonario napoletano) Non mi chiamate eccellenza, per carità! Signor, signor... è più che sufficiente!

Arista – Come devo fare l'annuncio della conversazione?

Foà – Ah! L'annuncio?... L'annuncio... vediamo... Ecco: Sua eccellenza Ciretti vi parlerà sul tema...

Arista – L'economia nella repubblica... Eccellenza; ha già parlato altre volte?

⁴³ *Ibidem*.

Foà – Siiii! Sono un vecchio radiatore! (ride)

Arista – (ride)

Foà – Il tono normale, vero?

Arista – Come parlasse con me.

Foà – Appunto

Arista – Ecco, eccellenza, silenzio.

Foà – Come?...

Arista – Sttt!... Sua Eccellenza Ciretti vi parlerà sul tema “l’economia nella repubblica”

Foà – (urlando) Repubblica si dice di quello stato nel quale ogni autorità di governo, compresa la suprema è emendazione del popolo e temporanea. Non si po' intendere oggi una repubblica se non a regime rappresentativo, come le massime repubbliche moderne in contrapposizione con quelle antiche a carattere... Concludendo, la mia opinione è che ognuno deve prefiggersi come scopo principe i supremi interessi dello stato che essendo rappresentativo del cittadino è, in un certo senso il cittadino stesso ed in questo egoismo, dirò così collettivo, è il supremo bene ed il supremo interesse della patria. (a bassa voce) È andata bene?

Arista – (a bassa voce) Un momento. (forte) Sua Eccellenza Ciretti vi ha parlato sul tema “L’economia nella repubblica” ...

Foà – È andata bene?

Arista – Benissimo

Foà – Sono stato naturale?

Arista – Come quando a sua moglie chiede una tazzulilla ‘e caffè. (ridono)

Foà – Altro tipo: il professore che tiene la conversazione di attualità scientifica.

Arista – Prego professore.

Foà – (voce nasale) Ah, per di qua?

Arista – Appunto qua.

Foà – Ah, qua?

Arista – Già!

(pausa)

Foà – Quanto manca?

Arista – Pochi secondi. Ha già parlato altre volte?

Foà (con bonaria superiorità) Sono libero docente all’università.

Arista – Per l’annuncio va bene così?

Foà – Membro dell’Accademia.

Arista – Membro?

Foà – Membro.

Arista – Ecco professore. Silenzio.

Foà – No, un momento! Devo parlar forte?

Arista – Normale professore!

Foà – Ma, io... uuuuuuuuuuh!

Arista – Il professor Ricci, libero docente di fisica dell’Università di Sedia, Titolare della Cattedra di chimica dell’Università di Tavola, membro dell’Accademia, vi parlerà sul tema: “Rapporti fra fenomeni celesti e i grandi movimenti tellurici”. Può parlare professore.

Foà – I movimenti tellurici che tal volta ancora purtroppo sconvolgono il nostro mondo con lacrimevoli conseguenze per gli esseri umani e per la calma domestica e selvaggia che lo popola, sono essenzialmente causati da fenomeni endogeni di genesi multipla. Sprofondamenti subiti da strati profondi, istantanea vaporizzazione di notevoli masse d’acqua che penetrano improvvisamente in cavità createsi negli strati più profondi della crosta terrestre; e quindi in stato di incandescenza o quanto meno color rosso, vaporizzazione che porta all’aumento di migliaia di volte della massa d’acqua venuta a contatto... concludendo, non crediamo che si possa parlare di relazioni fra i fenomeni celesti ed i movimenti sismici che travagliano tal volta il nostro già sconvolto per fatti umani, pianeta... (all’annunciatore, basso) Giovanotto, ho finito.

Arista – Il professor libero docente di fisica dell’Università di Sedia, Titolare della Cattedra di chimica dell’Università di Tavola, membro dell’Accademia, vi ha parlato sul tema: “Rapporti fra fenomeni celesti e i grandi movimenti tellurici”.

Foà – Com’è andata?

Arista – Benissimo.

Foà – Ho saltato una pagina: crede che se ne saranno accorti?

Arista – Noooo, professore, no, stia tranquillo.

(Segnalino stacco)⁴⁴

⁴⁴ Clinio Ferrucci, *Illustri al microfono*, Radio Roma, 22 settembre 1945, in *Testi radiofonici*, documento dattiloscritto.

Sempre insieme a Ferrucci Foà scrive e interpreta altre scene, come *Il Gagà milanese* o *Buongiorno*, che ripropone lo schema del dialogo a due voci; in questa produzione, si distingue una scenetta che vede protagonisti proprio i due conduttori, dal titolo *È tornato Arnoldo*:

Arnoldo è Arnoldo Foà, un compagno carissimo di lavoro, uno dei “fondatori” di Arcobaleno. È tornato da un giro artistico con la Compagnia Ferrati-Scelzo-Cortese-Marciò. La prima cosa che si domanda ad un amico che ritorna dopo tanto tempo qual è?

Parrella: Beh! Che ci racconti?

Foà: Le mie impressioni sul giro della compagnia? Sarò breve. Le città in cui ci siamo prodotti sono Milano, Roma, e poi Pavia, San Remo, Lugano in Svizzera, Como, Lecco, Biella, Torino, Brescia, Udine, Trieste, Treviso e infine la città delle tagliatelle, dei tortellini, delle lasagne, del ben di Dio fatto in culinaria, Bologna. Il maggiore interesse lo abbiamo suscitato a Milano, a Lugano, Torino, Brescia e Trieste. Vogliamo vedere perché? Teatralmente Milano è la città più avanzata, sotto vari aspetti, in Italia. Alle prime i teatri sono esauriti, poi la critica compie la sua funzione di giudizio ed il pubblico cede ai giornali, se dicono bene ci va, se dicono male non ci va e bisogna cambiare subito spettacolo. Ci sono quattro teatri che funzionano ininterrottamente estate e inverno. I prezzi dei biglietti sono di poco superiori a quelli del cinema e il pubblico è vario. Il teatro a Milano è esteso a tutti i ceti, più o meno: c'è il pubblico delle “prime”, anche lì, con cappellini e toilette, ma poi anche le giacche sportive, le pellicette, i paltoncini e le mani arrossate dai lavori di casa. Il pubblico conosce il nome dei divi e quelle delle parti di fianco, approva e disapprova dalla platea, con lo stesso entusiasmo, e, per iscritto, dà consiglio o chiede spiegazioni. A Lugano -. Lugano è un piccolo centro, il teatro funziona a sbalzi. Gli svizzeri del Canton Ticino (che parlano italiano, lo sapete tutti) amano l'Italia e ne seguono la politica con tutto l'interesse che a uno svizzero può rimanere oltre il commercio e l'industria. [...] La critica viene fatta da professori di letteratura seri ed anziani e il risultato è quindi serio ed anziano. I piccoli elvetici non possono andare al cinema fino ai sedici anni a meno che non sia Biancaneve o Pinocchio. Sempre sul cinema: fanno due spettacoli al giorno: se non imbrocchi giusto per tutto il pomeriggio ti metti a sedere sulle panchine rosse del lago e guardi gli elvetici che fanno le corsette in vaporetto fino a Campione e ritornano [...] A Torino son rimasti fedeli al Teatro buono. Ce n'è uno solo che funziona, il vecchio caro Carignano, brutto vero “Caro Carignano” ci vorrebbe un aggettivo... vediamo un po'... “fedele” ...già, ma fedele a chi? Beh, fa niente, togliamo il “caro” e lasciamo solo il “vecchio” ... il “Vecchio Carignano” tanto non se ne offende, è un teatro di spirito ...e poi ce ne sono di più vecchi, c'è quello di Parma che è molto più vecchio. Dicevo? ...Sì, affezionati, dicevo, e cordiali; però in cerchia limitata, se non cambi spettacolo, dopo due o tre giorni rischi il “forno”. Se continuo così, però, non la finisco più, e allora saltiamo e passiamo a Trieste. Trieste mi è rimasta nel cuore, ci è rimasta nel cuore. Io, scusatemi, non voglio fare politica né entrare in merito a questioni di ...insomma, avete capito, non trovo le parole, ma c'è una cosa che non capisco – Trieste città libera. Io ho un cane, poniamo, io ho un cane che è da tanto che sta con me. Viene uno che dice: “Questo cane devi lasciarlo libero”. Questo che me lo dice avrà le sue buone ragioni, e poi è più grosso di me e io dico che va bene, sciolgo il guinzaglio, ma il cane mi viene dietro, se me ne vado. E quello dice che il cane deve essere libero e lo tiene fermo, io me ne vado e il cane piange e fa di tutto per seguirmi, magari mozzica. Io non voglio paragonare Trieste a un cane, poteva essere un uccellino, che so io... insomma ho fatto una similitudine. Gente! Quelli piangevano, buttavano fiori e si sgolavano: Italia, Italia, Italia!... Ditelo, quando tornate! E io ve lo dico: “Piangevano e gridavano Italia!”⁴⁵.

Anche questo contributo ha un soggetto di carattere specificamente teatrale: Foà, qui ricordato per la famosa partecipazione alla trasmissione *Arcobaleno*, riporta alcune riflessioni elaborate a seguito della sua ultima *tournee* con la compagnia Ferrati-Scelzo-Cortese-Marciò. Il documento non riporta nessuna indicazione cronologica precisa, ma sappiamo che il lavoro nell'emittente romana inizia nel 1945, dunque, si può ipotizzare che lo spettacolo in questione sia *I due mondi* di Rose Franken, per la regia di Alessandro Brissoni, messo in scena il 25 febbraio 1948 al Teatro Odeon di Milano, proprio con la compagnia sopra citata; l'attore fa un

⁴⁵ *È tornato Arnoldo*, in *Testi radiofonici*, documento dattiloscritto.

resoconto del giro compiuto dalla compagnia, soffermandosi sulle caratteristiche delle città in cui lo spettacolo è stato prodotto e delineando una sorta di profilo della condizione del teatro italiano a metà del secolo. Foà passa in rassegna una serie di fattori legati al successo dello spettacolo, dalla caratterizzazione e la composizione del pubblico, ai prezzi dei biglietti o al ruolo della critica. In un altro scritto radiofonico, Foà si sofferma sul rapporto con il pubblico, analizzando il diverso consenso ottenuto dal teatro rispetto alla radio e alla televisione:

Ho avuto altre volte occasione di parlare del pubblico, ma quello del teatro e non di quello della televisione o della radio. Avete mai pensato di osservarvi mentre ascoltate la radio o guardate la televisione? Il fruitore di questi due mezzi, escluso qualche rara eccezione, è lo spettatore più distratto fra quanti assistono a uno spettacolo. La radio e la televisione sono diventati ormai un modo per riempire gli occhi e gli orecchi: direi che non distraggono nemmeno, riempiono i vuoti di rumore: anche dei più interessati. Mia madre, che pure era molto attenta alle mie apparizioni sul video o alle mie interpretazioni radiofoniche, vedeva o sentiva soltanto me, per esempio: non si curava affatto degli altri e mi trovava ingrassato, dimagrito, oppure le sembrava che avessi la voce arrochita. Non si curava affatto di sapere se interpretavo una parte di vecchio o di giovane. Il buono e il cattivo invece la interessavano molto: “che bella parti avevi iersera, com’eri buono” oppure “Ma perché hai accettato quella parte di cattivo? Non mi sei piaciuto affatto.” Purtroppo, le sono piaciuto molto di rado. Gli altri, a meno che non si tratti di cose particolarmente interessanti, sono troppo occupati a soddisfare i loro quotidiani desideri per essere in condizione di poter fare una critica dello spettacolo a cui hanno assistito. D’altra parte uno, a casa sua, se non può stare in libertà. Più che giusto; ma se il pubblico sapesse la cura che il regista e l’attore mettono nel preparare uno spettacolo, penso ne rimarrebbe sbalordito. Ecco perché la maggioranza dei professionisti preferisce il teatro alle forme di spettacolo di consumo quali la radio e la televisione. Io, in questo momento, sono un genere di consumo. Non ve n’eravate accorti?⁴⁶

In alcuni casi, la radio diventa una sorta di strumento per la divulgazione di tematiche inerenti al teatro stesso, come si evince dallo scritto radiofonico intitolato *Polemica*, in cui Foà affronta il delicato rapporto tra autore e attore:

L’autore. Scusate, signori, il fatto è che è sorta una polemica. Non oggi, e nemmeno da oggi. Una polemica fra gli attori e l’autore. La polemica è in questi termini. L’autore crea...e l’attore distrugge...(RIDE) Volevo dire “trasforma”. È lecito all’attore? Il fatto che sia subentrato un regista non ha cambiato molto i termini della situazione, anzi, oserei dire che l’ha peggiorata? L’autore contento della regia non esiste, non può esistere, è chiarissimo infatti che il personaggio è un essere puramente ideale e volontario, che si presenta all’autore in un modo piuttosto che in un altro: che abbia o meno una propria personalità, questo è discutibile. La verità è che nella creazione di un personaggio concorrono, oltre alla volontà dell’autore stesso, ed all’economia che esso ha nel lavoro, anche dei fatti estranei a questa volontà ed a questo ordine previsto. E sono appunto gli impreveduti. Come nascono i personaggi? Anche dal caso, lo ammetto, lo posso ammettere, nel senso che è l’idea che nasce dal caso, e attorno all’idea si affollano i personaggi “necessari”. Perché ho detto “necessari”? Perché è chiaro che i personaggi marginali sono trattati dall’autore con quell’economia (nel senso materiale del termine) che non concederebbe mai loro di esprimere una personalità all’infuori dell’utile. Ed è logico questo? Si prendano i “Sei personaggi”: è evidente che gli attori e il suggeritore, anche se a volte possono esprimere una personalità, questa costretta e contenuta da una necessità di equilibrio. E che forse anche quei personaggi, dico gli attori, sono meno personaggi dei SEI PERSONAGGI? E torniamo a bomba. Non posso levare dai piedi il regista, perché al giorno d’oggi è proprio lui che interpreta il lavoro; ma non posso nemmeno restringere la polemica fra l’autore e il regista, perché gira e rigira è sempre l’attore che accetta o meno di fare un lavoro, oppure lo propone addirittura e lo interpreta come lo ritiene opportuno, d’accordo col regista, che il più delle volte (ora è di moda) è solo un coperchio per la falsa modestia dell’attore che non vuole apparire “mattatore” e prende il primo giovinetto che sa mettere due luci e se lo mette sopra come un cappellino. Non permetterei mai al mio cappello di cambiare le opinioni che contiene. E infatti si vede il caso di registi notoriamente insufficienti che sono apprezzatissimi appunto per questo e fanno fortuna perché non danno noia. Ma eccomi fuori del seminato. Io la polemica voglio farla fra l’autore e l’attore e me ne infischio del regista,

⁴⁶ Arnoldo Foà, *Noi e il pubblico*, in *Scritti radiofonici*, documento dattiloscritto.

nel senso che non voglio che appaia. Sarà poi lui a fare la regia di quello che io scrivo e ben gli starà. L'autore scrive pensando ai tempi che corrono, ma scrive sempre fuori del tempo. O pensa al futuro o pensa al passato. Quei pochi lavori scritti veramente entro i limiti della loro epoca di nascita hanno avuto un passato ed avranno sempre un avvenire: è fatale. Ecco dunque a cosa si ribella l'attore. All'autore che va fuori del tempo⁴⁷.

Foà si inserisce in un dibattito particolarmente acceso nel teatro italiano dell'epoca, quello che riguarda la funzione della regia nella dimensione creativa dello spettacolo. Egli parte dalla definizione della relazione dialettica che si determina tra autore, attore e regista nella costruzione del personaggio: è interessante rilevare la difesa di Foà nei confronti dell'autore, figura che, nel teatro contemporaneo, rischia di essere soppiantata dall'avvento della regia. Il regista, infatti, con la sua pretesa di diventare unico creatore della messa in scena, avrebbe minato il rapporto già teso tra autore e attore; in effetti, nella discussione sul ruolo della regia che prende piede tra gli artisti contemporanei, Foà si colloca tra coloro che difendono la centralità della dimensione autoriale rispetto alla pratica registica⁴⁸. Eppure, la polemica da cui parte la riflessione riguarda le funzioni dell'autore e dell'attore: tornando su un tema a lui altrettanto caro, che affronta anche nell'autobiografia *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, Foà ribadisce la centralità dell'attore, che è sempre l'ultimo a scegliere come interpretare il ruolo. In alcuni casi, la volontà iniziale dell'autore non coincide con l'interpretazione finale dell'attore, accusato di «distruggere» il testo drammatico: non a caso, questo sarà il tema centrale della prima *pièce* scritta da Foà, *Signori, buonasera* del 1957, in cui viene rappresentato proprio il conflitto e l'inconciliabilità di vedute tra attori e drammaturgo.

All'infuori della produzione di scene, dialoghi o monologhi e *sketches* di intrattenimento, l'attività radiofonica si arricchisce della conduzione di alcune rubriche, una su tutte, la rubrica per ragazzi *Capitan Matamoro*, che conferisce a Foà un enorme successo. La trasmissione risale al 1945 e viene realizzata grazie all'idea di Edoardo Anton e alla collaborazione di Luciano Folgore e Vincenzo Frascchetti nelle vesti di autori: le puntate della trasmissione vanno in onda con una cadenza settimanale, ogni mercoledì, a partire dalle ore 18.30, per una durata di circa mezz'ora. Protagonista della rubrica è il personaggio ispirato alla maschera della Commedia dell'Arte, il quale, a dispetto della tradizione comica, si presenta come un valoroso condottiero, pronto a raccontare, dietro al microfono, le sue impavide avventure. L'articolo di Umberto Pacilio descrive in questi termini la rubrica radiofonica:

Qui Capitan Matamoro che sa tutto e risponde a tutti! – È mercoledì, i ragazzi sono in ascolto e Capitan Matamoro, piombato in fretta e furia alla Radio del deserto del Sahara o da una foresta della Malesia, inizia al microfono il racconto di una delle sue più eroicomiche avventure. «Cari ragazzi, saluti e ruggiti... Mi trovavo una notte a caccia di tigri nel Bengala...» È al microfono Capitan Matamoro e tutta la famiglia per mezz'ora è pregata di far silenzio affinché il piccolo radioamatore non perda nemmeno una sillaba di

⁴⁷ Id., *Polemica*, in *Testi radiofonici*, documento dattiloscritto.

⁴⁸ Questione approfondita nel cap. IV della tesi.

ciò che narra Matamoro, l'infallibile cacciatore di leoni, il terrore dei cannibali, il personaggio più fantastico che li porta a centinaia di chilometri dal campo di battaglia, nell'ambiente più tranquillo dell'auditorio radiofonico⁴⁹.

Dopo la presentazione del personaggio, il giornalista continua a svelare i particolari di questa figura eroica che sembra avvolta dal mistero, menzionando chi si nasconde dietro le parole del valoroso capitano:

Se chiedessero ai redattori chi sia Matamoro e che aspetto abbia nessuno di essi saprebbe fornire delle precise indicazioni. Forse i redattori che conoscono il meccanismo della trasmissione sono i meno informati sull'identità del nostro personaggio. Infatti la figura di Matamoro, così evidente alla Radio, è opera di più artisti: Edoardo Anton ne è stato l'ideatore, l'attore Arnoldo Foà l'efficacissimo interprete, Luciano Folgore e poi Vincenzo Frascchetti gli autori delle sue avventure e di quei bravi versi che Foà amplifica con un vocione sonoro inimitabile. Così vien fuori di volta in volta il personaggio che ogni mercoledì alle 18.30 manda in visibilio un pubblico vastissimo di bambini. Chi sia e come sia Matamoro, noi non sapremmo dirlo, ma i piccoli che ascoltano ne hanno invece un'idea ben chiara, come risulta dai disegni pervenuti in redazione, opera di bambini che non superano i dodici anni, e che se anche ritoccati da qualche mano più esperta, dimostrano chiaramente quanto la persona di Matamoro abbia impressionato la fantasia dei ragazzi [...] In seguito alle numerose telefonate di bambini che desiderano parlare personalmente con Matamoro abbiamo predisposto in Redazione un servizio di sorveglianza all'apparecchio. «Pronto? – domanda timidamente una vocetta anonima – c'è il Capitan Matamoro?». Ed il redattore di turno cercando di imitare il vocione sonoro e la risata aperta di Arnoldo Foà per non deludere il piccolo ammiratore, risponde prontamente: «Sì! Di pure... qui Capitan Matamoro che sa tutto e risponde a tutti!»⁵⁰.

Il meccanismo di attesa e curiosità messo in atto dalla radio, che sfrutta così la mancanza dell'elemento visivo, sortisce particolare effetto su un pubblico come questo, composto cioè da ragazzini, la cui immaginazione viene tenuta sempre viva e costante; nella recensione viene sottolineato il carattere inimitabile di Foà, con quello che, per due volte, viene definito il «vocione sonoro» che lo caratterizza. Il seguito ricevuto dalla rubrica è elevato, come testimoniano i numerosi disegni realizzati dai piccoli ascoltatori (figg. 32-33) e le lettere inviate alla redazione (fig. 34). Foà diventa ben presto un simbolo per i più piccoli, come si vede nella foto che lo ritrae davanti al microfono con un gruppo di bambini (fig. 35); l'interpretazione del famoso capitano, inoltre, gli conferisce una certa fama anche tra il pubblico dei più grandi, tanto che la critica ricorderà in futuro e per molto tempo la sua versione di Capitan Matamoro. A tal proposito, l'articolo pubblicato su «Radiocorriere» ribadisce la notorietà del personaggio e del suo interprete:

Anche quest'anno – per la Pasqua – i ragazzi hanno scritto centinaia di letterine, di biglietti augurali ai personaggi dei loro sogni, agli amici prediletti, agli invisibili protagonisti di tante avventure radiofoniche: hanno scritto a *Lucignolo*, a *Matamoro*, a *Buffalmacco* e *Calandrino*, all'*Uccellino della Radio* e al *Grillo parlante*, ad *Anna Maria* ed ai *Cinque ragazzi del convegno*. Poche parole, ma schiette, affettuose, sincere, nello stile espressivo dei fanciulli. [...] Ormai questa di far gli auguri ai personaggi della Radio, è divenuta per i nostri ascoltatori una cara abitudine. Come si scrive alla zia o alla nonna, così, per esigenza interiore, il fanciullo fa gli auguri anche a quel tale signore che si presenta alla Radio con il nome di Lucignolo, di Matamoro, di Buffalmacco, ecc. anche quel caro signore e quella simpatica signorina sono entrati a far

⁴⁹ Umberto Pacilio, *Qui, Capitan Matamoro*, in «Radiocorriere», Roma 1 gennaio 1945.

⁵⁰ *Ibidem*.

parte della famiglia; non passa settimana infatti che non siano ospiti per l'intera mezz'ora del programma. I bimbi di oggi sanno benissimo che sotto il personaggio c'è sempre l'umanità di un attore, ma si prestano ugualmente al giuoco della finzione radiofonica ritraendone maggiore diletto (almeno così ci risulta dalla normale corrispondenza e dai giudizi dei bimbi sull'arte di ogni singolo interprete). E specialmente nelle letterine di augurio i bambini dimostrano chiaramente che desiderano rivolgersi più all'attore che al personaggio, più a Foà che a Matamoro, più a Carlo Bressan che a Lucignolo. E gli attori risponderanno ai ragazzi: a tutti i ragazzi, nelle prossime rubriche settimanali dedicate all'infanzia⁵¹.

Nella programmazione radiofonica di questi anni, che tende ad assumere una funzione sociale e culturale per il pubblico più giovane⁵², le rubriche per ragazzi diventano uno strumento per consolidare il legame anche con la fascia di ascoltatori più piccoli. Lo scambio epistolare e il dialogo diretto con il pubblico, qui testimoniato dalla familiarità con cui vengono trattati i personaggi di fantasia delle varie trasmissioni, sono alcuni degli strumenti che la radio utilizza per ottenere un seguito più esteso; a questo, si aggiunge la produzione di programmi più leggeri, come quelli di varietà, quelli musicali o le rubriche culturali per adulti e per ragazzi⁵³.

Oltre alla diffusione di trasmissioni di carattere culturale rivolte a diverse fasce d'età, negli anni successivi alla guerra si registra anche la ripresa della prosa teatrale, attraverso la proposta di testi e autori che erano stati emarginati dalla cultura fascista⁵⁴. Quello tra radio e teatro è un rapporto fatto di tante sfumature, che incontra non pochi ostacoli nel suo processo di affermazione: l'offerta teatrale viene trasmessa dalla radio mediante «modalità espressive ibride»⁵⁵, che vanno dall'adattamento radiofonico di opere teatrali alla scrittura originale pensata e prodotta direttamente per la messa in onda. Per quanto la questione richiederebbe un doveroso approfondimento, basti ricordare come, nel periodo che segue la conclusione della guerra, torni in voga un genere che proprio nel mezzo radiofonico vede le sue origini: il radiodramma. Sebbene in Italia la prima opera a essere classificata come radiodramma, che costituisce l'esordio del genere, risalga al 1929, con *L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli, la nuova forma spettacolare stenta a decollare e ad affermarsi⁵⁶. Durante il conflitto mondiale, infatti, la produzione di radiodrammi subisce un forte calo ed è vittima della censura, mentre la radio si limita a essere semplice mezzo di divulgazione di notizie; con il clima di rinascita che investe la nazione nel dopoguerra, anche l'attività radiofonica torna ad arricchirsi e la produzione del genere procede in parallelo con la riorganizzazione dei palinsesti e della

⁵¹ *Pasqua dei ragazzi. Fiabe, canzoni e letterine augurali*, in «Radiocorriere», n. 16, 1949, p. 16. Documento conservato nell'archivio online di «Radiocorriere», <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1949|16|16I>.

⁵² Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 251.

⁵³ Cfr. Tiziano Bonini, *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, cit., p. 42.

⁵⁴ Guido Gola, *Tra pubblico e privato. Breve storia della radio in Italia*, Effatà, Cantalupa 2003, p. 66.

⁵⁵ Rodolfo Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano Pisa 2011, p. 18.

⁵⁶ Cfr. *Ivi*, p. 121.

programmazione⁵⁷. La dirigenza dell'EIAR decide di promuovere e incentivare la produzione di drammi pensati unicamente per la messa in onda, commissionando a noti autori italiani le opere radiofoniche⁵⁸: in questo contesto si inserisce il Prix Italia, un premio radiofonico (poi anche televisivo) istituito nel 1948 con l'intento di stimolare la produzione di opere di qualità e favorirne la circolazione in ambito internazionale⁵⁹; a questa iniziativa segue anche, l'anno successivo, l'introduzione di un festival, volto a presentare le opere più significative degli autori italiani e stranieri che hanno preso parte al concorso. Nell'articolo di «Radiocorriere» vengono resi noti gli obiettivi perseguiti dal palinsesto Rai in questi anni per avvicinare il mezzo a una più estesa fascia di pubblico:

L'intendimento di attirare verso la Radio, come nuovo veicolo di espressione artistica, i maggiori esponenti dell'arte e della cultura contemporanea – che fu il movente che suscitò, per iniziativa della RAI, l'istituzione del «Premio Italia» - non è rimasto per la Radio Italiana un fatto esclusivamente legato a quanto di ufficiale intorno a un Premio si crea. Esso si è anche tradotto nella volontà di promuovere, al di là dello stesso «Premio Italia», l'auspicato incontro fra gli artisti e la Radio. [...] A tale scopo è stato raccolto un gruppo abbastanza folto di lavori alla cui composizione sono stati invitati drammaturghi, poeti e musicisti italiani. I lavori verranno messi in onda durante il «Festival di opere radiofoniche in prima esecuzione»⁶⁰.

Così si configura il quadro generale in cui nasce il radiodramma, una produzione completamente originale e specificamente pensata per la sua trasmissione radiofonica. La storia del radiodramma, come accennato, incontra non poche difficoltà: emerge, infatti, un generale atteggiamento di disinteresse da parte della cultura ufficiale nei confronti del nuovo genere⁶¹, causato principalmente dalla mancanza della dimensione visiva, che viene considerata impedimento ed elemento a sfavore per la sua affermazione. Tale è la posizione generalmente condivisa, al punto che, nelle sue fasi pioneristiche e per lungo tempo, il radiodramma viene definito «teatro per ciechi»⁶². Nonostante le difficoltà iniziali, il radiodramma mostra ben presto le proprie potenzialità, definendosi come nuovo linguaggio «che – senza intermediari visivi e materiali – porta la creazione poetica a diretto contatto con la fantasia dell'ascoltatore»⁶³: è proprio il potenziale insito nel genere che spinge molti autori ad avvicinarsi alla scrittura per la radio e a intensificare, a partire dalla fine degli anni Quaranta, la produzione di radiodrammi. Si sviluppa, di conseguenza, una nuova drammaturgia non più soggetta a censura e, tra il 1949

⁵⁷ Cfr. *Ivi*, p. 197.

⁵⁸ Cfr. *Ivi*, p. 121.

⁵⁹ Cfr. Tiziano Bonini, *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, cit., p. 43.

⁶⁰ Sergio Pugliese, *Festival radiofonico*, in «Radiocorriere», anno 26, n. 52, 25-31 dicembre 1949, p. 17.

⁶¹ Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 268.

⁶² Rodolfo Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., p. 9.

⁶³ Sergio Pugliese, *Festival radiofonico*, cit., p. 19.

e il 1952, nascono due riviste indipendenti che seguono la produzione di radiodrammi a livello nazionale⁶⁴.

Arnoldo Foà è protagonista di «uno dei radiodrammi più significativi del dopoguerra»⁶⁵: si tratta di *Agenzia Fix*, opera radiofonica in un unico atto di Alberto Savinio – che compone sia la musica che il testo –, commissionata dalla RAI, conclusa nel 1949 e trasmessa l'anno successivo, il 15 aprile 1950. L'opera racconta la storia di un uomo che, dopo essersi tolto la vita, giunge in un aldilà non ben definito e sicuramente imprevedibile, quello dell'Agenzia Fix, dove, ad accoglierlo, c'è il Dottor O, Consigliere delegato della suddetta agenzia, che gli illustra l'organizzazione della nuova realtà in cui si trova. Tra i due personaggi inizia un dialogo dai toni molto particolari: l'unica voce che l'ascoltatore sente è quella del Dottor O, mentre il protagonista si esprime attraverso la musica, con il suono di un clarinetto basso e delle sue variazioni⁶⁶. La conversazione, dunque, si compone di musica e parole: da un lato, la melodia che Savinio ricrea grazie a cinque voci soliste, un coro e un ricco apparato strumentale, dall'altro, le battute di Foà nel ruolo del dottore, alla cui voce «calda e radiogenica»⁶⁷ è affidata la prosa. Il radiodramma inizia con il rumore di un colpo di pistola, a cui segue la battuta di Foà «ben arrivato»: da qui parte il viaggio del personaggio, a cui vengono mostrati i momenti più importanti, ma anche quelli più dolorosi della propria vita; solo nel finale l'ascoltatore comprende che il suicidio è appena avvenuto e quello a cui ha assistito è solo il delirio a voce alta del protagonista prima di morire. Un estratto di *Agenzia Fix* è stato trasmesso dalla puntata *L'apprendista elettronico: il radiodramma* sul canale Rai Play Sound⁶⁸: l'ascolto del brano consente di comprendere quale fosse l'atmosfera voluta e ricreata dall'autore. Si determina, fin dai primi secondi di registrazione, una contrapposizione tra la dimensione musicale e quella verbale: da una parte, i motivi musicali, eseguiti sia dal clarinetto che dagli altri strumenti, ricreano una dimensione onirica, quasi metafisica, con armonie a tratti malinconiche, a tratti ricche di *suspence*; dall'altra, la voce calda, avvolgente, profonda di Foà, che riporta l'ascoltatore a una dimensione terrena, concreta. L'attore si presenta qui come una sorta di Virgilio dietro il microfono, è la guida che non lascia mai solo il protagonista; la sua vocalità ben si coniuga con la partitura musicale, che alterna momenti più armoniosi a melodie evocative, dal ritmo più cadenzato. L'alternanza di musica e parole diventa lo strumento ottimale per ricreare l'atmosfera irrealistica che connota l'intero radiodramma e per sollecitare la

⁶⁴ Cfr. Rodolfo Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., p. 200.

⁶⁵ *Ivi*, p. 252.

⁶⁶ Cfr. *Ivi*, pp. 252-253.

⁶⁷ *Ivi*, p. 253.

⁶⁸ *L'apprendista elettronico: il radiodramma*, <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/09/Lapprendista-elettronico-del-11102021---2---Il-radiodramma-4feeb0d8-91e4-4f8c-9251-966e832dc957.html>.

fantasia del pubblico; la radio, così, si configura come mezzo ideale per rappresentare un aldilà che l'ascoltatore può soltanto immaginare. La costruzione drammaturgica realizzata da Savinio dimostra i suoi punti di forza, dal momento che affida alle parole del Consigliere tutte le informazioni utili a comprendere la trama del radiodramma, senza rinunciare alla forza suggestiva della musica⁶⁹. *Agenzia Fix* è un esempio lampante di come il radiodramma riesca a giocare sulla mancanza della dimensione visiva, non considerandola come assenza da colmare, ma come punto di partenza su cui costruire il proprio linguaggio: l'utilizzo di suoni, rumori, melodie e motivetti è la tecnica di cui il genere si serve per arrivare al pubblico di ascoltatori, facendo leva sullo stupore sonoro e su un clima evocativo di sicuro impatto emotivo⁷⁰.

Negli anni successivi e in concomitanza con l'attività teatrale, Arnoldo Foà si misura con altri radiodrammi, come *Incontri in una stazione di provincia* di Paolo Levi, con la regia di Gian Domenico Giagni, trasmesso nel 1958, o *Pilato* di Giuseppe De Martino e Antonio Santoni Rugiu. Di questo repertorio fa parte anche *Il Socrate immaginario* di Giovanni Paisiello, commedia per musica su libretto di Ferdinando Galiani e Giovanbattista Lorenzi, ridotta per la radio e diretta da Nino Meloni. Il radiodramma viene trasmesso dalla rete Rai, sul Terzo Programma, nell'aprile del 1955; si tratta di un'opera musicale divisa in due tempi, che racconta la storia di Don Tamarro Promontorio da Modugno, un ricco possidente pugliese, interpretato da Arnoldo Foà, che perde la testa per via delle sue letture filosofiche e si crede egli stesso un filosofo. Le circostanze in cui la vicenda di Don Tamarro si svolgono vengono rese note fin dalla prima scena, con le battute iniziali recitate dal protagonista:

Tamarro: E tu da questo istante
ti chiamerai Santippe
essendo questo il nome
che aveva quell'altra indiolata moglie
di quel Socrate primo. Tu, mia figlia,
ti chiamerai Sofròsinone;
tu, Calandrino, Simia e tu Lauletta,
Saffo ti chiamerai⁷¹.

E ancora, più avanti:

In casa mia
Voglio, che tutto sia grecismo; e voglio
Che sin il can, che ho meco,
dimeni la sua coda all'uso greco!⁷²

Anche gli altri personaggi, in tutto otto, assecondano le richieste del protagonista, dando vita all'atmosfera comica e surreale che prenderà forma nel proseguo dell'opera; da questo

⁶⁹ Cfr. Rodolfo Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., p. 255.

⁷⁰ Cfr. *Ivi*, p. 136.

⁷¹ Giovanni Paisiello, *Il Socrate immaginario*, riduzione e regia di Nino Meloni, in *Copioni*, p. 7.

⁷² *Ibidem*.

momento, infatti, viene messo in atto un vero e proprio inganno nei confronti di Don Tamarro, che finisce per essere davvero convinto di parlare con Platone e con altri illustri filosofi greci. Il divertente equivoco arriva al suo epilogo quando, nel tentativo di far rinsavire il povero protagonista, gli viene somministrato un potente sonnifero – a lui presentato come la famosa cicuta di Socrate – il cui compito è quello di addormentarlo; al suo risveglio, Don Tamarro torna alla realtà e sembra aver dimenticato la sua esperienza filosofica. Ancora a una pagina di «Radiocorriere» è affidata una delle poche recensioni dello spettacolo nella sua prima trasmissione, nell'aprile del 1955, corredata da una fotografia che ritrae Arnoldo Foà e Carlo Croccolo, due dei principali interpreti della riduzione radiofonica, ripresi proprio davanti al microfono⁷³. Così il recensore presenta la commedia:

L'assenza del nome di Paisiello nell'annuncio di questa trasmissione potrà stupire tutti quelli che ricordano il *Socrate immaginario* come una delle poche opere buffe di quel musicista; ma occorre subito chiarire che la trasmissione è principalmente dedicata al testo parlato, alla commedia di cui Paisiello si valse per il libretto; non ci si aspetti dunque di ritrovare le arie, i concertati, i duetti, i recitativi che suscitarono, alla prima rappresentazione del 1778, i consensi del pubblico napoletano⁷⁴.

La recensione, che poi prosegue ripercorrendo le vicende storiche dell'opera e soffermandosi sulla trama, qui pone l'attenzione sull'elemento testuale e verbale che supera quello musicale; in effetti, sebbene nel copione di Foà siano segnate alcune battute cantate dai personaggi, esse sono di gran lunga quantitativamente inferiori rispetto a quelle recitate. Una replica del *Socrate immaginario*, con Arnoldo Foà nel ruolo del protagonista, viene trasmessa dopo due anni, nel 1957.

2.2 Letture, declamazioni, recital, televisione

Oltre all'attività teatrale e a quella radiofonica, di cui si sono tracciati i momenti più significativi, la carriera di Foà conta anche una duratura esperienza televisiva: a partire dagli anni Cinquanta, Foà lavora in televisione, recitando in opere teatrali adattate al nuovo mezzo, in sceneggiati e recital scritti e prodotti appositamente per la trasmissione televisiva, e, infine, compare in trasmissioni che lo consacrano come personaggio pubblico a tutto tondo.

La seconda metà del Novecento è certamente il periodo più fecondo per Arnoldo Foà, perché segna il riconoscimento di una fortuna ottenuta su più fronti; il successo viene poi

⁷³ Adriano Magli, *Il "Socrate immaginario". Due tempi dalla commedia settecentesca di F. Galiani e G. B. Lorenzi*, in «Radiocorriere», n. 13, 1955, p. 11. Documento conservato nell'archivio online di «Radiocorriere», <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1955|13|11I>.

⁷⁴ *Ibidem*.

definitivamente consacrato dalla televisione, che entra nelle case degli italiani a partire dal 1954 e, in brevissimo tempo, diventa il «contenitore più forte»⁷⁵. Il pubblico viene attratto dalla potenza visiva delle immagini del piccolo schermo, preferendolo di gran lunga per i suoi caratteri essenziali di presa diretta e continuità⁷⁶; la nascita del nuovo *medium* comporta la conseguente riduzione dell'*audience* radiofonico a favore di quello televisivo, che elabora una programmazione in base alle nuove preferenze degli spettatori.

Il legame tra teatro e televisione è evidente fin dagli esordi del nuovo mezzo, che viene inaugurato nel 1954 proprio con la trasmissione di un'opera di prosa, *l'Osteria della posta* di Carlo Goldoni, per la regia di Franco Enriquez⁷⁷: inizia così l'avventura del teatro sugli schermi televisivi e, da questo momento in poi, seppur vivendo fasi altalenanti, esso diventa una costante della programmazione Rai. Si viene a consolidare un rapporto di reciproca utilità tra le due dimensioni: da un lato, il teatro viene considerato il mezzo più adatto a promuovere lo spettacolo, inteso come cultura e intrattenimento, dall'altro, la televisione diventa uno strumento utile a divulgare la proposta teatrale alle fasce più ampie della popolazione⁷⁸. Tale contaminazione si verifica anche a causa della scarsa consapevolezza che la televisione delle origini possiede rispetto alle proprie potenzialità: nella ricerca della sua identità, la televisione si poggia su generi esterni, tra cui appunto il teatro⁷⁹; oltre a ciò, si aggiunge poi la convinzione che il teatro televisivo potesse essere il principale mezzo di propaganda culturale, nonché la forma spettacolare più adatta alla trasmissione elettronica⁸⁰.

Ma in cosa consiste questo teatro televisivo? Principalmente, le forme teatrali proposte non sono altro che riprese di spettacoli ricostruiti negli studi televisivi o registrati direttamente nei teatri; oltre al teatro riprodotto, nasce una nuova forma, quella dello sceneggiato, una rappresentazione televisiva trasmessa in puntate e basata spesso sulla riduzione di opere letterarie italiane e straniere per il piccolo schermo⁸¹. Alla metà degli anni Cinquanta, il repertorio drammaturgico proposto è variegato, ma di stampo tradizionale, privilegia il dramma borghese del Novecento e la produzione dialettale nazionale⁸²; in generale, le operazioni di trasposizione del teatro in televisione privilegiano i testi già accreditati dalla cultura popolare

⁷⁵ Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 270.

⁷⁶ Franco Prono, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Audino, Roma 2011, p. 8.

⁷⁷ Maria Letizia Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa dal 1954 al 1998*, Rai-ERI, Roma 1999, p. 11.

⁷⁸ Cfr. *Ivi*, p. 23.

⁷⁹ Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 303.

⁸⁰ Cfr. Franco Prono, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, cit., p. 12.

⁸¹ Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 306.

⁸² Cfr. Maria Letizia Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa dal 1954 al 1998*, cit., p. 34.

dell'epoca⁸³. Con la nascita del Secondo Programma negli anni Sessanta, a cui viene affidato il compito di promuovere trasmissioni culturali, la programmazione propone un cambiamento, subendo un'inversione di repertorio a favore di nuovi testi stranieri⁸⁴. Questo è certamente il periodo più proficuo per la sperimentazione teatrale in televisione, perché tanti registi e scrittori si cimentano con la messa in onda, attraverso l'ideazione di testi teatrali appositamente pensati per il piccolo schermo: l'attività svolta da questi registi, tra cui si ricordano Eduardo De Filippo, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina, comporta un vero e proprio salto di qualità per il teatro televisivo⁸⁵. È a partire dagli anni Sessanta, in effetti, che il rapporto teatro-televisione si consolida e raggiunge la sua forma più alta, quando cioè «il mezzo elettronico si mette al servizio della realtà scenica»⁸⁶: la televisione supera la semplice riproduzione di spettacoli teatrali e si apre alle sperimentazioni dei nuovi registi, diventando un laboratorio per la realizzazione di messe in scena d'autore⁸⁷.

Arnoldo Foà, con la sua attività artistica a largo raggio, diventa uno dei protagonisti del piccolo schermo: gli attori scelti per gli spettacoli televisivi vengono generalmente selezionati tra quelli che possiedono una certa esperienza in teatro⁸⁸ e Foà, a quest'altezza cronologica, vanta già vent'anni di lavoro come interprete. La sua carriera televisiva inizia con l'anno stesso dell'avvio delle trasmissioni, il 1954, e attraversa le varie forme espressive che la televisione propone, dagli spettacoli teatrali (nel complesso, egli recita in dieci spettacoli registrati e trasmessi dal piccolo schermo), agli sceneggiati, alla comparsa in programmi di varietà e intrattenimento, fino alle *fiction*, occupando un arco temporale di circa cinquant'anni. In particolare, la partecipazione agli sceneggiati televisivi, che alla metà degli anni Cinquanta rappresentano uno dei generi più seguiti e diffusi, gli procura una vasta popolarità, grazie a una recitazione che è stata definita «di stampo classico ma vivificata da lampi di ironia e giocosità»⁸⁹. Nel 1954, Foà recita in due adattamenti di spettacoli teatrali, *Candida* di George Bernard Shaw e *Il matrimonio* di Nicolaj Gogol, entrambi adattati per la televisione da Saverio Vertone ed entrambi diretti da Mario Ferrero. Il primo spettacolo rappresenta una vecchia conoscenza per Foà, il quale vi aveva recitato nel 1947, per la regia di Alessandro Brissoni, insieme alla compagnia Ferrati-Cortese-Scelzo; la versione televisiva viene mandata in onda l'8 gennaio del 1954 e, accanto a Foà, recitano Guglielmo Barnabò, Laura Solari, Giorgio

⁸³ Cfr. Franco Prono, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, cit., p. 14.

⁸⁴ Cfr. Maria Letizia Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa dal 1954 al 1998*, cit., p. 36.

⁸⁵ Cfr. Franco Prono, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, cit., p. 16.

⁸⁶ Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 356.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Cfr., Franco Prono, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, cit., p. 14.

⁸⁹ Voce Arnoldo Foà in *Enciclopedia della televisione*, a cura di Aldo Grasso, Garzanti, Milano 1996, p. 289.

Albertazzi. A distanza di circa un mese viene trasmesso *Il matrimonio*, con Foà nel ruolo di Ilic Fomic Kockariof.

Inizia così il percorso televisivo di Foà, che lavora al fianco di alcuni importanti registi, che, in quegli stessi anni, stavano partecipando attivamente alla nascita della televisione, operando soprattutto nel campo della prosa: tra questi Anton Giulio Majano, Mario Landi, Alberto Gagliardelli, Giacomo Vaccari, Vittorio Cottafavi, Daniele D'Anza. Nel 1955 la collaborazione tra Foà e Majano si intensifica, con la produzione, fino al 1968, di sette spettacoli: i due si conoscono già nel periodo della guerra, perché entrambi partecipano come *speaker* al programma radiofonico *Italia combatte*; si incontrano, seppur indirettamente, nel 1946, quando il regista lavora alla sceneggiatura del film *Un giorno nella vita* diretto da Alessandro Blasetti, con Foà che, nel ruolo del comunista (figg. 36-37), interpreta «il vero uomo, che fa dimenticare la finzione»⁹⁰. Sempre nel 1946, Majano e Foà si trovano nuovamente insieme nell'adattamento radiofonico de *Il vento notturno*, dramma in tre atti scritto da Ugo Betti. Nella lettera inviata dal drammaturgo al regista, vengono rivolti una serie di complimenti alla versione radiofonica della *pièce*:

Caro Majano,

Voglio ancora dirle il mio pieno consenso per la realizzazione de "il vento notturno". Mi è parsa una cosa veramente eccellente. Ottima regia, vera aderenza al clima del lavoro. E ottima interpretazione, da parte di tutti, senza eccezione, anche le particine. Particolarmente efficaci mi sono sembrati i protagonisti, Foà, Becci, Bonora. Vere creazioni i personaggi di Antonio ed Elisa. Stupenda sempre, veramente felice, la Bonora. Vorrei che lei fosse così gentile da portare il mio caloroso ringraziamento a tutti questi suoi valorosissimi interpreti. E uno speciale ringraziamento a lei, caro Majano. Credo di non aver mai avuto una così buona interpretazione alla radio.

Una cordialissima stretta di mano dal suo
Ugo Betti⁹¹.

Majano, dunque, giunge alla televisione dopo una pregressa carriera condotta a teatro, al cinema e in radio; ma il suo nome rimane legato al nuovo *medium*, e, in particolare, egli viene ricordato come il padre di un nuovo genere, quello del teleromanzo, ovvero la trasposizione televisiva di romanzi⁹². Nel febbraio del 1955 Majano dirige *La sera del sabato*, adattamento del giallo di Guglielmo Giannini, realizzato insieme ad Augusto Ciuffini e trasmesso in due puntate: la trama racconta le vicende legate al personaggio di Tony Savarese e a un misterioso omicidio, le cui indagini sono condotte dall'ispettore Brown, interpretato da Foà, che recita nel dramma accanto ad Aldo Giuffrè, nel ruolo del protagonista, Aldo Silvani, Antonio Battistella. Sempre nel 1955, Majano inaugura il teleromanzo a puntate con la riduzione del romanzo di Louisa May Alcott, *Piccole donne*. Il lavoro compiuto da Majano, insieme ad Anna Luisa

⁹⁰ Diego Calcagno, *Le prime del cinema*. «Un giorno nella vita di», in «Ricostruzione», 9 aprile 1946.

⁹¹ Ugo Betti, lettera indirizzata ad Anton Giulio Majano, 9 aprile 1946. Documento conservato in *Rassegna stampa*, Fondo Arnoldo Foà.

⁹² Giorgio Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione*, Rai-ERI, Roma 2002, p. 23.

Meneghini, nasce in un clima di diffidenza generale, dovuto al successo ottenuto dalla recente versione cinematografica del 1949: le intenzioni del regista sono quelle di creare una rielaborazione *ex novo* del romanzo, che sia indipendente dalla sua versione letteraria e cinematografica. In effetti, il successo riscosso dallo sceneggiato e misurato dalle lettere di apprezzamento e dalle telefonate arrivate alla Rai⁹³ portano alla realizzazione di una quinta puntata in più, rispetto alle quattro inizialmente pensate da Majano. Insieme ad Arnoldo Foà nel ruolo del signor Lawrence, il ricco vicino di casa delle sorelle March, recitano alcuni attori di teatro già noti, tra cui Renato De Carmine, Wanda Capodaglio e Lea Padovani nel ruolo di Jo March. Nell'articolo di «Radiocorriere» viene presentato il *cast* e si annuncia quella che sarebbe stata l'ultima puntata del teleromanzo:

Sabato prossimo, 3 dicembre, alle ore 21.30 la Televisione Italiana presenta ai telespettatori la quarta e ultima puntata di *Piccole donne*, il celebre e fortunato romanzo di Luisa Alcott, nella riduzione televisiva di Anna Luisa Meneghini e Anton Giulio Majano, per la regia di quest'ultimo. A interpretare questo lavoro – è il primo tentativo della Televisione Italiana di presentare un romanzo sceneggiato – è stato chiamato un nutrito cast di attori, cui fa capo Lea Padovani. Emma Danieli, la giovane annunciatrice televisiva, sostiene la parte di Meg, Vira Silenti quella di Amy e Maresa Gallo quella di Beth. Insieme ad Arnoldo Foà (il signor Lawrence) a Wanda Capodaglio (la zia March) a Vittorio Sanipoli (il dottor March) a Carla Bizzarri (la signora March) e ad Alberto Lupo (il professor Baher) c'è un debuttante, Matteo Spinola, che sostiene la difficile parte di Laurie. Egli è stato scelto dal regista dopo una lunga e minuziosa selezione poiché per lo schermo televisivo non basta saper recitare, occorre possedere doti non comuni di fotogenia, espressività, memoria, prontezza e comunicativa⁹⁴.

Nel passo qui riportato viene sottolineata innanzitutto la novità del romanzo sceneggiato proposto dalla televisione italiana; nella parte finale, dopo l'elenco degli interpreti principali, viene chiamata in causa l'importanza delle doti recitative degli attori, che, davanti allo schermo televisivo, devono arricchirsi di nuovi e particolari requisiti. Quest'ultima affermazione pare assumere una carica persuasiva, comune alla politica comunicativa della rivista settimanale della Rai, che si occupava di stimolare, incuriosire e attirare l'interesse dei suoi telespettatori; l'articolo mette in evidenza le modulazioni e le variazioni che la recitazione televisiva comportava, quasi a voler ribadire quanto fossero maturi e competenti gli attori scelti. Tra i caratteri recitativi, quello che più subisce il passaggio dalla dimensione teatrale a quella televisiva è sicuramente la vocalità: nella ripresa televisiva, la voce dell'attore non deve badare alle esigenze di una platea in ascolto, ma può assumere intonazioni più basse, alternando toni colloquiali o dimessi a sfumature vocali più intense; inoltre, gli attori televisivi hanno la possibilità di gestire diversamente le pause, di smorzare il volume della voce o di mitigare la propria gestualità, sicuri che la ripresa televisiva possa cogliere anche le minime espressioni

⁹³ Voce *Piccole donne* in *Enciclopedia della televisione*, p. 545.

⁹⁴ *Piccole donne. Alla tv, sabato, ore 21.30*, in «Radiocorriere», anno XXXII, n. 48, 27 novembre – 3 dicembre 1955, p. 24, <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1955|48|24|P>.

che lo spettacolo dal vivo non sempre restituisce⁹⁵. L'articolo prosegue con alcuni fotogrammi dello sceneggiato che riguardano le scene più significative e i suoi protagonisti; tra queste, una scena in cui figura Foà insieme a Maresa Gallo⁹⁶.

Il successo ottenuto dalla versione televisiva del romanzo della Alcott è tale da essere riproposto, l'anno successivo, con l'adattamento sul piccolo schermo di *Cime tempestose*: «il capolavoro della Alcott era praticamente il primo esperimento riuscito di un romanzo a intreccio portato sul teleschermo e dimostrava nei testi di questo genere una capacità di resa televisiva addirittura inaspettata»⁹⁷. Il lavoro di Majano fa così da apripista per un genere che, tra gli anni Cinquanta e Settanta, vive la sua fase più intensa e riscuote un elevato favore; con i suoi lavori, inoltre, il teleromanzo all'italiana diventa un genere creativo autonomo e uno strumento per la divulgazione della letteratura alle masse popolari. La riduzione e la regia televisiva in quattro puntate dell'opera di Emily Brontë sono affidate, questa volta, a Mario Landi, il quale, sebbene fosse già noto al grande pubblico per le sue opere sia televisive che cinematografiche, si misura per la prima volta nella realizzazione di uno sceneggiato; Arnoldo Foà, anch'egli «vecchia conoscenza»⁹⁸ dei telespettatori, è l'anziano domestico Joseph, per la seconda volta al fianco di Landi, dopo aver recitato, nello stesso anno, in *Casa dolce casa*. Nel 1968 Foà lavorerà nuovamente con il regista siciliano, interpretando il personaggio di Emile Ducrau nell'episodio *La chiusa* della seconda e fortunata serie *Le nuove inchieste del commissario Maigret*, trasmesso dalla Rai in tre puntate: in questa occasione, Foà si ritrova a recitare con alcuni suoi vecchi colleghi dello spettacolo, come Gino Cervi nel ruolo di Maigret e Andreina Pagnani in quello di sua moglie.

Tornando alla collaborazione tra Foà e Majano, uno dei momenti più fortunati è sicuramente rappresentato dalla felice esperienza di *Capitan Fracassa*, sceneggiato televisivo tratto dall'omonimo romanzo di Théophile Gautier, prodotto dalla Rai e trasmesso nel 1958. Il successo ottenuto dalla trasposizione dell'opera letteraria crea una sorta di legame tra il personaggio e l'attore: a distanza di anni, infatti, Foà viene ricordato per l'interpretazione del comico capitano, come documenta il titolo di un articolo comparso su «La Stampa» nel 1992: *Foà un Capitan Fracassa ebreo*⁹⁹. Nel ruolo del protagonista che dà il titolo allo sceneggiato, Foà entra nelle case di tutti gli italiani insieme a Lea Massari, Nando Gazzolo, Ubaldo Lay, Alberto Lupo, con una programmazione serale in cinque puntate; la registrazione di queste

⁹⁵ Cfr. Franco Prono, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, cit., p. 15.

⁹⁶ *Piccole donne. Alla tv, sabato, ore 21.30*, in «Radiocorriere», anno XXXII, n. 48, 27 novembre – 3 dicembre 1955, p. 25, <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1955|48|24|P>.

⁹⁷ *Cime tempestose*, in «Radiocorriere», anno XXXIII, n. 7, 12-18 febbraio 1956, pp. 14-15.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Osvaldo Guerrieri, *Foà un Capitan Fracassa ebreo*, in «La Stampa», anno 126, n. 146, martedì 8 settembre 1992.

puntate è stata resa pubblica da Rai Teche che, negli anni, ha divulgato alcune serie integrali sul portale Rai Play. Qui lo sceneggiato viene così presentato: «Una messinscena teatrale che tuttavia non cela il backstage televisivo, un racconto dai toni allegri che celebra la commedia dell'arte: “Capitan Fracassa”, dall'omonimo romanzo di Théophile Gautier, è andato in onda nel 1958 con la regia di Anton Giulio Majano»¹⁰⁰. Tutte le puntate, della durata di circa un'ora, si aprono con la sigla, che inizia proprio con il personaggio di Capitan Fracassa in primo piano: l'inquadratura, partendo dal basso e risalendo l'intera figura del protagonista, riprende un Arnoldo Foà con gli abiti di scena che ride beffardo, guardando dritto nella telecamera, mentre le inquadrature successive alternano ambienti esterni e interni; una voce narrante introduce gli antefatti della vicenda, rivolgendosi direttamente al telespettatore e presentando, di volta in volta, l'ambientazione e i personaggi. A partire da questa puntata iniziale, le successive raccontano le avventure del barone di Sigognac e della compagnia comica itinerante a cui il personaggio si è unito come Capitan Fracassa. Lo sceneggiato mette in scena il meccanismo del “teatro del teatro”, adattato alla televisione: gli attori, cioè, sono chiamati a interpretare altri attori, dal momento che in molte puntate essi ricreano gli spettacoli allestiti e recitati dai comici dell'arte. La registrazione televisiva, dunque, riprende una messinscena teatrale che, a sua volta, rappresenta il teatro, sancendo il profondo legame tra queste due dimensioni. Nella sua versione televisiva, Majano rispetta il respiro comico della commedia dell'arte e l'azione ricca di colpi di scena presente nel testo originario.

Allo stesso genere appartiene *L'isola del tesoro*, ancora un romanzo, questa volta di Robert Louis Stevenson, tradotto e ridotto da Paolo Levi, adattato e diretto ancora da Majano e trasmesso l'anno successivo, nel 1959, sempre seguendo la formula dello sceneggiato suddiviso in cinque puntate. Arnoldo Foà interpreta il ruolo del capitano Smollet e, ancora una volta, la pubblicazione delle puntate su Rai Play costituisce una risorsa importante per vedere l'attore all'opera nel teleromanzo, così presentato: «“L'Isola del tesoro” di Robert Louis Stevenson, uno dei più amati classici “di pirati e tesori” per ragazzi, fu portato sugli schermi televisivi nel 1959. Diretto da Anton Giulio Majano, uno dei primi grandi registi della Rai, lo sceneggiato andò in onda in cinque puntate. Sostanzialmente fedele alla trama del romanzo, “L'Isola del tesoro” fu quasi interamente realizzato in studio. Tra gli interpreti di questo intramontabile classico della letteratura e della tv, Alvaro Piccardi, Ivo Garrani e Arnoldo Foà»¹⁰¹. Lo sceneggiato racconta le vicende vissute dal protagonista, Jim Hawkins, che, dopo aver scoperto

¹⁰⁰ *Capitan fracassa*, puntata registrata pubblicata sul portale Rai Play, <https://www.raiplay.it/programmi/capitanfracassa>.

¹⁰¹ *L'Isola del tesoro*, puntata registrata pubblicata sul portale Rai Play, <https://www.raiplay.it/programmi/lisoladeltesorolosceneggiato>.

una vecchia mappa del tesoro, si mette in viaggio sulla nave comandata dal capitano Smollett.

Il successo è elevato, come si legge su «Radiocorriere»:

Il capolavoro di Stevenson, nella riduzione televisiva di Paolo Levi e Anton Giulio Majano ritorna sui teleschermi dopo il successo ottenuto durante la prima rappresentazione avvenuta alcuni mesi or sono. Quasi tutta l'avvincente trama si svolge in esterni, in mare, a bordo di un vascello o in selvaggi luoghi a terra. Particolari accorgimenti della regia, rendono il più possibile aderente all'atmosfera originale dell'opera, l'attuale riduzione televisiva¹⁰².

Con la scelta del romanzo di Stevenson, Majano si trova a dover risolvere un ostacolo principale, quello di restituire gli ambienti esotici ed esterni in cui si svolge la maggior parte della vicenda; con «gli accorgimenti della regia» a cui qui si fa riferimento, Majano viene a capo della questione, pur realizzando la maggior parte delle riprese in studio e nella campagna laziale. La sua regia rispetta e trasferisce sullo schermo lo spirito d'avventura che connota il romanzo, grazie agli allestimenti e alla recitazione, entrambi in grado di restituire la suggestione dell'opera originale¹⁰³.

A chiudere la rassegna di televisione per ragazzi a cui partecipa Arnoldo Foà, nonché la sua collaborazione con Anton Giulio Majano, è lo sceneggiato *La freccia nera*, anche questo tratto dal romanzo di Stevenson, trasmesso, come specificato sul canale Rai Play che ne ripropone le registrazioni¹⁰⁴, sul Primo Canale Rai in sette puntate, dal dicembre 1968 al febbraio 1969. Il teleromanzo raggiunge senza difficoltà il gradimento dei precedenti e si inserisce nella tendenza della televisione italiana, emersa nel suo primo decennio di vita, a veicolare contenuti letterari nazionali e stranieri attraverso una proposta rivolta soprattutto ai più giovani. L'intreccio è ambientato in Inghilterra, durante la Guerra delle Due Rose, e segue le peripezie vissute dal protagonista, il giovane Dick Shelton, inizialmente succube del cattivo Sir Daniel, che, nel finale, riesce a ricongiungersi con la propria amata, Joanna Sedley. La messa in rete dello sceneggiato è preceduta da un articolo che svela alcuni particolari della sua registrazione e realizzazione:

Frati, fraticelli, fratini! Dodici frati dodici sulla scena subito!», urla nell'altoparlante l'aiuto-regista, in calzoncini bianchi e camicia a righe, unico tocco estivo in una folla paludata di gravi indumenti: le dame col duplice cono in testa, il petto strozzato nel corsetto, le maniche lunghe a guanto, un enorme viluppo di gonne; gli armigeri chiusi nella cotta di ferro ad anellini snodabili, che con 34° all'ombra minacciano di trasformarsi in graticola ed arrostitire le povere comparse come tante «paillardes». I frati rispondono all'appello senza fretta, secondo le usanze dei conventi, e vanno ad inginocchiarsi straccamente sui banchi di pietra allineati nella cappella dell'Abbazia di Shoreby, ricostruita per l'occasione negli studi milanesi della RAI, dove si sta girando *La freccia nera* (sette puntate con la regia di Anton Giulio Majano)¹⁰⁵.

¹⁰² *L'Isola del tesoro*, in «Radiocorriere», anno XXXVI, n. 32, 9-15 agosto 1959, p. 28.

¹⁰³ Voce *L'Isola del tesoro* in *Enciclopedia della televisione*, p. 371.

¹⁰⁴ *La freccia nera*, puntata registrata e pubblicata sul portale Rai Play, <https://www.raiplay.it/programmi/lafreccianera>.

¹⁰⁵ Donata Gianeri, *Amore e vendetta fra i ribelli del bosco*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 32, 4-10 agosto 1968, p. 20, <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1968|32|20|P>.

A proposito del regista e del suo lavoro di direzione del teleromanzo, l'articolo prosegue:

È il dio regista, Anton Giulio Majano, piccolo, rotondo e tuttavia scattante con qualcosa di militaresco [...] Lo considerano il papà del teleromanzo cui diede l'avvio nel '55 con *Piccole donne*: da allora Majano non si è più fermato, affrontando indifferentemente Joyce o Dreiser, Cronin o Wesserman secondo un suo criterio personale per cui «non è l'autore che conta, ma la trama, anzi il lato spettacolare del romanzo». Ce lo dice quando riusciamo ad avvicinarlo durante una pausa [...] Ogni tanto preme uno dei tantissimi bottoni del complicato quadrante che ha davanti, senza mai perder d'occhio gli schermi d'ogni dimensione che gli stanno intorno: *La freccia nera* viene ripresa secondo la nuova tecnica dell'«electronic cam» sorta di compromesso tra il cinema e la tv¹⁰⁶.

La descrizione di cosa sia questa nuova tecnica e di come venga adoperata da Majano chiarisce ulteriormente le fasi dell'allestimento dietro lo schermo:

Si azionano contemporaneamente tre cineprese con incorporati i dispositivi elettronici delle telecamere, per cui il regista può seguire le scene sullo schermo via via che vengono girate. Il sistema offre grandi vantaggi: primo, la completezza dell'immagine colta sotto tre diverse angolazioni; secondo, l'omogeneità tra esterni e interni, fino ad oggi impossibile a ottenere in TV; terzo e più importante, la maggior commerciabilità del film inciso su pellicola come un film normale anziché su nastro. Majano, comunque, si muove tra queste complicate innovazioni come un pesce nell'acqua: i suoi precedenti cinematografici, dice, gli permettono di fronteggiare disinvoltamente la situazione. Inoltre Stevenson gli calza a pennello, è «pieno di movimento», è un classico, quindi sempre attuale e di facile presa sulle masse, come ha già sperimentato con *L'isola del tesoro* andata in onda nel '59. «*La freccia nera*», dice, «dovrebbe avere un successo anche maggiore. Ho cercato di aggiornarla, accentuandone il contenuto polemico e sociale, in un'Inghilterra povera, oppressa da signorotti privi di scrupoli e da un clero corrotto». Il romanzo non ha subito epurazioni, si è cercato, al contrario, di forzarne qua e là le tinte: il protagonista è un po' meno candido di quello presentatoci da Stevenson e si concede qualche scappatella con un'avventuriera delle Freccie Nere, Jane, impersonata da Franca Parisi. Anche il finale è diverso: Dick Shelton messo di fronte all'alternativa di accettare una legge di cui non condivide i principi od opporvisi, sceglie la libertà e segue i suoi amici ribelli nel bosco. «Così», conclude Majano, «da un libro per ragazzi riusciamo a tirar fuori qualcosa che affascinerà anche gli adulti»¹⁰⁷.

La ricostruzione del giornalista e le dichiarazioni di Majano, che racconta come ha lavorato sul testo, mettono in risalto il carattere innovativo dello sceneggiato, a partire dalla migliore definizione delle immagini, ottenuta grazie all'utilizzo di telecamere con pellicola. L'operazione condotta dal regista, che adatta le atmosfere letterarie alle esigenze della televisione italiana di quegli anni, mira a raggiungere un più vasto pubblico, composto da grandi e piccoli. Insieme all'articolo, vengono pubblicate alcune fotografie dei personaggi del teleromanzo, con rispettiva descrizione e nome degli attori che li interpretano: tra questi, Arnoldo Foà è sir Daniel Brackley, presentato come «un signorotto campagnolo brutale e violento»¹⁰⁸ e ritratto in alcune caricature che lo tratteggiano con i costumi d'epoca che dovrà vestire: la prima immagine (fig. 38) è un disegno in bianco e nero che raffigura il volto dell'attore in primo piano, colto con un'espressione «decisamente torva», come viene precisato

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 22.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 20.

nella didascalìa; nella seconda immagine (fig. 39), protagonista della caricatura è ancora Foà che guarda davanti a sé, nel disegno a colori realizzato da Tullio Pericoli.

Su «La Stampa» viene pubblicato un articolo che, in concomitanza con l'uscita dell'ultima puntata, stila una sorta di resoconto dei vari aspetti dello sceneggiato, dalla produzione alla recitazione degli attori:

Stasera si concluderà il romanzo «La freccia nera» con la settima puntata che comprende anche un epilogo. Possiamo sin d'ora tirare le somme. È stata una produzione onesta. All'inizio si era parlato di un certo approfondimento del testo di Stevenson, di una certa ricerca di valori morali e civili che andassero al di là dell'intreccio. Pareva, in altri termini, che si volesse presentare al pubblico uno Stevenson impegnato, difensore della libertà e dei deboli contro una tirannide e contro i violenti. Invece – e non poteva essere diversamente – ci si è trovati dinanzi ad un racconto d'avventure: ad un semplice e comune racconto di avventure dove l'«impegno» era poi costituito dalla rappresentazione del contrasto, tradizionale nei romanzi del genere, tra il buono e il malvagio, tra il ricco e il povero, tra il vizio fosco e la virtù liliace. Contro questi limiti, ripetiamo, la fatica di Anton Giulio Majano, regista e riduttore (assieme con Sergio Failoni, morto tragicamente pochi giorni prima dell'esordio), ha dato frutti non spregevoli. C'erano delle ingenuità, delle lungaggini, ma nell'insieme la favola si è snodata secondo i moduli convenzionali e graditi alla massa: una massa, giova notarlo, che comprendeva, oltre agli adulti, frotte di ragazzi. La ricchezza di mezzi era evidente e le frequenti scene di esterni hanno conferito dinamicità e respiro alla vicenda. [...] Recitazione discreta: volenterosi ma un po' immaturi ed esangui i due giovani, Aldo Reggiani e Loretta Goggi; sanguigno, al contrario, Arnoldo Foà che, reprimendo i suoi sentimenti personali, ha dato muscoloso rilievo al prepotente fellone antidemocratico¹⁰⁹.

Il giudizio è complessivamente positivo, sebbene vengano precisate alcune criticità, fra tutte, la scarsa originalità della trasposizione televisiva; la valutazione di Foà, la cui recitazione viene giudicata impetuosa e passionale, acquisisce maggior valore perché qui messa a confronto con quella meno apprezzata dei due attori protagonisti. Anche su «Radiocorriere» si tessono le lodi dell'operazione registica attuata da Majano:

Il primo problema da risolvere nella trasposizione televisiva della *Freccia nera* di Robert L. Stevenson è stata la necessità di trovare un equivalente espressivo ai rigori stilistici di questo grande scrittore inglese. [...] L'amalgama romantico che alimenta le pagine della *Freccia nera* è soltanto il filtro attraverso cui si divulga una vicenda ricca di fermenti politici e sociali, condensati sullo sfondo di quel terribile evento storico che fu la guerra delle Due Rose. I regista Anton Giulio Majano (che, in collaborazione con Sergio Failoni, ha anche curato il libero adattamento e la sceneggiatura del romanzo) non ha rinunciato agli schemi consueti, ai toni appassionanti di un linguaggio concitato, ma ha anche tentato di conservare le proporzioni e i significati che Stevenson conferì al serrato gioco dialettico da cui vengono fuori i due volti d'una società [...] Non è da sottovalutare, comunque, lo sforzo compiuto per ottenere complessivamente certi risultati di qualità, contemperando il peso letterario e culturale del libro di Stevenson con le esigenze di uno spettacolo televisivo destinato a un pubblico vastissimo. È molto probabile che un aiuto in tal senso Majano l'abbia avuto abbinando ai mezzi squisitamente cinematografici per le riprese esterne quelli dell'electronic-cam per gli interni. Con l'electronic-cam, la telecamera non si priva delle sue prerogative di sempre, ma conquista anche quelle fino a ieri proposte dalla cinepresa. [...] L'impiego dell'electronic-cam comporta e può risolvere problemi non soltanto tecnici ma anche e soprattutto estetici: ritmo, interpretazione, regia. E *La freccia nera*, grazie alle caratteristiche del suo «taglio» narrativo, è il genere di produzione ideale per verificare questi nuovi limiti espressivi¹¹⁰.

¹⁰⁹ «La freccia nera» arriva all'epilogo, in «La Stampa», n. 28, 2 febbraio 1969, p. 8.

¹¹⁰ Carlo Maria Pensa, *Gli eroi di Stevenson visti con l'electronic-cam*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 52, 22-28 dicembre 1968, pp. 26-27.

La regia di Majano riesce a trasporre nel linguaggio e nella formula televisiva i toni impegnati del romanzo da cui è tratto, grazie soprattutto all'impiego della nuova tecnica di ripresa, considerata l'elemento determinante per la buona riuscita dell'opera.

In questa sua ultima interpretazione, Foà riveste i panni dell'antagonista, è il cattivo che si oppone alle imprese del protagonista: si tratta di un ruolo ricorrente nella sua carriera artistica, responsabile anche del fascino dell'attore di fronte al grande pubblico. Domenico Campana, partendo dallo sceneggiato *La freccia nera*, riporta alcune considerazioni di Foà sulla parte impersonata:

Inguainato nel pesantissimo abito di Sir Daniel, oppresso dalla corazza di cuoio, Arnoldo Foà ha l'aria infelice. L'afa incombe appena si varca, uscendo, la soglia dello studio milanese, dove Anton Giulio Majano sta girando *La freccia nera*. «Mi hanno preso», dice Foà cupamente, asciugandosi la fronte lucida, «ancora una volta la TV m'ha preso. Fino ad ottobre sono coinvolto in questo romanzo d'avventure, reincarnando la figura d'un malvagio cavaliere inglese». «Un malvagio, come al solito», dico, e lui mi guarda con la sua aria lievemente beffarda, atteggiando il volto a una smorfia metà comica e metà maligna, quasi a dire che questo è vero, non c'è scampo, ormai l'antagonista è il suo ruolo, è destinato ad essere il «cattivo del video». S'è rassegnato e ci scherza sopra, anzi ne va fiero; lascia capire che questo è il suo sommo compiacimento: pur essendo il cattivo del video e facendo vittime a ogni piè sospinto, riesce tuttavia ad umanizzare tanto i suoi personaggi che la gente finisce per trovarlo simpatico; più simpatico, a volte, dei personaggi angelici e infelici che martirizza sul teleschermo¹¹¹.

E a proposito di questa sua abilità nell'interpretazioni di ruoli cattivi, il giornalista continua:

L'ultima sua interpretazione di rilievo è stato il consigliere Salvotti nella versione bolchiana delle *Mie prigionie*: e raramente un personaggio è stato tanto ammirato: lui angariava e tormentava il povero Pellico e gli altri patrioti, e le telespettatrici gli scrivevano lettere appassionate: «Come mi piaci, tu sì che sei un vero uomo». In verità, Arnoldo Foà riesce sempre, alla fine, a conquistare la simpatia del pubblico non solo per il suo talento di interprete intelligente, ma per l'ironia, il senso dell'umorismo che fa capolino dalle sue interpretazioni. È come se il «cattivo» si prendesse gioco, magari per un attimo solo, di sé, della vittima e del racconto: una segreta intesa con il pubblico è stabilita, l'occhio viene strizzato, e il «cattivo» Foà è salvo¹¹².

Lo spettacolo televisivo qui citato è *Le mie prigionie*, sceneggiato in quattro puntate tratto dall'omonimo romanzo autobiografico di Silvio Pellico e trasmesso dalla Rai nel 1968, per la regia di Sandro Bolchi, che ne cura anche l'adattamento; in questa occasione, Foà interpreta il giudice-consigliere Salvotti che perseguita il Pellico interpretato da Raoul Grassilli. La restante parte del *cast* comprende attori di formazione teatrale, tra cui Wanda Capodaglio, Fosco Giachetti e Sergio Tofano. Nella puntata trasmessa sul canale YouTube¹¹³ è possibile assistere al primo incontro tra lo scrittore piemontese e il giudice: Foà, che compare sullo schermo con un abito scuro e un aspetto curato, si cala perfettamente nel ruolo del consigliere, a cui conferisce fermezza e alterigia, pur non rinunciando alla componente ironica e beffarda che

¹¹¹ Domenico Campana, *Piace alle donne per la sua cattiveria*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 29, 14-20 luglio 1968, pp. 22-23.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Le mie prigionie*, registrazione sul canale YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=EmYs0KHLGuc>.

caratterizza la sua recitazione. Foà coglie le sfumature del suo personaggio e le fa emergere dalla propria interpretazione: assume un atteggiamento inquisitorio e attento, adopera un tono risoluto e severo, senza mai diventare ostile e aggressivo, parla con calma e con fermezza, cercando di estrapolare da Pellico le informazioni che cerca. Il pubblico simpatizza per l'attore, come si legge sulle pagine del «Messaggero»:

La seconda puntata de *Le mie prigioni* ci ha portato una conferma e una piacevole sorpresa: la conferma della bravura di Arnoldo Foà, e la sorpresa di una Gigliola Cinquetti attrice promettente. Di Foà si sapeva. È un attore intelligente e versatile. Lo avevamo visto recentemente nella parte del rude e comico fiacchero fiorentino, nella commedia «L'acqua cheta» di Novelli. Ed eccolo ora completamente trasformato nei panni del consigliere Salvotti. Un altro tipo, un altro metro di recitazione. Foà ha tracciato un disegno scattante dell'implacabile inquisitore, attentissimo ad ogni piega del carattere del personaggio come l'ambizione, ma più ancora, un alto senso del dovere, muove scrupolosamente alla ricerca della verità con l'uso di tutti i mezzi, talvolta spietati, che il suo alto ufficio gli concede. [...] Se il personaggio è venuto fuori a tutto tondo, più lucido forse di quanto non appaia nel testo, se ci ha rivelato ogni sfumatura del suo animo, il merito è di Arnoldo Foà che ne ha fatto un ritratto sottile, con la sensibilità e l'acume dell'attore di razza¹¹⁴.

Con la sua interpretazione e con l'esperienza maturata su più fronti, l'attore caratterizza al meglio la parte del rigido consigliere. In effetti, a quest'altezza cronologica, Arnoldo Foà ha interpretato alcuni ruoli di personaggi cattivi o, quanto meno, di antagonisti, tanto da essere spesso citato proprio come «il cattivo della televisione¹¹⁵»: ne *L'isola del tesoro* si cimenta nelle vesti del capitano Smollet, personalità severa, rude e spesso irritata; è poi il cattivo Fernando Gomez nell'adattamento televisivo di *Fuenteovejuna* di Lope De Vega, sempre per la regia di Anton Giulio Majano, trasmesso nel 1959; in *Paura di me* di Valentino Bompiani, diretto da Daniele D'Anza nel 1956, interpreta il «padrone», un personaggio isolato, senza scrupoli, che «ha troppo creduto in se stesso e nella propria opera»¹¹⁶.

Un'altra collaborazione televisiva che consente ad Arnoldo Foà di consolidare la propria notorietà è quella con il regista Vittorio Cottafavi, il quale firma sette regie televisive, dalla fine degli anni Cinquanta ai primi anni Settanta, tra adattamenti di spettacoli teatrali e sceneggiati appositamente prodotti per il piccolo schermo. Dopo una prima esperienza maturata in ambito cinematografico, Cottafavi approda alla televisione dove, a partire dal 1957, produrrà più di cinquanta spettacoli, accomunati da un costante interesse per l'evoluzione tecnologica del mezzo espressivo. La prima regia di Cottafavi è la trasposizione televisiva di un testo teatrale, *Casa di bambola* di Henrik Ibsen, trasmesso il 28 febbraio 1958; Foà aveva già interpretato lo stesso dramma a teatro, due anni prima, per la regia di Luciano Lucignani, ma la versione di Cottafavi lo vede in un ruolo diverso. Nello spettacolo teatrale Foà interpreta

¹¹⁴ *Le mie prigioni*, in «Il messaggero», 15 gennaio 1968 (ritaglio stampa anonimo).

¹¹⁵ *Uno contro quaranta* (ritaglio stampa anonimo, senza data e senza testata giornalistica).

¹¹⁶ Gilberto Lovero, *Paura di me*, in «Radiocorriere», anno XXXIII, n. 14, 1-7 aprile 1956, p. 30.

Torvald Helmer, marito di Nora nonché artefice della sua ribellione, mentre nel 1958 Foà veste nuovamente i panni di un “cattivo”, questa volta l’avvocato Krogstad che ricatta la povera Nora: due ruoli apparentemente diversi, ma responsabili entrambi del mutamento della protagonista. Ancora una volta, l’attore si cala nel ruolo del cattivo: il suo ingresso in scena, preceduto dall’annuncio della cameriera, cambia l’espressione di Nora, interpretata da Lilla Brignone¹¹⁷; Foà indossa un cappotto scuro con il collo di pelliccia, sotto a cui si intravede un abito elegante, l’espressione del viso è torva e l’atteggiamento complessivo è duro e inflessibile, la voce ferma e decisa. Egli appare ogni volta in compagnia della donna che ricatta e, nel corso della rappresentazione, i suoi modi diventano sempre più aggressivi, nell’intento di far rispettare la propria posizione all’interno dell’azienda; solo in una delle sue ultime apparizioni, quando parla con la signora Linde e decide di ricongiungersi a lei, il suo animo appare mutato, travolto da un’inaspettata commozione e da un senso di gioia, che emerge dalla sua ultima battuta: «Non sono mai stato tanto felice!»¹¹⁸. A distanza di quattordici anni, Cottafavi e Foà sono nuovamente impegnati in uno spettacolo di Ibsen, questa volta *Rosmersholm* trasmesso dalla Rai nel luglio del 1972, con Foà nel ruolo del pastore Brendel¹¹⁹.

Insieme a Vittorio Cottafavi, regista eclettico e abile nell’utilizzo del mezzo televisivo¹²⁰, Foà sperimenta autori e generi diversi tra loro, dalla drammaturgia ibseniana a opere pensate e scritte specificamente per la televisione, come film, serie o adattamenti; in questa categoria rientra, ad esempio, *Operazione Vega*, film per la televisione diretto da Cottafavi nel 1962 e tratto dall’omonimo radiodramma di Friedrich Dürrenmatt, ambientato in «un lontano futuro che però sa terribilmente di XX secolo»¹²¹. O, per citare un altro caso, la serie televisiva *Napoleone a Sant’Elena* del 1973, sempre per la regia di Cottafavi, autore, insieme a Giovanni Bormioli, anche della sceneggiatura, che racconta gli eventi successivi al rientro in Francia di Napoleone Bonaparte dopo la disfatta di Waterloo e il conseguente esilio a Sant’Elena. Qui vediamo Foà nel ruolo di narratore, cui spetta il compito di ricostruire gli eventi storici e commentare le vicende compiute dal protagonista, interpretato da Renzo Palmer. Particolare successo riscuote anche *I racconti di Padre Brown*, sceneggiato televisivo in sei puntate che Cottafavi trae dagli omonimi racconti di Gilbert Keith Chesterton e che viene trasmesso dal Programma Nazionale tra il 1970 e il 1971; in ogni puntata, ambientata sempre

¹¹⁷ *Casa di bambola*, 1958 video pubblicato su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ADbozWH03XM>.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Arnoldo Foà nel ruolo del pastore Brendel nello spettacolo *Rosmersholm* diretto da Vittorio Cottafavi. Fotografie pubblicate in «Radiocorriere», anno XLD, n. 27, pp. 30-31, <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1972|27|31|P>.

¹²⁰ Cfr. Giorgio Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all’alta definizione*, cit., p. 24.

¹²¹ Italo A. Chiusano, *Una serata televisiva per Dürrenmatt*, in «Radiocorriere», anno XXXIX, n. 27, 1-7 luglio 1962, p. 25.

in una località diversa, i due personaggi principali affrontano e portano a termine una serie di missioni. L'elevato gradimento riscontrato nel pubblico è sicuramente determinato dalla bravura dei due attori protagonisti, Renato Rascel, che interpreta Padre Brown, e Arnoldo Foà nel ruolo del suo compagno di avventure Flambeau, un ladro convertito e riportato sulla retta via proprio dal prete. I due attori rappresentano uno stravagante connubio, che diverte e catalizza l'attenzione del telespettatore: Rascel, piccolo di statura, veste gli abiti ecclesiastici e Foà, in abito elegante, è il suo fedele accompagnatore (figg. 40-41). Le recensioni sottolineano proprio la complicità venutasi a instaurare tra i due attori e l'ottima interpretazione dei rispettivi personaggi: «Rascel e Foà sono stati eccellenti nella costruzione dei due personaggi principali; e hanno avuto ragione, con la loro personale bravura, delle inverosimiglianze che hanno appesantito il racconto facendolo scivolare – qua e là – alla dimensione della farsa»¹²² si legge in un articolo de «Il Tempo». Enzo Tortora ribadisce il carattere comico che i due interpreti conferiscono ai personaggi: «Questi Padre Brown e Flambeau a me paiono, invece così sottobraccio, l'uno in tonaca, l'altro in doppiopetto, come il gatto e la volpe di un possibile Pinocchio tricolore in edizione futuribile. Sono strepitosamente simpatici, diventano popolarissimi»¹²³. Infine, con Vittorio Cottafavi, Arnoldo Foà ritorna nuovamente su un genere già sperimentato come quello della Commedia dell'Arte: dopo aver interpretato Capitan Matamoro nella sua versione radiofonica, Capitan Fracassa per la regia di Anton Giulio Majano, è la volta di Capitan Spavento in *Quando amor comanda*, unico testo a noi pervenuto di Tiberio Fiorilli¹²⁴, trasmesso, nella sua versione televisiva, nel 1960.

Arnoldo Foà continua a recitare in sceneggiati televisivi fino alla fase più matura della sua carriera: il periodo a cavallo tra anni Cinquanta e Settanta vede Foà lavorare con nomi importanti, oltre a quelli già citati di Majano e Cottafavi. Tra questi nomi, compare quello di Lina Wertmuller, che dirige l'attore ferrarese nello sceneggiato televisivo *Il Giornalino di Gian Burrasca*, trasmesso dal 1964 al 1965: la formula è ormai consolidata, l'adattamento per il piccolo schermo si ispira all'omonimo romanzo di Vamba (Luigi Bertelli), si struttura in otto puntate e viene destinato principalmente a un pubblico di ragazzi. Foà, questa volta, torna a un ruolo comico, quello dell'avvocato Maralli, grottesco personaggio che si divide tra la politica e la sua passione per la poesia, pretendente prima e sposo poi di Virginia, sorella del protagonista, interpretato da una giovane Rita Pavone. Nel 1970 l'attore è impegnato in altri due sceneggiati, *Marcovaldo* diretto da Giuseppe Bennati, con Nanni Loy nel ruolo dell'omonimo protagonista, e *Le cinque giornate di Milano*, per la regia di Leandro Castellani; nel primo sceneggiato,

¹²² *I racconti di Padre Brown: La croce azzurra*, in «Il Tempo», 30 dicembre 1970 (ritaglio stampa anonimo).

¹²³ Enzo Tortora, *Il poliziotto con la tonaca*, in «Il resto del Carlino», 12 gennaio 1971.

¹²⁴ Il testo fu ritrovato nel 1925 da Gian Maria Cominetti nella biblioteca della Comédie Française e rappresenta un'importante testimonianza dell'attività svolta dai Comici Italiani a Parigi.

ispirato ai racconti di Italo Calvino, vediamo Foà nei panni del caporeparto Viligelmo, nel secondo, di ambientazione storica, egli interpreta nuovamente il ruolo del cattivo, quello del temibile maresciallo Radetzky. L'anno successivo è la volta dello sceneggiato televisivo *Orfeo in paradiso*, trasmesso dalla Rai in due puntate, per la regia di Leandro Castellani, che si ispira al romanzo di Luigi Santucci: l'insolita storia qui presentata ha come protagonista Orfeo, un uomo che, dopo la perdita della madre, entra in depressione e decide di togliersi la vita buttandosi dal Duomo di Milano. Qui appare lo strano personaggio di Monsieur Des Oiseaux, interpretato da Foà, il quale fa al protagonista (Alberto Lionello) una curiosa proposta, per cui egli potrà viaggiare nel passato e osservare la vita della propria madre, senza interferire con il corso naturale degli eventi. Quando, nella parte finale della vicenda, Orfeo interviene nella vita della donna, il patto con il misterioso signore si infrange e l'uomo ritorna alla sua vita presente. Nel 1984 Foà è invece protagonista dei *Racconti del maresciallo*, miniserie televisiva di stampo poliziesco diretta da Giovanni Soldati. La trama ruota attorno alla figura del maresciallo Gigi Arnaudi (ideato dal padre del regista, Mario Soldati), il quale ricorda le sue avventure passate e racconta una serie di indagini che ha dovuto risolvere nel corso della vita, ognuna presentata nei sei episodi di cui la serie si compone. Nel ruolo del protagonista, «Foà è un umanissimo, intelligente maresciallo, equilibrato osservatore di fatti, ma anche uomo d'azione, perfetta raffigurazione del «capo» in senso classico: giusto e severo, comprensivo senza essere paterno, autorevole per la forza della sua coerenza»¹²⁵. L'attore costruisce con maturità la propria parte, divisa tra i ricordi del passato e la realtà del presente: egli sfrutta il «volto severo ma accattivante»¹²⁶, la prestanza autoritaria e vigorosa, la voce calda e decisa, raccogliendo senza difficoltà la simpatia dei telespettatori. È proprio l'attore che, in un'intervista, racconta il suo ruolo e il rapporto con il regista:

«Sono due i motivi che mi hanno convinto a fare "I racconti del Maresciallo"», dice Arnoldo Foà, attualmente in tournée nel Meridione con «Diana e la Tuda» di Pirandello. «Il primo è che sono stati ideati da Mario Soldati, a mio giudizio autore della miglior prosa italiana che io abbia mai letto. Il secondo motivo è che, avendo conosciuto suo figlio Giovanni, è nata subito tra noi una corrente di reciproca simpatia. Pur preparatissimo tecnicamente, Giovanni Soldati si è mostrato aperto al dialogo e ha chiesto più volte il mio parere su certe scene, certe situazioni».

«Che tipo è questo maresciallo dei carabinieri, Gigi Arnaudi? Uno spietato esecutore della legge?»
«Ecco, di lui si possono dare varie definizioni, tranne quest'ultima. Arnaudi è un uomo mite, all'antica. Malgrado i mezzi di cui dispone oggi la Fidelissima, il mio Maresciallo si avvale soprattutto del suo buonsenso. Lo definirei un personaggio dell'Italia provinciale, nella migliore accezione del termine»¹²⁷.

¹²⁵ Sandra Petri, *Un uomo d'azione, ma umano ed equilibrato*, in «Il Messaggero», 28 febbraio 1984.

¹²⁶ Gianni De Matteis, *Il «maresciallo» Foà gira a Dronero i racconti di Soldati*, in «Stampa sera», 6 gennaio 1983.

¹²⁷ Corrado Corradi, *I racconti del Maresciallo*, in «Telesette», anno VI, n. 14, 4 aprile 1984, p. 5.

Foà, definito in seguito dal giornalista «modesto, seppure conscio delle sue qualità di grande attore, dotato di una voce straordinaria e inconfondibile»¹²⁸, interpreta perfettamente la parte, come afferma lo stesso regista quando gli viene chiesto come mai è stato scelto come protagonista: «ho scelto Arnoldo Foà perché è l'unico attore italiano adatto a questa parte, una specie di Maigret in divisa che si dedica seriamente al lavoro ma detesta gli arresti»¹²⁹. Foà, inoltre, stabilisce un rapporto dialettico con Soldati, riservandosi una funzione primaria per la caratterizzazione del suo ruolo, come egli stesso chiarisce:

«Sì – assicura l'attore – anche la voce. Perché Mario Soldati voleva che il maresciallo fosse un piemontese. Io non ero d'accordo, perché sarebbe diventato provinciale in modo assurdo, e si sarebbe limitata la comprensione, parlando in dialetto, a un ristretto numero di persone. Mario Soldati pretendeva che venissi doppiato in torinese. Si è anche arrabbiato, ma io sono rimasto fermo: non sono mai stato doppiato, e certo non permetterò che mi si doppi adesso. Alla fine si è convinto: ed è rimasta così anche la mia voce»¹³⁰.

Le ultime compare televisive di Foà risalgono agli anni Duemila: si tratta ancora di miniserie – alcune di discutibile valore artistico – destinate al grande pubblico, come *Il papa buono* diretto da Ricky Tognazzi e trasmesso nel 2003, in cui lo si vede nelle vesti del Cardinale Ottaviani, *Carabinieri sotto copertura* o *Ricomincio da me* di Rossella Izzo, per citare alcuni titoli. Passando in rassegna la carrellata di sceneggiati e opere teatrali in cui Arnoldo Foà recita, emerge un profilo dell'attore fortemente variegato: lo si vede infatti in ruoli e parti molto diverse tra loro, da personaggi cattivi a valorosi capitani, fino a caratteri più buoni e che riscuotono un facile consenso. Nelle diverse esperienze televisive, l'attore esprime la versatilità della propria recitazione, ricevendo risposte positive da parte del pubblico e della critica.

La carriera televisiva di Arnoldo Foà si compone di episodi significativi e, protraendosi per più di cinquant'anni, prevede un lavoro su più livelli: insieme al teatro, che viene proposto sul teleschermo attraverso adattamenti e rielaborazioni, e agli sceneggiati in puntate, Foà si misura con la partecipazione e la conduzione di trasmissioni di intrattenimento e programmi di varietà, soprattutto a partire dagli anni Settanta, periodo in cui i generi dello spettacolo leggero e di intrattenimento diventano predominanti e contribuiscono alla nascita di veri e propri personaggi-divi¹³¹. È in questo contesto che la fama dell'attore raggiunge la sua consacrazione definitiva. Tra gli episodi più rilevanti, si ricorda la conduzione del programma di varietà *Ieri e oggi*, nelle due stagioni del 1972 e 1973, in cui il presentatore dialoga solitamente con una serie di ospiti durante la proiezione di spezzoni di trasmissioni del passato recente; o l'importante conduzione del programma *Rete tre*, andato in onda nel 1976 in cinque settimane,

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ Paola Zivelli, *I racconti del maresciallo*, in «Sorrisi e canzoni TV», 1984.

¹³⁰ Foà agli ordini di Soldati, in «Corriere della Sera», 28 marzo 1984.

¹³¹ Cfr. Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, cit., p. 318.

in cui Foà interpreta il ruolo di un fantomatico dirigente della Rai nella parodica richiesta di dare vita a una nuova emittente, Rete tre appunto, insieme ad altri nomi famosi come quelli di Ombretta Colli, Gianni Morandi, Giuseppe Pambieri. Oltre a queste, numerose sono le partecipazioni di Foà a proposte simili trasmesse dalla Rai: *sketches* comici come quello presentato in *La prova del Nove* nel 1965, presentazioni di spettacoli come *Ammore e gelusia* di Pino Mauro, altre conduzioni di programmi come *Rivediamoli insieme*, al fianco di Pippo Baudo, o del varietà *Cento di queste notti* del 1971.

Il percorso artistico di Foà si arricchisce di un'ulteriore esperienza, in cui centrale è il ruolo della voce, ovvero la declamazione e la lettura di poesie, molte delle quali vengono poi registrate e incise su dischi. La nuova attività inizia intorno alla fine degli anni Cinquanta, come ricorda lo stesso Foà, dopo le riprese di *Capitan Fracassa*¹³², e prosegue per tutta la sua carriera. Foà rammenta come la lettura di poesie fosse un'abitudine già consolidata durante il lavoro in radio, facendo riferimento in particolare alla lettura della *Divina Commedia* di Dante eseguita sotto la guida di Natalino Sapegno¹³³:

Non ero nuovo alle letture di poeti; allora leggevo Dante, alla radio, con buon ascolto sotto la guida di Natalino Sapegno, serio, colto e straordinario commentatore della *Divina Commedia*. «Perché» mi dice Nanni «non incidi il “Lamento per la morte di Ignatio Sánchez Mejas» (il toreador morto incornato, che poteva essere stato una passione del poeta spagnolo García Lorca, fucilato dalla Guardia Civil fascista di Franco e ancora ignoro per il mondo letterario, almeno in Italia). «Fammela leggere!» ... Leggo, e ... «Beh, mica male, perché no?»¹³⁴

L'attore attribuisce dunque al suo compagno Nanni (De Stefani) l'idea di iniziare a incidere dischi con la declamazione di versi di poeti famosi e il successo non tarda ad arrivare anche su questo fronte, come narra sempre Foà:

Dopo il buon risultato dell'incisione del «Lamento» di García Lorca, che ha fatto poi vincere alla Fonit Cetra il «Disco d'Oro dell'anno», Nanni pensa per me addirittura a Leopardi! Potrei dipingere il quadro del primo giorno che mi sono accostato a Leopardi in previsione delle registrazioni. Vincenzo Cardarelli venne nel salotto della mia casa di Circonvallazione Clodia (delizioso appartamento nel quale ho abitato con Sandra e che poi vendetti al mio amico Alberto Lupo). Imbacuccato con soprabito, cappello e sciarpa di lana benché fossimo in un tepido aprile, il poeta, in veste di direttore della «Serie Leopardiana della Collana», era venuto per sentirmi nella prova della prima poesia che dovevo incidere, «Il sabato del villaggio». [...] Comincio a leggere, e lo vedo quasi subito negare dolorosamente con la testa, con gli occhi chiusi e le sopracciglia aggrottate in segno di scandalosa disapprovazione. «Non va?» domando. «No. Assolutamente no!». «Perché?». «Perché Leopardi... Leopardi è musica, Leopardi è Mozart!». «Non capisco: cosa dovrei fare?». Apre le braccia in segno di incapacità. «Mi faccia vedere come dovrei dirla!». «No, no, io non sono un attore; non sono un dicitore». «Non si preoccupi, l'attore sono io, e se mi dà un esempio, io so come devo fare!». E allora comincia con la sua voce orrenda ma con un'espressione celestiale nel viso a scandire le sillabe della poesia, ritmandola come una dolce tiritera da adolescenti. A un certo punto si ferma e, dopo una lunghissima pausa: «Benissimo come l'ha detta lei!» e si raccoglie in se stesso, sconfitto. Non c'è dubbio che il ritmo del verso attiri e compiacchia chi legge una poesia, e lo sente dentro di sé, ma farlo sentire in una lettura pubblica è ridicolo, travisa il senso delle parole facendo perdere il significato del contenuto e il sentimento della poesia. Di questo si era accorto quel delizioso poeta, semplice e dolce, il buon Cardarelli. E così ho inciso i canti di Leopardi, le poesie d'amore di

¹³² Cfr. Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 159.

¹³³ Cfr. *Ivi*, p. 164.

¹³⁴ *Ibidem*.

Lorca, le dolorose «Lettere dei condannati a morte della Resistenza», il sublime poeta latino Lucrezio in «Ho vegliato le notti serene» ...e che altro? Dante, Petrarca, Carducci...!¹³⁵

Attraverso l'aneddoto qui riportato, Foà ricostruisce l'inizio di quella che diventa una vera e propria professione: da questo momento in poi, l'incisione di dischi, le letture in televisione, alla radio e dal vivo si susseguono. Un format sperimentato in questi anni da Foà è il recital, ovvero la lettura di versi poetici con l'accompagnamento della musica: è il 1962 quando lo si vede alle prese con questa formula spettacolare, insieme a Mario Gangi, in una *performance* che riscuote un buon successo. I due interpreti vengono così presentati in un articolo di giornale:

Arnoldo Foà non ha bisogno di presentazione: attore di prosa di fama internazionale, ha inciso su disco brani di poesia e letteratura contribuendo alla loro diffusione. Mario Gangi il chitarrista che lo accompagnerà con il «fondo musicale» in questo suggestivo «recital», è anch'egli affermatissimo in Italia ed all'estero¹³⁶.

Lo spettacolo si compone di due elementi, quello recitato e quello suonato dalla chitarra, mentre il programma della serata è articolato in più parti, ognuna dedicata alle opere di celebri autori, tra cui Shakespeare, Lorenzo il Magnifico, Bach, Garcia Lorca. Determinante per la riuscita del recital è sicuramente l'esibizione dei due protagonisti, come conferma un'altra recensione:

Pubblico modesto, ieri al teatro Verdi, per uno spettacolo eccezionale; il «recital» di Arnoldo Foà e Mario Gangi. La formula di questo spettacolo che per Sassari può essere considerata una originale novità, la bravura e la notorietà degli interpreti, il programma, che si articolava su nomi quali Shakespeare, Lorenzo il Magnifico, Garcia Lorca, Bach, Granados, avrebbero certamente meritato una platea meno sguarnita, ma, probabilmente, non avrebbero potuto pretenderla più attenta e sensibile. È stato quindi un successo, sottolineato per Arnoldo Foà e Mario Gangi da applausi scroscianti e ripetute chiamate e richieste di «bis» (altre due poesie di Garcia Lorca). Di quella «spigolatura» fra i capolavori «minori» di tre secoli d'oro per la poesia e per la musica, e fra gli autentici capolavori del '900 (Lorca), su cui era imperniato il «recital», Arnoldo Foà e Mario Gangi non potevano essere interpreti più puntuali e versatili. Di quella «spigolatura» fra i capolavori «minori» di tre secoli d'oro per la poesia e per la musica, e fra gli autentici capolavori del '900 (Lorca), su cui era imperniato il «recital», Arnoldo Foà e Mario Gangi non potevano essere interpreti più puntuali e versatili¹³⁷.

L'esibizione del duo Foà-Gangi viene poi registrata su disco nella Collana Letteraria Documento della Cetra, diretta da Nanni De Stefani e «impostasi all'attenzione di un pubblico molto qualificato»¹³⁸, con il titolo di *Poesia spagnola contemporanea*, con la stessa alternanza di versi recitati, nella traduzione di Dario Puccini, e accompagnamento musicale. La produzione di dischi di letture poetiche incrementa proprio negli anni Sessanta e coinvolge molti attori noti

¹³⁵ *Ivi*, pp. 166-167.

¹³⁶ «Recital» nel museo del costume di Arnoldo Foà e Mario Gangi, in «La Nuova Sardegna», 6 giugno 1962 (ritaglio stampa anonimo).

¹³⁷ Successo del «recital» di Arnoldo Foà e Mario Gangi, in «La Nuova Sardegna», 8 giugno 1962 (ritaglio stampa anonimo).

¹³⁸ Il microscolco, *Dischi*, in «Domenica del corriere», 12 gennaio 1964.

del panorama spettacolare italiano, come si legge nell'articolo pubblicato su «Il Giornale d'Italia»: «l'attività delle case discografiche, quasi completamente assorbita dal repertorio leggero nei mesi scorsi, ha intensificato nelle ultime settimane anche la produzione in altri settori per far fronte alle diverse richieste del mercato»¹³⁹. Tra gli esempi di questa nuova produzione, viene citato il 33 giri inciso da Foà. Il giudizio positivo sul lavoro svolto dai due interpreti e dal traduttore viene confermato e ribadito da un ulteriore articolo:

[...] E anche se la maggioranza dei poeti che vi sono presentati è già assai nota in Italia, riascoltarli attraverso la viva voce di un interprete della statura di Foà, è davvero un godimento. Ripetiamo dunque: si tratta di un disco eccezionale. Le opere presentate sono tutte di straordinaria bellezza: le traduzioni di Dario Puccini appartengono alle migliori fatte da questo ottimo cultore della letteratura spagnola: il commento musicale del chitarrista Gangi è fine, nello, intonato e ben eseguito; ed infine la dizione di Foà: dovrebbe servire da esempio agli editori che si accingono a produrre dischi letterari. È difficile immaginare una maggiore perfezione e buon gusto nel recitare. E Foà, che pur si è cimentato ormai in tante produzioni della Collana letteraria della Cetra, questa volta ha superato se stesso¹⁴⁰.

La voce di Arnoldo Foà viene sempre menzionata come protagonista indiscussa delle letture, come elemento distintivo che produce «godimento» e che può essere assunto persino come esempio per letture future. Dello stesso parere è il pezzo dedicato proprio al talento di Foà nei due dischi destinati alla poesia leopardiana e a quella spagnola:

Siamo lieti di rinnovare ancora una volta, in questa rubrica, l'elogio incondizionato a quello che riteniamo da tempo il nostro migliore lettore discografico: Arnoldo Foà. nelle due sue più recenti incisioni letterarie, ci sembra anzi che egli abbia affinato ulteriormente la sua arte interpretativa, già tanto sicura e duttile. La sua dizione, sempre più scarna ed essenziale, aderisce intimamente anche alle più sottili intenzioni espressive dei testi letti. L'eccezionale riuscita di questi nuovi dischi di Foà appare tanto più meritoria, se si tiene conto della rara portata artistica dei testi stessi: Le ricordanze di Leopardi e una raccolta antologica dedicata alla Poesia d'amore spagnola contemporanea. [...] La registrazione valorizza le esemplari doti foniche ed espressive della lettura di Foà¹⁴¹.

Grazie all'attività discografica l'attore avrebbe perfezionato le proprie competenze vocali e interpretative, messe in risalto dalla registrazione su disco. Anche Foà ricorda questo lavoro, decretandolo come una delle sue migliori incisioni:

Molto bella, invece, a mio parere, è l'incisione delle «Poesie d'amore» di Lorca soprattutto per l'accompagnamento musicale fatto dal maestro Mario Gangi, straordinario chitarrista e sensibilissimo musicista che ha collaborato con me all'incisione. Ci trovavamo a casa mia, di notte, nel salotto della mia villa di via Nomentana. Nel salotto della casa, immerso nel silenzio notturno della campagna, circondati com'eravamo dai quieti giardini del comprensorio di Prato Lauro, io leggevo e lui mi ascoltava in raccoglimento; poi accennava un motivo, poi un altro, e un altro ancora, avvertendomi di non preoccuparmi, che poi avrebbe fatto le sospensioni e gli stacchi opportuni! [...] C'era anche lui, il poeta, non solamente io e Mario, a comporre il disco futuro. Incidevamo le prove su un registratorino da quattro soldi, a filo magnetico (ancora non c'erano quelli a nastro), per ricordare quello che avevamo fatto, per fissarcelo, in attesa di riportare il tutto sui raffinati strumenti della Fonit! Ci si trovava lì, dopo il lavoro quotidiano, e la nostra stanchezza, accumulata nella giornata, spariva dopo i primi minuti di prova. Entravamo in un'atmosfera distaccata dai crucci, dalle preoccupazioni e da tutti i pensieri quotidiani.

¹³⁹ S.G.B., *Le poesie, Verdi, le canzoni*, in «Il Giornale d'Italia», 29 dicembre 1963.

¹⁴⁰ Riccardo Landau, *Poesia d'amore spagnola*, in «La Stampa», 29 dicembre 1963.

¹⁴¹ Wolfango, *Dodici poeti spagnoli*, in «Grazia», 24 febbraio 1964.

Durante l'esecuzione eravamo come una persona sola, salvo dividerci alla fine per complimentarci o rimproverare i reciproci errori¹⁴².

L'attore racconta con affettuosa nostalgia la creazione del disco, sottolineando la complicità artistica instauratasi col musicista Mario Gangi e le modalità con cui avvenivano queste letture, precedute da svariate prove, che fungevano da punto di riferimento per la definitiva incisione; il processo creativo, nel ricordo di Foà, si configura come momento di evasione dalla quotidianità. La fusione di verso recitato e musica, che sembrano provenire da un'unica persona, contribuiscono a ricreare un clima sospeso, estraniato dalla realtà: nella versione discografica, oggi disponibile sul canale YouTube¹⁴³, si riscontra l'atmosfera distaccata di cui parla Foà, ricreata dall'alternanza di potenza e intimità nella voce dell'attore e dalla morbidezza della melodia suonata dalle corde del musicista. *Il lamento per la morte di Ignazio* ha segnato una tappa significativa nella carriera discografica di Arnoldo Foà, in particolare la poesia *Alle cinque della sera*, per cui l'attore verrà ricordato anche molti anni dopo: «Chi non ricorda quelle fatali «cinque della sera», impastate di luci e di sangue, che la voce calda, di bronzo velluto di Arnoldo Foà rievocava con una cadenza, un respiro, una varietà timbrica, una fermezza solare, roventi censure e una cantabilità che si fletteva in tonalità scure, fatte ora di assorti metamorfosi ora di destini appaganti e di contenuta mestizia»¹⁴⁴.

Nella linea di tendenza che promuove l'incisione di dischi poetici si riscontra un plurimo obiettivo: non si tratta semplicemente di proporre una forma di intrattenimento, bensì di veicolare un modello per migliorare ed esercitare la corretta pronuncia e la dizione. La pagina dedicata alle novità delle uscite discografiche, pubblicata su «Il Giornale dei Genitori», si divide in tre parti, ognuna rivolta a una fetta di ascoltatori diversa, e documenta quale fosse l'operazione sottesa alla divulgazione di queste proposte discografiche:

Per gli studenti

Quante volte, nel leggere o nel parlare, si rimane perplessi circa la esatta pronuncia d'una *e* o d'una *o*, o sulla posizione di qualche accento! Questi due dischi, che si propongono appunto di dare alcune semplici regole e di far sentire alcuni esempi di buona pronuncia italiana, (come la *e* e la *o* aperta o chiusa, le doppie, i digrammi come *sc*, *gl*, *gn*, l'uso degli accenti sui dittonghi e le varie terminazioni, la pronuncia della *s*, ecc.) saranno utilissimi ai ragazzi – e anche agli adulti – che desiderano esprimersi con una pronuncia corretta.

[...]

I tre dischi, che hanno ciascuno in copertina la riproduzione d'un frammento degli affreschi di Pompei, costituiscono la più completa antologia oggi disponibile dei poeti di Roma antica, presentati in un'ottima e moderna traduzione italiana, con testo latino a fronte. [...] Sentire questi dischi può essere per molti una scoperta e una sorpresa. Vuol dire rendersi conto che la poesia latina non è semplicemente uno strumento

¹⁴² Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 169-170.

¹⁴³ Arnoldo Foà, *Lamento per Ignazio (Garcia Lorca)*, in YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=3yzEx7yC8HA>.

¹⁴⁴ Saverio Del Gaudio, *Applausi (fin troppi) alla calda e vellutata voce di Arnoldo Foà*, in «La Gazzetta», 3 dicembre 1986.

di tortura e di valutazione scolastica, o un alimento per eruditi e spiriti d'eccezione, bensì qualcosa che è oggi ancora perfettamente vivo e valido e che s'impone alla nostra attenzione per i suoi valori artistici¹⁴⁵.

La finalità educativa, dunque, si affianca al piacere della scoperta e della diffusione di una poesia spesso ritenuta per pochi eletti: in questo programma, rivolto sia ai ragazzi che agli adulti, Arnaldo Foà compare più volte, ad esempio nella lettura del *Dolce Stil Novo* curata da Augusta Grosso, oppure come voce recitante dei *Canti* di Leopardi, «recitati con interpretazione e dizione perfette»¹⁴⁶, e ancora nella Poesia latina a cura di Ettore Paratore e Luca Canali. Insieme a lui, anche alcuni degli attori più affermati dell'epoca, tra cui Vittorio Gassman, Annibale Ninchi o Carlo D'Angelo¹⁴⁷.

L'interesse per questa formula discografica trova una sua ulteriore realizzazione nell'operazione condotta da Italo Calvino, il quale, nel 1967, inizia a curare la trasposizione radiofonica dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, in trentacinque puntate di mezz'ora ciascuna¹⁴⁸; all'opera partecipano, ancora una volta, alcuni famosi interpreti italiani, oltre ad Arnaldo Foà, anche Alberto Lupo e Gianfranco Sbragia, «che reciteranno, in veste di «paladini», ampi stralci del capolavoro ariostesco»¹⁴⁹. La versione discografica del poema viene realizzata per il Programma Nazionale della Rai l'anno successivo, nel 1968, in sette puntate, a cui corrispondono altrettanti dischi, ognuna dedicata a un episodio dell'opera, per la regia di Nanni De Stefani. A illustrare la struttura dell'operazione e le sue finalità è proprio Italo Calvino:

L'*Orlando Furioso* è, tra i grandi libri italiani, quello di più godibile lettura. [...] Di libri così, che del «classico» abbiano la sostanza inesauribile senza incutere soggezione al semplice lettore, ce n'è pochi in tutte le letterature, e nella nostra men che meno; il poema d'Ariosto è uno di questi. Ma, oggi, chi lo legge? Dico: chi lo legge «così»? Non c'è bisogno d'una verifica statistica per stabilire che pur continuando a essere un libro molto amato, il *Furioso* è anche ormai uno dei meno letti [...] Con questo spirito la RAI inaugura nel Programma Nazionale un serie di letture dell'*Orlando Furioso*. Illustri attori, diretti da Nanni de Stefani, daranno le loro voci alle ottave ariostesche. La scelta dei passi del poema, intercalati da testi in prosa che li collegano, vuole condurre l'ascoltatore attraverso l'intrico delle varie trame simultanee senza che si perda, ma pur dandogli la sensazione di quale lussureggiante foresta lo circonda. [...] Ogni trasmissione sarà – più che una puntata che presuppone le precedenti – un racconto autonomo, che potrà essere ascoltato indipendentemente dal resto, pur senza dimenticare che il poema s'estende intorno ad ogni lato. [...] Nell'ascolto, come nella lettura ognuno dev'esser lasciato libero di far le sue scoperte; il dire: «State attenti a quel verso lì che è così bello», è sempre cosa da evitare; nessuno ha più voglia di farsi fare la lezione da nessuno; perciò abbiamo preferito astenerci da introduzioni, commenti, analisi estetiche. Ho semplicemente raccontato l'*Orlando Furioso*; l'ho raccontato alla mia maniera¹⁵⁰.

¹⁴⁵ *Dischi – novità*, in «Il Giornale dei genitori», dicembre 1963.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ *Calvino e Ariosto*, in «Radiocorriere», anno XLIV, n. 16, 16/22 aprile 1967, p. 16.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Italo Calvino, *L'Orlando raccontato*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 1, 31 dicembre 1967/6 gennaio 1968, pp. 28-29.

Pertanto, il fine con cui la Rai produce questo adattamento radiofonico è quello di far arrivare testi poetici classici a un pubblico più esteso, popolare, non avvezzo alla lettura di opere passate di moda o “difficili”; Calvino, autore della nuova versione trasmessa al microfono, ci tiene a sottolineare la natura dell’operazione condotta sul poema ariostesco, che lascia all’ascoltatore la possibilità e l’occasione di cogliere l’intensità e il valore dei versi, senza interventi o commenti dell’autore che provochino alcun condizionamento. Arnoldo Foà, che prende parte al lavoro di Calvino, continua a fare quanto ha già sperimentato precedentemente in televisione proprio in questi anni, cioè a recitare in trasposizioni di romanzi, poemi o opere classiche. Solo nel 1997 la Fonit Cetra pubblica la lettura radiofonica in cinque cd, per una durata di circa cinque ore.

Altra importante lettura, sfociata poi in incisione discografica, è quella relativa alla *Divina Commedia*: molti attori di teatro, a partire dagli anni Settanta fino alla fine del secolo, si cimentano con la declamazione dei versi danteschi, dandone una personale interpretazione, come Vittorio Gassman, Giorgio Albertazzi o Carmelo Bene con la sua *Lectura Dantis*. Foà interpreta l’opera con la misura e l’armonia che caratterizzano la sua recitazione, cercando di darne una lettura del tutto priva di commenti personali:

Altra incisione di cui sono soddisfatto è quella dei canti della *Divina Commedia* (Nanni me ne ha affidati pochi e i meno importanti), che ho letto per la «Collana Letteraria». Nanni mi dice: «Arnoldo, devi rifarli, gli attori che hanno interpretato gli altri canti sono molto più bravi di te, non ci fai una bella figura!». Volli risentire la mia incisione, e mi rifiutai di inciderli daccapo. È proprio nella freddezza della mia interpretazione che trovo il mio merito. Dante è talmente grande che non potrei mai permettermi di fare il suo personaggio, esprimere come mia la sua pena, la sua sofferenza: «io leggo»¹⁵¹.

L’attore lascia che siano i versi a esprimere tutta la propria gravità, come si ascolta in uno dei contributi pubblicati sul web¹⁵²; la lettura dell’opera dantesca, insieme a quella di molti altri autori, sebbene venga considerata «attività secondaria»¹⁵³, viene condotta da Foà per tutto il corso della sua carriera. La lista degli autori e dei testi recitati dalla voce di Foà si arricchisce di ulteriori nomi: oltre ai già menzionati, il *Cantico della Creature* di San Francesco, la Passione di Cristo, le poesie di Giacomo Leopardi, le letture dalla Bibbia, i testi di Cesare Pavese, e quasi sempre, alle parole, si accosta l’accompagnamento musicale.

Anche nell’ultimo periodo del suo longevo percorso artistico Arnoldo Foà si dedica alla lettura di opere poetiche in vari contesti: nel 2010, ad esempio, alla veneranda età di novantaquattro anni, «il grande maestro del teatro italiano»¹⁵⁴ partecipa all’inaugurazione del teatro Vittoriale di Gardone Riviera, esibendosi nella lettura di passi tratti dagli scritti

¹⁵¹ Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 171.

¹⁵² *Inferno, canto I recitato da Arnoldo Foà*, in YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=lvAGYBn6HWI>.

¹⁵³ Cfr. *Ivi*, p. 173.

¹⁵⁴ Nadia Spagna, *Omaggio al Vate con Arnoldo Foà e la Dannunziana*, in «Brescia oggi», 8 luglio 2010.

dannunziani, affiancato da una *performance* di danza; sempre nello stesso anno, l'attore è a Firenze, dove prende parte all'iniziativa *Cento Canti*, una lettura collettiva della *Divina Commedia* eseguita per le strade della città, in compagnia di altri ospiti d'eccezione, come Marion D'Amburgo o Riccardo Marasco¹⁵⁵. Nel 2006 è la volta prima dei versi di Luis Borges e Garcia Lorca, accompagnati dalle note di Astor Piazzolla, nel contesto del festival *Le corti dell'Arte*¹⁵⁶, poi dell'*Orlando Furioso* declamato nella città natale, Ferrara, con l'accompagnamento della chitarra di Maurizio Pagliarini¹⁵⁷.

Tutte queste esperienze, in cui centrale è il ruolo della vocalità, consacrano la sua voce come una delle più rappresentative del teatro italiano del secondo Novecento, definendola, di volta in volta, «carismatica»¹⁵⁸, «esperta»¹⁵⁹, «la più bella voce recitante del mondo dello spettacolo»¹⁶⁰, «sobria e sapiente»¹⁶¹. Quelle sperimentate alla radio, in televisione, con l'incisione di dischi e con le letture di versi poetici sono tutte attività che si inseriscono nel più ampio ed eterogeneo quadro che determina la carriera di Arnoldo Foà; sebbene egli ricordi in più occasioni che la sua vocazione e occupazione principale sia il teatro, non rinuncia a sperimentare esperienze altre, che pur si accordano con la professione dell'attore e dell'uomo di spettacolo. In un'intervista in cui gli viene chiesto quale sia la differenza del lavoro svolto a teatro, al cinema e in televisione, così risponde Foà:

Sono tutti uguali. Il nostro è un lavoro che ci impegna all'interno anche se poi si estrinseca all'esterno. Ha, insomma, le radici nel nostro intimo. Un grande attore è un grande dovunque¹⁶².

Ad accomunare tutte le suddette esperienze è il costante desiderio di esprimersi sui più fronti dell'arte che accompagna Foà in tutto il suo percorso professionale: «Se mi piace quello che faccio sono contento di qualunque cosa, teatro, cinema o televisione. Il modo di farlo è diverso»¹⁶³.

¹⁵⁵ Paolo Fichera, *La pioggia non ferma la passione per Dante*, in «La Nazione», 16 maggio 2010.

¹⁵⁶ Alessandro Chetta, *Foà legge Borges e Lorca a passo di tango «Note argentine per versi fiammeggianti»*, in «Corriere del Mezzogiorno», 27 agosto 2006.

¹⁵⁷ Annalisa Bertasi, *Foà sulle ali dell'Ippogrifo d'Ariosto*, in «La Nuova Ferrara», 2 giugno 2006.

¹⁵⁸ Claudia Paparella, *Una sera tra poesia e note di Liszt ha incantato il teatro Comunale*, in «Gazzetta di Modena», 29 ottobre 2002.

¹⁵⁹ Emilia Campagna, *Un Lucrezio che poteva osare di più*, in «L'Adige», 15 gennaio 2002.

¹⁶⁰ Bruno Orlandini, *A Sirolo la voce di Foà*, in «Corriere Adriatico», 2 agosto 2000.

¹⁶¹ Tiberia De Matteis, *Arnoldo Foà, quando la sobrietà raggiunge il lirismo*, in «Il Tempo», 20 luglio 2000.

¹⁶² Massimo Di Forti, *Chiediamo a Foà: Soddisfatto di sé? Sì...ma non lo dica forte...*, in «Telestar», 9 ottobre 163.

¹⁶³ Simonetta Suzzi, *Arnoldo Foà*, in «L'Orologio», dicembre 2006/gennaio 2007.

CAPITOLO TERZO

ARNOLDO FOÀ DRAMMATURGO

3.1 *Signori, buonasera: la prima prova drammaturgica e registica*

L'inizio dell'attività drammaturgica di Arnaldo Foà si colloca più o meno a metà della sua carriera teatrale e prosegue, seppur con delle pause molto lunghe, fino alla fine del percorso artistico; il lavoro sui testi, che viene condotto di pari passo con quello della recitazione e della regia, non si esaurisce alla sola scrittura di nuove *pièces*, ma prevede anche l'attività di adattamento, traduzione e riduzione di svariati copioni: nel complesso, dalla fine degli anni Cinquanta fino ai primi anni Duemila, Foà scrive e mette in scena sei testi teatrali. L'opera che segna l'esordio di Foà nel campo della drammaturgia e della regia porta il nome di *Signori, buonasera*, commedia in tre atti rappresentata a Milano, al Teatro Odeon, il 18 marzo del 1957, con la compagnia Pagnani-Villi-Foà-Ferzetti. Foà racconta la genesi della sua prima *pièce* e ne riassume brevemente il contenuto:

Per contrastare l'invasione delle commedie francesi leggere e inconsistenti tanto di moda negli anni Sessanta, ho scritto «Signori buonasera», che confronta la mentalità italiana con quella francese; la difficoltà dell'attore italiano ad entrare in personaggi sentimentalmente inconsistenti, che accettano tranquillamente soluzioni indolori a situazioni drammatiche con la leggerezza morale forse condivisa da un pubblico parigino¹⁶⁴.

Con la prima affermazione, Foà precisa l'idea iniziale alla base di *Signori, buonasera*: la tendenza spettacolare a cui fa riferimento coincide con quel repertorio comico francese che, alla metà del Novecento, è diffuso nel teatro italiano. Il genere drammaturgico preso di mira dall'attore è quello della *pochade*, commedia brillante che ha origine verso la metà del XIX secolo, e che, a sua volta, deriva dal *vaudeville*, di cui non mantiene la parte musicale: in questa categoria rientrano opere dal tono farsesco, che propongono personaggi frivoli e situazioni grottesche, basate su intrighi amorosi, equivoci e doppi sensi, che trovano la loro risoluzione nel lieto fine. Lo stesso Foà, in veste di attore, si rapporta con la drammaturgia francese leggera e disimpegnata in più occasioni, soprattutto negli anni a cavallo tra i Quaranta e i Sessanta: nel 1943 recita nel *Marchese di Priolà* di Henry Lavedan, nel 1947 interpreta il personaggio di Roberto in *Appuntamento a Senlis* di Jean Anouilh, tra il 1947 e il 1948 recita in due opere di Jean De Létraç, prima *Sposateci, signore*, poi *Scendete, vi chiamano*; ancora nel 1956 viene diretto da Daniele D'Anza in *Adorabile Giulia*, commedia ironica di Marc Gilbert Sauvajon. L'apertura della scena italiana al repertorio straniero, in particolare, a quello francese, diventa una vera e propria moda in questo periodo: Giovanni Gigliozzi, nella sua recensione di

¹⁶⁴ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 174.

Appuntamento a Senlis, specifica che, sempre nell'anno 1947, «tre opere di questo commediografo appariranno sui nostri palcoscenici»¹⁶⁵. Anche Vinicio Marinucci, nel suo bilancio di stagione pubblicato ne «Il Dramma», attesta la diffusione del genere comico di area francese nel teatro italiano: «i francesi sono in netto predominio, con i loro commediografi più moderni e con quelli di solida tradizione teatrale»¹⁶⁶. Seguendo le dichiarazioni di Foà, la tradizione recitativa italiana poco si sarebbe accordata con una siffatta proposta drammaturgica: è a partire da tale considerazione che l'attore intende realizzare la parodia di queste commedie disimpegnate, di moda sui palcoscenici nazionali. Ma a cosa si riferisce esattamente Foà quando parla di «mentalità italiana» e di recitazione degli attori italiani? Siamo alla fine degli anni Cinquanta, da poco in Italia si è affermata la figura del regista e il passaggio da un teatro di tradizione alle proposte legate alla regia muta profondamente i caratteri della scena teatrale, dalle scelte drammaturgiche al ruolo dell'interprete. La generazione di registi che si afferma alla metà del secolo lavora su una drammaturgia eterogenea, che comprende sia il recupero di testi classici, sia l'apertura alle proposte contemporanee. Anche la recitazione subisce un'evoluzione, in accordo con le esigenze registiche e con la sperimentazione di forme espressive nuove: da un lato, l'attore nel teatro di tradizione recupera alcuni retaggi interpretativi legati al passato e al riflesso del grande attore, che ancora permane nella prima parte del secolo¹⁶⁷; dall'altro, il teatro di ricerca vede l'attore confrontarsi con esperienze che ribaltano la prospettiva tradizionale a favore di nuove funzioni¹⁶⁸. Nella drammaturgia dell'immediato dopoguerra vengono ripresi tutti quei testi censurati dal governo fascista, in cui si affrontano tematiche legate al passato prossimo o all'immediato presente; eppure, permane una proposta di respiro più leggero, caratterizzata da una comicità disimpegnata, di cui l'autore Georges Feydeau rappresenta uno dei maggiori esponenti.

In linea con l'intenzione dichiarata dall'autore, *Signori, buonasera* presenta una trama apparentemente semplice e a tratti frivola, che solo in un secondo momento rivela la sua complessità: quella che inizialmente appare come la tipica storia di una famiglia borghese si trasforma in una vicenda dalle dinamiche intricate, con un finale tutt'altro che lieto. *Signori, buonasera* è una commedia in tre atti, in cui compaiono sette personaggi: Lele, «autore di piacevoli commedie»¹⁶⁹, interpretato da Arnoldo Foà, Lauretta, suo marito Leonardo (interpretati rispettivamente da Olga Villi e Gabriele Ferzetti) e la loro figlia Popy, Carol, amica

¹⁶⁵ Giovanni Gigliozzi, *Appuntamento a Senlis alle Arti* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹⁶⁶ Vinicio Marinucci, «Lettera da Roma. Bilancio di stagione», in «Il Dramma», a. XXII, n. 15, 15 giugno 1946, p. 36.

¹⁶⁷ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 17.

¹⁶⁸ Si veda, su questa questione, l'analisi delle forme recitative del Novecento in Luigi Allegri, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, pp. 150-156.

¹⁶⁹ Arnoldo Foà, *Signori, buonasera*, in *Copioni*, 1957 (documento dattiloscritto).

di Lauretta e amante di Leonardo, Rosy, la cameriera, Gianni, giovane borghese e fidanzato di Popy. Tempo e luogo dell'azione non sono specificati, poiché l'autore decide di collocare la sua storia «ai giorni d'oggi, di ieri e spero di domani in un qualsiasi teatro di prosa»¹⁷⁰; a essere indicato, invece, è l'ambiente in cui si svolge la vicenda, che rimarrà invariato per tutto il corso della *pièce*, ovvero il soggiorno di una casa borghese. La trama si può così brevemente riassumere: una compagnia di attori deve mettere in scena l'ultimo testo scritto da Lele, una commedia che affronta i dissidi di una famiglia, logorata da menzogne e tradimenti; nell'impossibilità di rappresentare un copione così drammatico, gli attori provano a ribellarsi al volere dell'autore, fino a quando, costretti a seguire il copione, trasformano la commedia in tragedia, con la morte finale di uno dei protagonisti. La storia che il commediografo vuole rappresentare – e di cui egli stesso fa parte – ruota attorno alle relazioni extraconiugali dei protagonisti, consapevoli fin da subito dei reciproci tradimenti: i coniugi Lauretta e Leonardo sono rispettivamente coinvolti in rapporti adulterini con Lele e Carol, ma anche il legame tra Gianni e Popy è compromesso delle *avances* che la ragazza fa a Lele e dalla vicinanza tra Carol e Gianni. Tutti i personaggi sono così legati da rapporti complessi che, nel corso dell'azione, prendono direzioni diverse da quelle prospettate da Lele. La critica alla drammaturgia francese e la parodia degli attori italiani, che fanno difficoltà a «entrare in personaggi sentimentalmente inconsistenti»¹⁷¹, vengono ricreate nella *pièce* tramite il meccanismo del teatro nel teatro, a sua volta ispirato al modello drammaturgico reso famoso da Luigi Pirandello. Gli attori, dunque, sono chiamati a interpretare loro stessi, altri attori impegnati nella messa in scena del dramma. Foà mantiene, nella commedia, questo duplice livello della vicenda: da un lato l'opposizione attori/autore, che si concretizza nel rifiuto di una recitazione disimpegnata e leggera, poco in linea con i toni drammatici dell'opera, dall'altro il conflitto interno di una famiglia disgregata. Il *deus ex machina* della commedia sembra essere, in un primo momento, il drammaturgo Lele, che, sicuro del proprio successo, affida la sua ultima creazione teatrale agli attori, «pregandoli di prendere talmente sul serio le loro rispettive parti da immedesimarsi in esse»¹⁷²; alla fine, però, nulla può di fronte al volere della compagnia e al compiersi di una tragedia inevitabile, seppur non prevista.

Il *plot* richiama senza dubbio il già menzionato meccanismo del teatro nel teatro, di matrice pirandelliana; la metateatralità viene ricreata da Foà tramite una serie di espedienti che mettono in diretta comunicazione l'autore con il pubblico, dichiarando apertamente la presenza della finzione scenica. Uno dei momenti della *pièce* in cui il respiro metateatrale si avverte

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Umberto Simonetta, “*Signori, buonasera*” tre atti di *Arnoldo Foà*, in «Il popolo di Milano», 20 marzo 1957.

maggiormente è il monologo di Lele, che troviamo all'inizio dei due primi atti: si tratta di un'occasione che l'autore sfrutta sapientemente per rivolgersi direttamente allo spettatore e per respingere qualsiasi forma di immedesimazione. Nel primo atto, il commediografo si palesa in scena con lo scopo di introdurre i fatti, di presentare il suo lavoro e di esporsi su alcune questioni teatrali:

AUTORE (LELE) – Grazie, grazie, ancora grazie! Questi applausi li metto in conto delle mie precedenti commedie, che, bontà vostra, avete gradite. Oggi, col solito batticuore, vi presento la mia ultima produzione. Ma questa volta il batticuore è doppio: non mi presento solo come autore...ma anche come attore. Me lo permettete? Sì... voi siete tanto cari (SI OSCURA UN ATTIMO IN VOLTO). Altra novità di questa mia commedia, è che, impostata nelle basi generali, sono d'accordo con gli attori di lasciargli le più ampie facoltà d'interpretazione. Era necessario che ve lo dicessi, perché vi potrebbe sembrare strano che qualche volta anch'io restassi sorpreso, sinceramente per qualche svolta imprevista. Gli attori di questa compagnia sono tutti molto intelligenti, svelti di parola e fervidi di fantasia, per loro natura stessa, del resto: io ho certamente meno esperienza di loro. (CUPO) Sono bravi...molto bravi?... (PRENDENDO QUOTA) Gli attori di oggi si credono addirittura superiori a noi autori... (VIOLENTO) Sanno a male pena recitare... (Lo devo dire) ma sdegnano le nostre commedie, definendole sorpassate, assurde, falsamente poetiche o comiche, prive di consistenza e di concetti! Bene! Ce li mettano loro i concetti, la modernità e il linguaggio attuale! L'autore metterà la sua fantasia e il suo mestiere...le sue...le mie...facoltà di sintesi e di equilibrio che, spero non mi si negheranno. Ecco, perché anch'io devo fare l'attore, stasera: per seguire lo spettacolo e guidarlo là dove deve arrivare... (RIDENDO BRUTTO) Piuttosto che farmi massacrare il testo involontariamente come mi è sempre capitato quando ho dato una commedia da rappresentare, è meglio che contribuisca io stesso alla rovina, no?... Vedo già qualche critico che mormora il nome di Pirandello! (RIDE LIVIDO) Il pubblico non fa questi riferimenti, o, anche se li fa, non gli importano: gli importa solo di divertirsi! Nulla è nuovo sotto il sole, l'importante è come si dice. (POLEMICO) Gli spettacoli si fanno per il pubblico, non per i critici... Questo, questi signori, sembra che non abbiano ancora capito e continuano a dare dei giudizi soggettivi che il pubblico continua beatamente ad ignorare. Basta vedere quante commedie stroncate sono state un successo e quante che loro hanno sublimato, un fiasco! (PAUSA. GUARDA SORRIDENDO IL PUBBLICO) Sarete arrivati alla conclusione che ce l'ho con gli attori e con la critica... (RIDE) Eh, beh! Sì!... Amo, invece, idolatro voi, che già tante volte malgrado tutto, mi avete dato ragione, ridendo, commuovendovi e applaudendo alle vicende e alla poesia che ho cercato di darvi con serietà, lavoro e volontà sinceri, in tutte le mie opere. Scusatemi: dovevo spiegarvi. La commedia l'avevo scritta: i signori attori l'avevano trovata buona, ma il "linguaggio non era aderente", secondo loro: mi hanno fatto riscrivere le scene venti volte, e alla fine mi sono...sì, insomma, ho detto: "ditelo con parole vostre"! questo non toglie nulla a me e quanto a voi...beh, a voi il giudizio! Ecco dunque la scena che il nostro bravo direttore vorrà riempire col suo gusto indiscutibile e la sua raffinatezza... (CONFIDENZIALE) che gli vengono dal suo discutibile sesso... (ENTRA IL DIRETTORE DI SCENA COI SERVI CHE TRASPORTANO I MOBILI DI SCENA. I SOLITI VECCHI MOBILI CHE SI SONO VISTI IN MILLE COMMEDIE) Ecco il divano per la scena del secondo atto, ecco la scrivania al posto del pianoforte, che avrei preferito, ma il capocomico non vuol pagare il noleggio...ecco le piante sempre fresche, sempre miracolosamente fresche come non succede mai, in nessuna casa del mondo...Ed ecco la cameriera solerte, silenziosa (ENTRA LA CAMERIERA, ROSI, ELEGANTISSIMA, CHE NON RIESCE A TRATTENERE IL RISO MA È TUTT'ALTRO CHE TIMIDA, CHE RECA NINNOLI E PIANTINE E VASI PER I FIORI. L'AUTORE SE L'AMMIRA FINO A CHE NON ESCE DI SCENA) ... Solerte, silenziosa, dicevo, come non allignano nemmeno nel paradiso delle padrone di casa e che è sempre interpretata dalla debuttante di turno, damigella della buona società, che trova molto spiritoso annunciare che "il pranzo è servito" sulle tavole di un palcoscenico di prosa. (Queste debuttanti sono molto gradite nelle compagnie perché, almeno il primo anno, costano poco e sono molto eleganti pur prendendo il minimo di paga). (PASSANO SUL FONDO GIANNI, ACCOMPAGNATO DA POPY ALL'USCITA CIRCOSPETTI E IN PUNTA DI PIEDI DURANTE LA PRECEDENTE BATTUTA. POI UNO SCOPPIO E SI SPEGNE UNA LUCE, UN ALTRO: ALTRA LAMPADINA CHE PARTE E COSÌ FINO AL BUIO TOTALE E ALL'ACCENSIONE IMMEDIATA DELLA FREDDA LUCE DI SERVIZIO – L'AUTORE, VOLTO ALLA CABINA DELL'ELETTRICO) Che è successo? (NON SI SENTE LA RISPOSTA) Ho capito...E...è finita? (IDEM) Beh, meno male. (RIVOLTO AL PUBBLICO) Non è niente, signori, questione di pochi minuti. Così è più chiaro che siamo a teatro: più chiaro. Molti tentano di nascondere...di creare l'illusione...sciocchezze! L'illusione non c'è e meno c'è l'illusione e più è degno di lode il lodevole. Alcuni autori credono ancora di creare l'illusione, a teatro: e allora il pubblico non dovrebbe applaudire, mormorare, ridere, ecc.! l'illusione non c'è, o almeno non c'è più, ormai. Sono passati i tempi in cui il pubblico bonaccione si scagliava contro il tiranno alla fine del dramma. Adesso si

applaudiver l'interprete piÙ bravo, buono o malvagio che sia il suo personaggio; l'illusione ha lasciato il posto alla coscienza critica del pubblico, che non ci sarebbe nessun motivo che non si evolvesse come si evolvono gli autori. E ritengo che sia inutile continuare un inganno al quale non crede piÙ nessuno. Siamo in teatro. I personaggi sono i signori attori, dei distinti professionisti che fingono mirabilmente dei sentimenti suggeriti dal testo e che creano rari attimi d'incanto, (per merito loro o dell'autore) attimi che vengono sottolineati, staccati, elevati da un applauso, da un commento favorevole, da un dimenarsi scricchiolante della platea, che dimostra come l'illusione, la convenzione, non sia che un lampo, un bagliore sul quale è assurdo voler fondare il nostro lavoro di teatranti. Se ci fosse davvero l'illusione, credo che la prima sensazione sgradevole che avrebbe lo spettatore, sarebbe quella d'essere capitata in casa d'altri per errore, per esempio, in questa casa che invece è evidentemente una scena teatrale per una commedia borghese¹⁷³.

Il monologo, qui riportato per intero, costituisce un elemento imprescindibile per la comprensione della commedia, configurandosi come una sorta di dichiarazione d'intenti da parte dell'autore: emergono, infatti, una serie di posizioni che riguardano l'idea di teatro nella sua totalità e le figure che lo popolano. Per prima cosa, Foà fornisce una serie di informazioni sugli antefatti e sulla vicenda che verrà rappresentata. È interessante rilevare il gioco di simmetrie che si innesca tra l'attore ferrarese e il suo personaggio: in questo caso, infatti, Foà si trova nella situazione opposta rispetto a quella descritta, perché, da noto attore, si propone nella inedita veste di drammaturgo. Successivamente, Lele spiega agli spettatori in cosa consiste la «novità» della sua ultima *pièce*: saranno gli attori, «tutti molto intelligenti, svelti di parola e fervidi di fantasia», a interpretare la vicenda, dandone risvolti originali e, talvolta, inaspettati; in tal modo, verrebbe meno il malcontento di questi ultimi nei confronti della rigidità del copione. Riaffiora, così, un tema caro ad Arnoldo Foà, quello del rapporto dialettico tra autore e attore: sebbene egli ribadisca la sua «massima considerazione dell'autore»¹⁷⁴ e il doveroso rispetto del testo drammatico, non perde occasione per riaffermare la responsabilità dell'attore nella realizzazione scenica del suo personaggio¹⁷⁵. La posizione di Lele sulla funzione dell'interprete è ambigua: prima gli attori della compagnia vengono ritenuti intelligenti e capaci di eseguire il proprio mestiere, poi sono accusati di non saper recitare così bene come sembra e di contestare le opere degli autori a loro contemporanei (stesso argomento affrontato nella scena radiofonica dal titolo *Polemica*, in cui afferma che gli attori si ribellano «all'autore che va fuori del tempo», cioè che scrive opere passate, non attuali)¹⁷⁶. Altra categoria contro cui si scaglia Lele è quella dei critici, i cui giudizi «soggettivi» vengono ritenuti inutili ai fini del gradimento dello spettacolo; anche questo tema è particolarmente ricorrente nelle riflessioni di Foà, che affronta il lavoro della critica, da lui ritenuto complessivamente

¹⁷³ Arnoldo Foà, *Signori, buonasera*, pp. 1-6/A.

¹⁷⁴ Silvana Gaudio, *Arnoldo Foà da attore a scrittore*, febbraio-marzo 1972 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

¹⁷⁵ Cfr. Arnoldo Foà, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, cit., pp. 65-67.

¹⁷⁶ Si veda la scena radiofonica *Polemica* analizzata nel capitolo II della corrente tesi.

negativo, fino a dedicarvi un capitolo del suo libro *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*.

In questa sezione Foà fa riferimento proprio alla commedia *Signori, buonasera*:

Ricordatevi che il critico ha un giornale a sua disposizione e voi non l'avete: aprire una polemica con un critico vi mette in una posizione di svantaggio in partenza. Nella mia prima commedia che ho rappresentato, ero, come personaggio, un autore di commedie banali che spiegava un antefatto prima dell'inizio dello spettacolo. La mia parte era indicata sulla locandina: Lele, autore di commedie banali – Arnoldo Foà. Parlavo dei critici che avevano recensito le mie commedie con astio [...] e dicevo che, malgrado le critiche negative, il pubblico era sempre accorso numeroso ai miei spettacoli. Alla prima, a Milano il pubblico mostrò di gradire lo spettacolo, ma le critiche furono tutte negative: i critici presenti si erano convinti che avessi trovato il modo, con quel personaggio, di parlar male di loro. Mi riscattai a Torino, la piazza successiva, raccontando quello che mi era capitato a Milano e chiarendo, fuori del sipario, il mio doppio ruolo di autore reale della commedia e di autore di commedie banali, come da locandina¹⁷⁷.

Foà mette in guardia i lettori sul rapporto insidioso con il mondo della critica, insistendo sulla discordanza tra il successo da lui ottenuto e i giudizi espressi dai critici: come esempio, viene citato il caso di *Signori, buonasera*, il cui giudizio complessivo, dopo il debutto al Teatro Odeon, viene ritenuto frutto di una incomprensione da parte dei giornalisti. L'avversione per il lavoro dei critici torna numerose volte nei discorsi dell'attore, come si legge in alcune pagine di diario: in una riflessione relativa alla messa in scena de *La folle Amanda*, del 1974, Foà scrive:

Bene! Sono andato in scena con la mia "Folle Amanda" a Brescia (scelta come cavia) ed è andato tutto ottimamente. I critici mi fanno molto tenerezza. Trovatisi davanti a una commedia di consumo, abbastanza spensierata e allegra, non hanno saputo più cosa dire¹⁷⁸.

In un articolo di giornale pubblicato sempre nel 1974, dall'eloquente titolo *Bisogna proprio voler bene a tutti i critici?*, Foà mette in discussione, partendo dalle recensioni di alcuni spettacoli, il valore del giudizio della critica:

A Spoleto Romolo Valli si produce sotto la guida di De Lullo nel «Malato immaginario». Non ho visto lo spettacolo, non sono potuto andare a vedere nulla a Spoleto perché avevo da fare; ma il divertente è che, lette su tutti i giornali le critiche più calorose, mi sento dire dagli amici che l'hanno visto che Romolo era bravissimo, come sempre, ma che lo spettacolo non era un granché. Chi avrà ragione? Sono trenta anni che faccio teatro e non son mai riuscito a mettermi d'accordo con qualche critico per farmi dire bene anche quando ero cane o avevo diretto uno spettacolo in modo sbagliato! Come si fa? Voglio cominciare ad invitarli tutti, questi critici addomesticati, a mandar loro cestini di fiori e frutta, ricordarli affettuosamente nel giorno del loro onomastico e in quello della fausta ricorrenza del genetliaco! Chissà se parleranno incondizionatamente bene anche di me? I critici si comprano? Dove? Chi li vende? E dove li vendono? Ma io non ci credo: credo piuttosto che sono io che non conosco il segreto della critica¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Arnoldo Foà, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, cit., p. 97.

¹⁷⁸ Id., pagina di diario, Bologna 23 ottobre 1974, documento dattiloscritto (archivio privato Anna Procaccini).

¹⁷⁹ Id., *Bisogna proprio voler bene a tutti i critici?*, in «Tra le quinte», 25 luglio 1974.

Tornando al monologo di Lele, a seguito dell'invettiva nei confronti della critica, Foà chiama in causa Luigi Pirandello, anticipando effettivamente quella somiglianza su cui insisterà la maggior parte delle recensioni. Quella messa in atto da Foà assume i tratti di una discolpa nei confronti della commedia: i facili paragoni con la drammaturgia pirandelliana vengono giustificati dall'autore con l'affermazione: «nulla è nuovo sotto il sole, l'importante è come si dice»¹⁸⁰; Foà pare voler difendere la propria opera, specificando che la *pièce* non rappresenta nulla di nuovo o di originale dal punto di vista dei contenuti. Al contrario, la scelta di sottolineare l'avverbio «come» rimarca l'importanza dello stile e della qualità della dimensione drammaturgica rispetto all'originalità della trama. Il rimando allo stile pirandelliano, in effetti, è reso ben evidente fin dalle prime battute dell'antefatto e lo diventa ancora di più nel corso dell'azione: la finzione rappresentativa viene rovesciata dal personaggio di Lele, l'unico che si rivolge in prima persona agli spettatori e che ribadisce più volte la presenza dell'illusione. Arnoldo Foà segue dunque l'impostazione drammaturgica creata da Pirandello nella sua trilogia composta dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*, cioè mette a confronto le figure degli attori, del pubblico e dell'autore, ponendoli in una relazione dialettica; infine, al personaggio di Lele, Foà affida un'ultima *captatio benevolentiae* nei confronti del pubblico, capace di comprendere e apprezzare l'operato dell'autore, «ridendo, commuovendovi e applaudendo alle vicende e alla poesia». L'influenza pirandelliana, inoltre, si coglie anche a livello registico: sia nel monologo di Lele che nelle numerose didascalie disseminate nel testo, Foà adotta uno stile estremamente descrittivo, che riguarda i vari aspetti della messinscena (disposizione degli spazi, luci, abbigliamento dei vari personaggi), ma anche della recitazione, della prossemica, dello stile interpretativo:

LEONARDO – (LA GUARDA CON COMPASSIONE E USCENDO) Vado in bagno.

LAURETTA – (PAUSA. AL TELEFONO FORMA IL NUMERO DI LELE) Pronto? ...sei tu? Si può sapere?... (ASCOLTA INESPRESSIVA UNA LUNGA STORIA MENTRE ENTRA POPY CHE SI SIEDE SUL DIVANO ACCANTO ALLA MAMMA E PIANO PIANO SI SDRAIA SULLE SUE GINOCCHIA POGGIANDO LA TESTA SULLO STOMACO)

[...]

LEONARDO – (ENTRA SEMI VESTITO. VA AL TELEFONO, FORMA UN NUMERO GUARDANDO UN MOMENTO VERSO LA CAMERA DELLA MOGLIE. RISPONDE UN “Sì” BASSO NEL MICROFONO E UN “no, ti spiegherò...” POI “che hai?” ...Ah, come vuoi!” E RIATTACCA INDI RIENTRA IN CAMERA DELUSO. ENTRA N SCENA ROSI, LA CAMERIERA, CON L’ASPIRAPOLVERE E COMINCIA A PULIRE IL DIVANO E IL TAPPETO. MENTRE SI CHINA A TERRA LE SI SFILANO LE CALZE, MA CON UN SORRISO AL PUBBLICO FA CAPIRE CHE AL SECONDO ATTO NE AVRÀ UN PAIO DI NUOVE E PIÙ BELLE. DOPO POCHI Istanti SUONA IL CAMPANELLO DI CASA. ROSI VA AD APRIRE E INTRODUCE GIANNI, POI VA AD AVVERTIRE POPY, E GIANNI RIMANE SOLO IN SCENA. SI ACCOMODA SONNOLENTO SUL DIVANO SCOMPARENDO ALLA VISTA DI LEONARDO CHE IN QUEL MOMENTO ESCE DALLA CAMERA DA LETTO FINENDO DI INFILARSI LA CAMICIA NEI CALZONI E STACCARSI LA CRAVATTA DAL GANCIO DEI MEDESIMI)¹⁸¹.

¹⁸⁰ Id., *Signori, buonasera*, cit.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 12/A.

Nella parte conclusiva del monologo, Lele/Foà si lascia andare alla riflessione sull'idea di finzione teatrale: ancora una volta, siamo di fronte a una vera e propria dichiarazione poetica da parte dell'artista, che da un lato si scaglia senza indugi contro il teatro naturalista e il teatro borghese, entrambi considerati ormai superati, con il loro principio di verosimiglianza, dall'altro insiste sull'importanza della coscienza critica del pubblico. Foà si inserisce così nella linea di tendenza della drammaturgia contemporanea che vede il suo capostipite proprio in Pirandello, uno dei primi autori italiani del Novecento a proporre un teatro che non rappresenta più la realtà, ma che mette in scena il teatro stesso¹⁸². Di fronte al rifiuto dell'illusione teatrale, Foà propone una dimensione di straniamento che invade sia la recitazione che il piano drammaturgico, in cui si avvertono accenti brechtiani: lo scioglimento dell'azione drammatica non segue la consequenzialità della narrazione naturalistica, ma si sviluppa secondo una logica più complessa. Nella negazione del principio di illusione, esplicitato dalla battuta «l'illusione non c'è, o almeno non c'è più», e nell'identificazione della «coscienza critica del pubblico», Foà richiama la teoria dello straniamento caratteristica del teatro epico di Bertolt Brecht. Anche all'attore Foà chiede di evitare qualsiasi forma di immedesimazione naturalistica: nel dramma di Lele, al contrario, il finale tragico è causato proprio dalla estrema partecipazione personale degli attori al dramma dell'autore.

La fine di questo lungo antefatto e il successivo ingresso degli altri personaggi sanciscono l'inizio vero e proprio della commedia. Con *Signori, buonasera* Arnoldo Foà sperimenta una formula drammaturgica che utilizzerà anche per le opere successive, quella della commedia in prosa, in tre atti, priva della divisione in scene; lo scioglimento dell'intreccio segue un andamento crescente, dalla presentazione dei caratteri principali fino alla tragedia conclusiva, che rimane solo supposta e mai esplicitata. L'azione si svolge in un unico luogo, all'interno della casa borghese dei coniugi Leonardo e Laretta: nello specifico la scena riproduce il salotto, arredato con pochi mobili e oggetti, tra cui sicuramente il divano e una scrivania, su cui è posizionato il telefono. Sul fondo della scena sono presenti due porte, che conducono rispettivamente alla camera da letto dei coniugi e all'esterno dell'appartamento. Lo spazio dell'azione rimane invariato per tutta la durata della *pièce*, gli attori escono ed entrano nel medesimo salotto; unica eccezione riguarda Carol che, all'inizio del secondo atto, appare in scena in maniera inusuale. Carol è una donna di facili costumi, personaggio che «è un po' difficile che possa entrare in questa casa»¹⁸³: nel secondo atto l'autore decide di collocarla sul

¹⁸² Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 78.

¹⁸³ Arnoldo Foà, *Signori, buonasera*, cit., p. 2.

fondo della scena, che, per l'occasione, viene illuminata «diffusamente con luce grigia»¹⁸⁴, ricreando un ambiente non identificabile. Qui la donna incontra Gianni e scambia con lui qualche parola che il pubblico non può sentire; dopo questa breve comparsa, il suono del campanello riporta la vicenda nel luogo concreto e tangibile del salotto, dove si concluderà anche il terzo e ultimo atto. A caratterizzare drammaturgicamente lo spazio convenzionale della casa borghese è l'utilizzo delle luci che il Foà regista adopera in alcuni momenti della commedia: quasi a metà del secondo atto, ad esempio, la commedia prende una piega tragica, diversa da quella auspicata dal suo autore, che, di fronte al repentino cambio di toni, si serve delle luci di scena per rendere l'atmosfera più leggera. Così si legge sul copione:

(SCENA VUOTA. LE LUCI COMINCIANO A CAMBIARE DAPPRIMA LENTAMENTE, POI SEMPRE PIÙ IN FRETTA, FINO A CAMBIARE DI COLPO IN BIANCO, IN ROSSO, DI VERDE IN GIALLO. RIFLETTORI E BILANCE CAMBIANO GELATINE. LE SORGENTI LUMINOSE DI LUOGO. IN MEZZO A QUESTO FUOCO D'ARTIFICIO A QUESTA PAZZIA DELL'ELETTRICISTA ENTRA L'AUTORE. HA INIZIO ANCHE UNA NOTA SORDA, BASSA; VOLUMINOSA)

Un po' di svago, signori, sono assolutamente d'accordo con voi. Il teatro deve sollevare lo spirito dopo una giornata di fatica.¹⁸⁵

La stanza si trasforma in uno spazio in cui proiettare giochi di luce, con lo scopo di recuperare la frivolezza della commedia e abbandonare il clima drammatico ricreato dagli attori; in altri momenti, invece, i cambi di illuminazione improvvisi vengono attribuiti alla scarsa esperienza del tecnico delle luci e contribuiscono anch'essi a rallentare il ritmo incalzante della vicenda. Il proscenio rappresenta il luogo in cui viene sancita la differenza tra i due livelli dell'azione drammatica: Lele, fra tutti, spesso si palesa qui per intervenire durante la messinscena come commediografo e non come personaggio della sua commedia, suggerendo agli attori come proseguire nella recitazione.

Il primo atto ha una funzione introduttiva: lo spettatore viene a conoscenza dei fatti e di tutti i personaggi, a eccezione di Carol, che entra in scena solo nell'ultima parte, nonostante venga menzionata fin dal principio. Il dialogo di apertura produce una prima condizione di straniamento: protagonisti sono Lele, che si è calato nel suo ruolo dopo essersi presentato come autore dell'opera, e Leonardo. I due uomini prendono parte a una conversazione fatta di equivoci e mezze verità: Lele prova a raggirare il suo interlocutore, nascondendo il vero motivo per cui si trova a casa sua, e, nel frattempo, ammicca spesso al pubblico, mantenendo viva, così, quella complicità raggiunta nell'introduzione:

LEONARDO – Ma che fai tu qui?

LELE – Oh, ciao...Già...ma perché?

LEONARDO – A quest'ora! È molto che sei qui? E come mai la cameriera non ci ha detto che eri venuto?

¹⁸⁴ *Ibidem.*

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 12/B.

LELE - Non lo sapeva nemmeno lei, evidentemente. Ma tu, non eri partito?
 LEONARDO – Come, non lo sapeva? Che significa? Ti avrà pure aperto la porta?
 LELE – No...era aperta. Ma un amico lo si potrebbe accogliere con una faccia migliore anche se si presenta senza farsi annunciare.
 LEONARDO – Scusami, hai ragione (PAUSA). Ti è successo qualcosa?
 LELE – (NATURALE) No, perché? ...Ah...sì... (INVENTA) Sono maledettamente imbarazzato per una faccenda che...Tu sai che io traggio lo spunto dalla vita per le mie opere; ogni situazione è del materiale per me. Beh, adesso sono in un imbroglio che non saprei come risolvere...o meglio come trascrivere. Fai conto che mi trovo in casa della mia amante, come fosse adesso, alle otto del mattino: ti entra il marito! Tu, come te la caveresti?
 LEONARDO – (GUARDA VERSO LA CAMERA DELLA MOGLIE MA SI RENDE CONTO CHE È ANCHE LA SUA CAMERA E CHE NE È USCITO IN QUEL MOMENTO) Che vuoi dire?
 LELE – Mi trovo in questa situazione.
 LEONARDO – Adesso?
 LELE – Sì, adesso. Nooo...Non adesso qui...adesso oggi, stamattina! Ecco, mi è successo esattamente stamattina e sono venuto direttamente qui da te.
 LEONARDO – (DOPO UN ATTIMO DI RIFLESSIONE) Ma scusa, non capisco, se sei qui vuol dire che la soluzione l'hai già trovata.
 LELE - Come trovata? ...Ah, dici per il fatto che sono uscito da quella casa? Sì, anche questo è vero, ma non ho detto nulla, assolutamente nulla. Sono uscito dalla porta...semplicemente, mentre quello, sbalordito, mi guardava uscire. Adesso chissà cosa sta succedendo e io...
 LEONARDO – Ma che vuoi che succeda! Si staranno spiegando. Lei starà raccontando una storia qualsiasi.
 LELE – Non ci crederà. Me ne sono andato senza dire una parola!
 LEONARDO – Hai fatto benissimo: gli starà dicendo che di fronte a una faccia sospettosa come la sua, l'unica cosa che ti restava da fare era di andartene senza dir nulla, per evitargli di fare una brutta figura.
 LELE – Credi?
 LEONARDO – Ne sono certo.
 LELE – Benissimo, grazie...E allora ciao, caro. Ciao e grazie. (PAUSA) Dico: grazie per avermi tranquillizzato, ne avevo bisogno. (FA PER USCIRE DAL PROSCENIO GUARDANDO IL PUBBLICO COME PER DIRE CHE L'HA SCAMPATA BELLA E CHE ALLE VOLTE I CASI DELLA VITA...)
 LEONARDO – Ma dove vai?
 LELE – Ah, già, che sciocco! ...Ciao, ancora. (ESCE DAL FONDO)¹⁸⁶

Il primo equivoco viene messo in atto da Lele: egli racconta all'amico – nonché marito della sua amante – una situazione che spaccia per irreali, ma che corrisponde a quanto accaduto in quello stesso momento; Lele mantiene, per tutta la rappresentazione, il doppio ruolo di personaggio della commedia e di autore di quest'ultima, preservando sempre un rapporto diretto con lo spettatore, oltre che con gli attori. Il commediografo interviene in più momenti per calibrare la recitazione e mantenere ferma la sua visione dello spettacolo, attraverso una serie di suggerimenti e indicazioni; ad esempio, mentre si svolge il dialogo tra i due fidanzati Gianni e Popy, Foà inserisce una didascalia che dice: «l'autore cerca di farsi vedere da Gianni e fargli capire che non è il caso di dilungarsi troppo – Gianni mostra di aver capito»¹⁸⁷; a metà del secondo atto, quando la *pièce* prende una piega tragica, esclama: «Non è così...Non può essere così! ...Così si scivola sempre più nel dramma, nella tragedia...Ma, perbacco, possibile che non si riesca di far risollevar il tono?»¹⁸⁸. E ancora, più avanti: «E allora confessate che non sapete

¹⁸⁶ *Ivi*, pp. 6-8/A.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 24/A.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 9/B.

fare il comico!»¹⁸⁹. Questa sua posizione di *deus ex machina* si ritrova nuovamente nell'atto successivo, quando la metateatralità raggiunge il suo livello più alto. La lite coniugale con cui si apre il testo rivela ben presto le dinamiche più profonde e intricate: marito e moglie hanno entrambi degli amanti che conoscono reciprocamente, la loro figlia e il suo fidanzato capiscono quanto accade e risentono della situazione familiare, che incide sul loro rapporto d'amore, minacciato da fantasie e paure nascoste. La prosa adoperata da Foà è poco armoniosa e poco fluida, i dialoghi sono inconsistenti, fatti di affermazioni e smentite, i loro contenuti altrettanto frivoli e leggeri. Si veda, come esempio, il seguente scambio di battute tra Popy e Gianni, in cui, alle promesse d'amore, si alternano digressioni varie sulla vita:

POPY – Mi ami?
GIANNI – Ti amo.
POPY – Lo dici male.
GIANNI – Ti amo, ti amo, ti amo.
POPY- Tu sarai sempre così?
GIANNI – Così come?
POPY – Così dolce?
GIANNI – Sempre così.
POPY - (PAUSA) Tuo padre litiga?
GIANNI – Sì.
POPY- Perché litigheranno sempre?
GIANNI – Molte volte per delle cose inutili, ma c'è dell'altro sotto. Succede che poi non ci si può dire tutto tutto, e allora si comincia a litigare. (PAUSA)
POPY – Tu mi nasconderai qualcosa, poi?
GIANNI – No; ma credo che tutti comincino così.
POPY – Così come?
GIANNI – A promettersi che si diranno tutto...e dopo...
POPY – Allora anche tu... allora non ti sposo. Io voglio che mio marito sia un altro me stessa. Non voglio aver paura di lui, dei suoi pensieri, e delle azioni. Fra noi tutto deve essere chiaro. Io non ti nascondo nulla. Ti ho mai nascosto nulla?
GIANNI – E che ne so?
POPY – Come, che ne sai? Metteresti in dubbio...Oh, Gianni, Gianni. Ma non si vede la verità?
GIANNI – E allora in me non si vede?
POPY – Non ne sono più tanto sicura.
GIANNI – Non sei più sicura di me?
POPY – Ma tu fai una confusione! ... Io dico: dopo!
GIANNI – E perché dopo dovrei cambiare? ... O almeno, perché dovrei pensare adesso che dopo potrei cambiare?
POPY – Ma non ne sei sicuro.
GIANNI – Non è questo, credimi. Non dipende da noi. Si comincia sempre con una base di sincerità e poi, piano piano, su questa base ci si fa un castello di bugie.
POPY – Sempre?
GIANNI – Ma... non lo so... per quanti ne conosco, sì!
POPY – Allora non mi sposo! Non mi sposo – non mi voglio sposare! (PAUSA) Ma tu non potresti essere diverso dagli altri?¹⁹⁰

La conversazione ripropone parodicamente lo stile dei dialoghi d'amore, tipici del genere teatrale che Foà intende imitare, quello della *pochade*: esso si caratterizza per i rapidi scambi di battute, spesso privi di senso, per il tono civettuolo e smaliziato dello stile espressivo,

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 24/B.

¹⁹⁰ *Ivi*, pp. 16-187A.

per un linguaggio tagliente e sarcastico. Alla fine dell'atto introduttivo tutti i personaggi si sono palesati in scena; i sette protagonisti della commedia non godono di una vera e propria caratterizzazione, né fisica né psicologica: non si sa nulla di loro, del loro carattere, tanto meno del loro abbigliamento, tranne qualche sporadica precisazione inserita nelle didascalie; unica eccezione è Rosi, la cui comparsa in scena serve a smorzare i momenti più tesi dello spettacolo e a introdurre l'ingresso dei personaggi. Di lei l'autore precisa alcuni particolari, che contribuiscono a renderla una vera e propria macchietta, una figura bizzarra e a tratti grottesca: se nel primo atto si fa riferimento alle sue calze, nel secondo il suo ingresso in scena è accompagnato dalla seguente descrizione: «dal fondo passa Rosi con un paletot grigio di visone, un cappello con aigrette e calze con baguettes strane, magari a pois, scarpe altissime ecc. ecc. Esce così molto normalmente»¹⁹¹. Infine, la caratterizzazione più grottesca si ha nel finale, con l'apparizione della donna a concludere la commedia: «la cameriera più surreale che si possa immaginare. La crestina è di piume di struzzo, il resto in conformità»¹⁹².

Nel secondo atto il *plot* subisce una serie di inversioni di rotta: se già nell'atto iniziale Arnoldo Foà inserisce effetti di straniamento e di distacco antinaturalistico, è in questo secondo che la dimensione metateatrale raggiunge il suo culmine, ricordando maggiormente lo stile pirandelliano. All'apertura del sipario compare ancora Lele, solo in scena, che, con un nuovo monologo, informa il pubblico sullo spettacolo e sulle sue scelte registiche:

L'AUTORE (ENTRA UN PO' SECCATO. HA EVIDENTEMENTE AVUTO UNA DISCUSSIONE CON GLI ATTORI DIETRO LE QUINTE) Il primo atto, perdonate, signori, è venuto più lungo di quanto avrei voluto. Non voglio fare apparire delle colpe (perché dai vostri applausi) ho visto che vi è piaciuto (OPPURE: benché come avete dimostrato l'atto è risultato inconsistente, poco omogeneo, per non dire anche inutile). (Comunque) Avrebbe voluto essere un atto preparatorio, come ogni commedia che si rispetti (DEL PERIODO CHE PRECEDE SI SCEGLIERÀ NATURALMENTE IL PIÙ ADATTO SECONDO LE REAZIONI DEL PUBBLICO) Ma io devo stare al giuoco, era premesso; devo accettarlo e riparare agli errori dove posso, per via dell'equilibrio... di questo benedetto equilibrio che gli attori non sentono mai. Andiamo avanti: per far vedere che è passato un po' di tempo, generalmente si cambia una mobile o due e la loro disposizione in scena. Si cambiano i fiori e le piante. Io non ho fatto fare nulla di questo perché non ha importanza: quello che avviene adesso può essere accaduto prima, o dopo o dopo molto o dopo un po'. Si tratta ancora di chiarire una situazione per dare un normale svolgimento alla vicenda. Vi sarete accorti che è mancato un personaggio nel primo atto: Carol. Ed è chiaro perché: Carol è un po' difficile che possa entrare in questa casa, oggi. È vero che ormai certi pudori sono scomparsi, ma c'è un limite a tutto; anche perché Carol sa che Lauretta sa tutto, e viceversa. (SUL FONDO, ILLUMINATO DIFFUSAMENTE CON LUCE GRIGIA, PASSEGgia CON L'OMBRELLINO APERTO CAROL ASPETTA QUALCUNO) Che Carol ci sia, posso garantirvelo, come posso garantirvi che è carina e di classe... a suo modo. Suo marito non sa niente – ha avuto il buon gusto di allontanarlo da Leonardo e per far questo ha smesso di frequentare un "gruppo" del quale era molto assidua. Dice semplicemente "che non ha più voglia di vedere nessuno" e aspetta il suo amore a certi appuntamenti fissi una o due volte al giorno. Leonardo passa con la macchina (CAROL SI INCONTRA CON GIANNI; PARLANO UN ATTIMO FRA LORO. CAROL È STUPITA, SI PRENDONO A BRACCETTO AFFETTUOSAMENTE E VANNO INSIEME SOTTO L'OMBRELLO) e vanno così... in qualche posto della periferia. Se racconto tutto io, voi direte, allora non è una commedia. Il fatto è che non mi piacciono i soliti due che si raccontano a vicenda tutto quello che fanno anche troppo bene, dato che l'hanno fatto assieme, oppure il terzo che spiega monologando per il comodo della comprensione. (SUONA IL CAMPANELLO) Questa è Popy che torna a casa. (LA CAMERIERA VA AD APRIRE) Scusatemi, Popy

¹⁹¹ *Ivi*, p. 10/B.

¹⁹² *Ivi*, p. 33/C.

interessa anche a me, voglio vedere come fa la sua parte. (ESCE IN PROSCENIO E SI METTE A SEGUIRE LA SCENA)¹⁹³

Anche in questo caso, i modelli drammaturgici adoperati da Foà emergono chiaramente all'interno del testo: innanzitutto, il personaggio riprende alcune questioni già affrontate all'inizio, come la funzione della scenografia, e presenta brevemente gli attori in scena. Alcuni passi del monologo rimandano esplicitamente alla drammaturgia pirandelliana: l'immagine di Carol, che compare sul fondo con il suo ombrellino, richiama alla memoria quella della stravagante e singolare Mara Mara ne *I giganti della montagna*. Ancora a un nuovo personaggio pirandelliano si ispira Foà, quello del Dottor Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto*, il dispotico regista che, insoddisfatto per la recitazione degli interpreti, si palesa sul palcoscenico all'inizio di ogni atto. Con l'ingresso in scena di Lauretta e Popy, a cui si unisce, dopo poco, Leonardo, la rappresentazione prosegue; i dialoghi si fanno adesso meno frivoli, vertono su temi più seri e delicati, acquisiscono un tono drammatico, insolito per la commedia. Un esempio di questa variazione di carattere si riscontra nello scambio di battute tra i due coniugi, i quali si confrontano sui rispettivi ruoli che assumono all'interno della famiglia: Lauretta mette in discussione la sua figura di donna e di madre, rimpiangendo il periodo in cui la vita di sua figlia dipendeva solo da lei; Leonardo, riconoscendo la propria fragilità, desidera l'aiuto e il conforto della propria madre. I due personaggi danno voce alla parte più intima di sé, fino a questo momento lasciata in secondo piano. Il respiro drammatico aumenta al punto che l'autore interviene per tentare di riportare la rappresentazione sui toni comici; dopo lo sfogo di Lauretta, infatti, Lele è amareggiato:

LELE (DISPERATO) Non è così...Non può essere così! ... Così si scivola sempre più nel dramma, nella tragedia...Ma, perbacco, possibile che non mi riesca di far risollevar il tono? (SUPPLICANDO) Popy, ragazzina moderna, spigliata, vieni tu col tuo bel musetto a risollevar le sorti di questo spettacolo sbagliato! (ESCE DAL PROSCENIO)¹⁹⁴.

Il timore dell'autore, che la sua commedia si trasformi in una tragedia, si realizza di lì a poco e raggiunge il suo apice con l'ingresso in scena di Gianni, definito proprio da Lele «deus ex machina»¹⁹⁵: il personaggio, che nel primo atto aveva avuto un ruolo marginale, diventa ora il responsabile del rovesciamento completo dell'intreccio e dell'attivazione di quel meccanismo metateatrale dichiarato fin dal principio. I personaggi ritornano a essere attori, parlando a carte scoperte: essi obiettano al proprio autore l'impossibilità di rendere comica una vicenda tanto

¹⁹³ *Ivi*, pp. 1-3/B.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 9/B.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 20/B.

triste. Gianni interrompe il lineare corso degli eventi e propone un nuovo e inaspettato finale, mentre Lele tenta di ripristinare il carattere comico della rappresentazione. Siamo quasi alla fine dell'atto, quando l'azione drammatica viene minata:

GIANNI – (CUI ROSI È ANDATA AD APRIRE SI FA AVANTI CON UN MOVIMENTO UN PO' TEATRALE, COME APPUNTO IL DEUS EX MACHINA CHE SI RIVELA) Per la tecnica dei polizieschi sarei stato io a dover ricevere i personaggi sospetti per poi svelare l'enigma e preparare il colpo di scena; ma questo non è un dramma poliziesco, io non sono un detective e poi non potevo venire prima. (I TRE LO GUARDANO SBALORDITI. A LELE) Sì, sono io che ho detto per conto suo (DI LEONARDO) a lei di venire qui. (A LAURETTA). È per questo che non è venuto all'appuntamento, credeva che lei fosse al corrente. E a Popy ho detto di aspettarmi un po': è bene che non sia presente alla scena che avverrà adesso qui, fra noi.

LELE – (HA UN MOTO DI DISAPPUNTO)

GIANNI – Che c'è? C'è troppo di mezzo anche lei, adesso.

LELE – C'è che non doveva essere così-

GIANNI – Lo so, ma non ho sbagliato.

LELE – Ma sì! (È INTIMORITO DA LEONARDO, MA PRENDE CORAGGIO. A GIANNI) Lei doveva farsi vedere da lui (INDICA LEONARDO) in compagnia di Carol, in modo che, indispettito e geloso, lui se ne andasse covando in cuor suo la rivalsa. (TUTTI GUARDANO LELE) Che c'è?

LEONARDO – “Covando in cuor suo la rivalsa”?

LELE – Sì, “covando in cuor suo la rivalsa”, perché?

LAURETTA – Perché è buffo, via, questo “covando in cuor suo la rivalsa”.

LELE – (IRRITATO) Potrei difendere con mille argomenti questa frase; ma non è questo il momento: io voglio soltanto ripetere quello che vi ho già detto che dovevate fare. Se adesso mi cambiate anche la tessitura della commedia, è finita! Leonardo doveva tornare a casa e si doveva accostare impacciato alla figlia, non sapendo come dirle quello che aveva visto...

LEONARDO – L'ho fatto...

LELE – Sì, l'ha fatto, ma c'è stato solo l'impaccio: non ha detto niente!

LEONARDO – Ma come si possono dire certe cose, non dico perché è figlia mia, ma chiunque fosse stato: “Ho visto il tuo fidanzato con un'altra”! da aggiungere poi che quest'altra è la mia amante... (SI FERMA TERRORIZZATO GUARDANDO LAURETTA)

LAURETTA – Lo sapevo, caro, lo sapevo benissimo: ora stiamo parlando a carte scoperte, non devi aver paura di nulla.

LEONARDO – Scusa, cara. Ma davvero non so dove saremmo arrivati con questa scena: non l'ho fatta perché veramente non sapevo come poteva andare a finire.

[...]

LELE – Dolore, dolore! ...Ma poi il dolore veniva lo stesso, anche se non glielo dicevate voi: il fatto stesso che lui (GIANNI) sia andato con quella donna portava inevitabilmente a farla soffrire, Popy. Ed anche questo era necessario per la commedia... Ma siamo sempre sul piano di un divertimento...di un gioco...la scena di Leonardo con Popy e del suo impaccio doveva essere comica!

GIANNI – Questo è il punto: il DIVERTIMENTO. Io non lo vedo, questo divertimento, e non sono solo a non vederlo, a quanto pare, perché anche loro due – Leonardo e Lauretta, non mi sembravano affatto divertiti. È divertente per lei (A LEONARDO) che Carol la tradisca?

LEONARDO – (LO GUARDA CUPO)

LELE – E allora confessate che non sapete fare il comico!

LAURETTA – E ti pare comico? È comico un uomo tradito e (INDICANDO LELE) lui, l'uomo piacente, brillante, elegante (LO GUARDA UN PO' INCERTA PER LA SUA ELEGANZA) che fa il rubacuori anche con le minorenni! Vero? Ma allora dovresti essere un altro, non tu, con i tuoi dubbi, con le tue sentenze, col tuo ridicolo cachet di persona seria...

LELE – Cosa, cosa? Che dubbi? Che c'entro io, adesso? Il cachet di persona seria? E che c'entra? Perché sono un autore di commedie gradevoli dovrei essere un buffone nella vita?

LAURETTA – Qui è l'errore: non sono gradevoli, non sono affatto gradevoli. Sono assurde, inverosimili, forzate! Spiacevoli, sgradevoli, cattive!

[...]

GIANNI- E allora, a parte il fatto che non so che interesse si possa avere per il nostro giuoco si fonda su un presupposto sbagliato. Secondo lei noi dovremmo vivere la nostra parte da quelle persone sensibili e intelligenti (parole sue) che siamo. Abbiamo fatto di tutto. (AGLI ALTRI) Vero? Ma evidentemente non siamo in grado di vivere una commedia i cui presupposti violentano tutti i sentimenti che dovremmo vivere con sincerità. Lei cosa ha detto che voleva fare? Una commedia borghese? Che cosa significa? Personaggi normali, della borghesia? Ma per fare con dei personaggi normali una commedia comica, ci vorrebbe un genio che mi pare non sia ancora nato. La comicità è sempre un dramma alla rovescia, nel

senso che ciò che è dramma per il personaggio, deve essere invece motivo di riso per lo spettatore. Un vecchio geloso che non può... gustare dei buoni bocconcini... ci siamo capiti... è comico; l'avarico che vede il suo tesoro sfumare; l'impotente geloso, e mille e mille altri per i quali la delusione è un dramma tipico e personale, ci muovono al riso; ma nella situazione che lei ha descritto mi dica cosa c'è di comico, di allegro, di leggero, di divertente.

LELE – Io, per esempio, il presuntuoso beffato. Ed è questo l'importante: nel teatro gli attori non si devono vergognare che i loro personaggi subiscano degli smacchi. Io vedrò Lauretta ritornare col marito; sua figlia anche lei, che ho creduto per un momento fosse vittima del mio fascino, si sposerà il suo Gianni... e io ho creato il mio personaggio comico. Come comico è lei, mio caro ragazzo, suo malgrado, che, venuto qui come la chiave di tutto il meccanismo, si accorge di essere soltanto una parte del movimento. Va benissimo la sua scena morale nello stile della commedia. Questa scena: quella che doveva fare adesso. Perché appunto sfruttando la sua ingenuità, la sua pulizia di spirito, che deve essere propria della giovinezza, io ottengo la catarsi dei miei personaggi principali e la loro riconciliazione. I miei personaggi principali sono il marito e la moglie borghesi, che sono perfettamente dotati di tutte le qualità proprie della borghesia negative e positive: quindi buon gusto, morale... e morale riflessa che è quella che gli altri ci impongono con il loro giudizio e con la loro maldicenza. – E anche questo è importante, perché io, borghese, credo che più che la morale, sia la morale riflessa, quella che salva l'umanità dal male. Quello che spaventa di più l'uomo e i suoi raggruppamenti... dico le società, i partiti, i salotti... le nazioni stesse, è la paura degli scandali! Paura tipicamente borghese – Lei che vuole il dramma: non è un dramma sempre vivo, questo? Quindi lei lo faccia pure come dramma: a me fa ridere! ... Mi viene a insegnare l'interessante e l'opportuno, l'utile e l'inutile, il serio e il faceto... e i personaggi coi quali vivo dacché ho imparato a tenere la penna in mano! Ma lasci andare! Non crei la parte anche per me, ci penso io al mio personaggio lei continui a fare il suo... Continuate a fare il vostro... e "il personaggio" dico, non voi stessi, traducendo romanticamente come fate i vostri sentimenti! Non mi interessano i fatti vostri!

LEONARDO – Non è vero! (È ROSSO IN VISO) È con questi che ha fatto la sua commedia... e ci rideva pure, lei... solo lei, quando ce la leggeva... e come insisteva su quel "dovete viverla come se fosse vera, la vostra parte" ... Beh, la stiamo vivendo!

LELE – Io non so niente... io non so niente... Questo dimostra che l'autore non deve concedere niente all'attore, se non vuole assistere a una paurosa confusione: arte con vita, prosa con poesia... e spettacolo con mormorio da confessionale! Eravamo d'accordo per la grande scena fra marito e moglie, nel secondo atto, e voi mi fate due monologhi, uno dopo l'altro, sbilanciandomi tutto, senza senso! ... Il monologo di Popy, invece, son diventate tre telefonate alle amiche per chiedere in prestito dei vestiti!...

LAURETTA – Ha fatto una scena che era un amore! Avevo le lacrime agli occhi, dietro le quinte... Ma cosa vuoi capire, tu?

LELE – No, no! No! Equilibrio, signori, equilibrio! Voi non l'avete! Il terzo atto si farà, signori, con le parti che vi sono state assegnate. Le discussioni sono abolite, oppure ritiro il mio copione, sospendo lo spettacolo e voi mi sarete responsabili di tutti i danni morali e materiali dell'insuccesso a cui vorreste espormi! (ORDINA AI SERVI DI SCENA) Sipario!¹⁹⁶

Con la decisione di Lele di portare avanti la commedia, nonostante i risvolti inaspettati appena compiutisi, si conclude il secondo atto, in cui il conflitto tra attori e autore diventa protagonista. È curioso osservare come Gianni diventi il fautore della rivolta degli attori, proprio lui che era stato definito «bambino», «monotono» e «senza esperienza»¹⁹⁷ da Popy nel primo atto, diventa adesso autore del capovolgimento della trama. Il ragazzo spiega a Lele (e allo spettatore) come lui abbia manovrato la vicenda, affinché l'intera compagnia si trovasse lì, in quel momento. La tesi sostenuta da Gianni e dagli altri attori si fonda sull'impossibilità di trovare e, dunque, di ricreare una situazione divertente di fronte a fatti tragici, ma soprattutto sull'impossibilità di dar vita a una commedia con personaggi borghesi: dall'altra parte, Lele è

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 20-29/B.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 28/A.

convinto che l'attore debba interpretare sempre la parte, senza «tradurla romanticamente» nei propri «sentimenti». Le posizioni espresse dagli attori e dal commediografo coincidono con due diverse concezioni dell'idea di interpretazione: da un lato, la ripetizione del verbo «vivere» si riferisce alla prassi dell'immedesimazione, in cui l'attore riflette le sue emozioni nel ruolo interpretato; dall'altro, Lele afferma la necessità di mantenere un distacco tra interprete e personaggio, così da evitare qualsiasi forma di immedesimazione e di giudizio da parte del primo nei confronti del secondo. Viene portata a termine, in tal modo, la parodia del genere della *pochade* a cui Foà mira: egli affida agli attori la critica del genere comico, dimostrando come esso sia debole e, dunque, impossibile da rappresentare. Sotto la patina della leggerezza e della spensieratezza, gli intrighi amorosi e le avventure salaci nascondono un carattere tragico, connaturato alla dimensione borghese in cui tali vicende sono ambientate. Da qui, la comicità pretesa da Lele risulta forzata e inverosimile, dando vita, come afferma Gianni, a «un dramma alla rovescia». La conclusione dell'atto raggiunge il livello più alto di metateatralità di tutta la commedia: al pubblico è stato rivelato il nucleo centrale della trama, nonché il suo finale, mentre il conflitto tra autore e attore arriva al suo apice.

Si giunge così al terzo e ultimo atto, quello in cui l'ordine dell'azione drammatica viene ristabilito e quello che sancisce la fine dell'opera secondo la volontà dall'autore. È un atto che si differenzia dai precedenti e che rispetta la tradizionale consequenzialità degli eventi: il primo elemento di distinzione è la mancanza del monologo di Lele, che aveva caratterizzato in egual misura i primi due atti. In questo caso, invece, entriamo direttamente nel vivo della storia:

La scena è la stessa di prima. Leonardo e Lauretta hanno finito evidentemente di mangiare, perché stanno prendendo il caffè. Sono seduti sul divano e si sorridono con tutta la tenerezza consentita dalle loro possibilità di attori. Gli attori dovrebbero recitare più di quanto abbiano fatto negli atti precedenti. Sia come non detto per coloro che recitano già¹⁹⁸.

Il verbo «recitare», ripetuto per due volte e per due volte sottolineato, mette in evidenza la necessità della corretta interpretazione che gli attori sono tenuti a governare in questa fase conclusiva. Dopo la breve premessa, fanno il loro ingresso i due protagonisti, il marito e la moglie, impegnati in un dialogo non più frivolo e vuoto, bensì volto a recuperare il rapporto coniugale. Nell'ultimo atto viene messo in scena quanto sarebbe dovuto accadere se la “rivolta” promossa dagli attori non si fosse mai compiuta: l'intreccio si complica quando Leonardo racconta di aver visto Gianni in compagnia di Carol, sua amante, e, giunti a questo punto, i genitori provano a escogitare un piano per salvare la piccola Popy, che sembra essere l'unica vittima della storia. Per la prima volta, Lele appare in scena unicamente nelle vesti di attore e

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 1/C.

non più di commediografo, rivestendo il ruolo dell'amante e amico di famiglia. Altra novità del terzo atto riguarda il personaggio di Carol: se, fino ad ora, la donna entra in scena in maniera fugace e non proferisce parola, adesso prende parte attivamente alla commedia. Il finale rappresenta il vero colpo di scena della *pièce*: i tre personaggi maschili rimangono in scena, mentre le donne, le più colpite dai tradimenti e dalle menzogne, lasciano il palcoscenico. Il suono di un colpo di pistola chiude la commedia, lasciando aperto un finale che ha una vittima senza nome, con la battuta di Lele, che, scosso profondamente, esclama: «no, no, non è possibile!»¹⁹⁹. I personaggi, in conclusione, sono riusciti, più o meno consapevolmente, a sviluppare una vita propria, diversa da quella che il loro autore gli aveva prefigurato. A riportare la commedia sul piano della leggerezza è l'ingresso grottesco di Rosi, che, totalmente ignara di quanto appena accaduto, annuncia il pranzo agli ospiti. In questo terzo atto tutti i personaggi sono presenti in scena, tranne Popy, che non prende parte alla conversazione, ma la ascolta fuori scena e così apprende che il suo fidanzato l'ha tradita con l'amante di suo padre: è dunque probabile che il colpo di pistola sia partito dalla sua mano, ma è chiaro che non è interesse dell'autore fare luce su questo punto.

L'analisi delle parti più rilevanti della *pièce* mette nuovamente in luce la somiglianza tra *Signori, buonasera* e la drammaturgia pirandelliana, nello specifico, si può rintracciare un chiaro parallelismo con *Questa sera si recita a soggetto*: in entrambe le opere viene costruito il medesimo meccanismo, quello di una compagnia di attori che non obbedisce al volere dell'autore e stravolge il testo, fino a rifiutarsi di metterlo in scena. Se nella commedia di Arnoldo Foà gli interpreti si oppongono all'autore perché ritengono che la comicità tanto millantata non esista, in quella di Luigi Pirandello avviene l'esatto opposto, quando il personaggio di Sampognetta (il vecchio attore brillante) è talmente divertito da non riuscire a compiere l'atto tragico della sua morte. L'attore qui si lamenta di come gli altri interpreti non abbiano rispettato diligentemente il copione e abbiano omissso un atto – quello di aprire la porta – che avrebbe ricreato l'atmosfera adatta a compiere la sua uccisione, così lascia il palcoscenico, davanti agli occhi increduli del Dottor Hinkfuss, della compagnia e del pubblico. Il punto su cui si fonda la commedia pirandelliana è l'impossibilità di recitare senza un copione prestabilito, a soggetto appunto, poiché gli attori non sono in grado di rispettare le proprie parti, senza compromettere la riuscita della rappresentazione. In *Signori, buonasera* si assiste al procedimento inverso: la compagnia ha un copione, la vicenda è stata tracciata dal suo autore, ma gli attori non riescono né vogliono attenersi alle battute, scelgono la strada dell'improvvisazione laddove ritengono sia più opportuna. Nonostante i punti di partenza siano differenti, l'esito delle due opere è il medesimo, ovvero la ribellione dell'interprete contro il

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 33/C.

testo e contro il drammaturgo. Le tematiche delle due commedie sono diverse (in *Signori, buonasera* il tradimento e l'amore, in *Questa sera si recita a soggetto* il dramma della gelosia), ma vi si ritrovano non pochi elementi in comune: innanzitutto, in entrambi i casi ci sono due tipi di tragedia, quella che si consuma all'interno del nucleo familiare e quella personale degli attori, che non possono fare a meno di intrecciare il proprio destino con quello dei personaggi; in secondo luogo, la struttura drammaturgica si presenta in forma analoga. *Signori, buonasera* comprende una serie di aspetti desunti dalla drammaturgia pirandelliana: Foà ricorre ai cambi di scena a vista, all'aperto dialogo tra pubblico e autore, allo svolgimento in contemporanea dei due drammi – quello degli attori e quello della famiglia borghese – così da fondere i due piani drammaturgici; utilizza, in tutte le sue espressioni, il meccanismo del teatro nel teatro. Lo stesso epilogo, che costituisce il *coupe de théâtre* di *Signori, buonasera*, richiama chiaramente la conclusione drammatica dello spettacolo del Dottor Hinkfuss, sebbene Foà propenda per un finale aperto. La differenza principale con l'opera del drammaturgo siciliano si riscontra nella mancanza della riflessione umana, ricorrente nel repertorio pirandelliano; tale assenza è giustificata dalla finalità alla base della commedia. Foà non cerca l'approfondimento psicologico, ma utilizza il modello pirandelliano per dimostrare l'inconsistenza e la fragilità delle *pochades* leggere e disimpegnate: la *pièce* ricalca la struttura drammaturgica della commedia borghese, mettendola in discussione e parodiandola.

L'opera, così presentata nei suoi snodi più significativi, provoca reazioni contrastanti sia negli spettatori che nei critici, proprio a causa dei diversi piani drammaturgici in essa presenti. A chiarire ulteriormente il progetto di Foà è un articolo di Vincenzo Ceppellini che, a due giorni dalla prima di *Signori, buonasera*, racconta la creazione dell'opera e le scelte del suo autore, il quale interviene illustrando i significati principali del testo:

La commedia «Signori, buonasera», che la Compagnia Pagnani-Ferzetti-Villi-Foà metterà in scena dopodomani lunedì, è nata due anni fa a Milano, forse durante un pomeriggio di prove, certo ispirata da una diretta esperienza di attore. Arnoldo Foà fece allora una riflessione, che poi si maturò e si sviluppò come spunto di un lavoro drammatico. La idea, che ora Foà ci riassume con calore, è imperniata sul dissidio tra la personalità dell'attore e il personaggio che egli, volta a volta, è chiamato a interpretare: «Spesso noi attori – spiega Foà – ci accorgiamo, durante l'allestimento di una commedia, che l'autore ci ha confezionato personaggi in chiave comica mentre la situazione ha gli elementi sufficienti per una tragedia. Esempio tipico: i triangoli classici delle *pochades*. Io credo infatti che noi italiani, quando è in gioco il nostro onore di prima mano, se ci tradisce nostra moglie, o quello di seconda mano, se ci tradisce la nostra amante, non abbiamo affatto voglia di ridere...». A questo punto saremmo indotti a credere che Arnoldo Foà, uno dei più «cattivi» del nostro cinema, abbia voluto scrivere un nuovo «Otello», pensando che le questioni di amore in teatro si risolvono meglio con pugnali e spade shakespeariane che non con il fioretto dell'umorismo delle *pochades*. Ad Arnoldo Foà invece interessa un altro aspetto della questione, proprio quello di cui parlava all'inizio, cioè il contrasto tra attore e autore nella concezione del personaggio, contrasto di cui la sua esperienza d'attore gli ha fornito numerosi esempi. Arnoldo Foà, quando studia un personaggio, è portato spesso a pensare: «io, al suo posto, farei così, non come ha scritto l'autore». Sono proteste (o divergenze che dir si voglia) che naturalmente creano problemi non facili per gli autori. Ne sa qualcosa lo stesso Arnoldo Foà che, messosi a scrivere una commedia, quando si è trattato di allestirla (e lui stesso ha curato la regia) ha dovuto incontrare qualche difficoltà con i compagni di arte, che non fanno eccezione naturalmente alla regola generale. Si è cominciato subito, con il titolo. Quello originario era «Una commedia borghese». Al capocomico non piaceva troppo. «Gli autori, in questi casi

– spiega ancora Foà – si spazientiscono e non accettano un titolo qualsiasi. Così è venuto fuori “Signori, buonasera”». [...] Foà sarà autore anche nella commedia, che è la storia appunto di una commedia. Scusate il bisticcio, ma è proprio così. Lo spiegherà in apertura Foà stesso, nei panni di Lele, un autore che accetta per due atti che i suoi attori recitino a soggetto, vivendo i loro personaggi senza tener conto del copione. Al terzo atto invece si comincerà a recitare sul serio, secondo le direttive dell'autore. La vicenda si svolge quindi sul palcoscenico; per dare maggior evidenza allo sdoppiamento tra palcoscenico reale e palcoscenico poetico, ad un certo punto si spegneranno le luci di scena e resteranno accese solo quelle di servizio. Il gioco sul quale si impenna la commedia (quella di Foà, non quella di Lele) porta anche ad altri risultati curiosi: Foà, che nella vita è un attore che si presenta come autore, sarà invece in «Signori, buonasera» un autore, che non sa recitare, e che vuol partecipare alla rappresentazione. [...] Con questa commedia la Compagnia adempirà al precetto di mettere in scena una novità italiana. Il copione, ancora manoscritto (il lavoro è stato terminato quest'autunno) fu letto da Ferzetti e dalla Villi, ai quali piacque. Fu letto per caso, dice Foà, poiché egli non estrae facilmente dal cassetto i suoi scritti che, dopo aver conosciuto lo assunto di «Signori, buonasera» devono intendersi come solitarie vendette dell'attore Foà, costretto dai copioni altrui a ridere in situazioni che egli vede drammatiche. [...] Vedremo lunedì se gli attori si trovano bene nei panni che Foà ha confezionato per loro. E primo fra tutti vedremo come si trova l'attore Arnoldo Foà nei binari del copione dell'autore Arnoldo Foà²⁰⁰.

L'articolo di Ceppellini ricostruisce una parte del processo creativo, partendo dall'idea iniziale di Arnoldo Foà: l'attore chiama in causa innanzitutto il genere della *pochade*, nato alla fine del secolo precedente, ma rimasto in voga per molto tempo, e obietta, agli autori di queste commedie leggere, la pretesa di voler ottenere divertimento e ironia da situazioni complesse. In secondo luogo, approfondisce il suo pensiero sul rapporto attore/autore: il punto di vista di Foà è quello dell'attore, che si è spesso scontrato con i limiti imposti dall'autore del testo. Una volta sviluppato l'argomento, Foà si cimenta proprio con il ruolo oggetto della sua critica, l'autore: come dice Ceppellini, Foà che da attore si mette alla prova con la drammaturgia, interpreta il suo opposto, ovvero un autore pieno di sé, che sperimenta la recitazione. L'articolo, inoltre, racconta alcuni aneddoti inerenti all'allestimento scenico della commedia, rivelando i passaggi che hanno portato l'opera dalla pagina scritta allo spettacolo finale: la casualità con la quale Olga Villi e Gabriele Ferzetti leggono e giudicano positivamente il copione ci fa pensare che Foà non fosse pronto alla sua messa in scena e che, solo dopo una prima reazione favorevole da parte dei colleghi, abbia deciso di lavorare anche alla regia e all'allestimento del testo.

Signori, buonasera ottiene un discreto favore da parte del pubblico e della critica, che apprezza complessivamente il lavoro di Foà sul triplice fronte della scrittura, della regia e dell'interpretazione, ma non lo ritiene abbastanza valido da lasciare il segno. Al suo debutto nel teatro milanese, la commedia registra reazioni discordanti da parte del pubblico, come testimonia la recensione di Umberto Simonetta:

Il debutto di Arnoldo Foà come autore drammatico è avvenuto in un clima allegramente battagliero, in un'atmosfera calda che ha sprigionato, alla fine del terzo atto, perfino dei fischi, degli autentici, laceranti fischi, proprio come nei periodi più romantici e vivaci del teatro, quando gli spettatori, meno indifferenti ed apatici di oggi, alimentavano le polemiche e, nel ridotto e dopo teatro, si accanivano in discussioni su discussioni. C'è stato, ieri sera, all'Odeon, addirittura l'intervento della forza pubblica; un carabiniere, evidentemente un acceso «foaista», ha cercato d'intimorire un giovane fischiatore. Insomma, sembrava

²⁰⁰ Vincenzo Ceppellini, *L'attore Foà due volte autore*, in «Corriere lombardo», 16 marzo 1957.

quasi di essere ritornati ai bei tempi. Ecco, il copione di Foà ha questo grosso, innegabile merito: di aver rispolverato la nobile usanza del fischio che era sciaguratamente caduta in disuso. Purtroppo è anche l'unico merito di un lavoro che per il resto è apparso ingenuo e inutile²⁰¹.

Se il merito della *pièce* è quello di ricreare un'atmosfera fervida e un'ampia partecipazione di pubblico, il lavoro si presenta debole sotto diversi punti di vista; il critico, nel proseguo della recensione, non ha dubbi sulle capacità attoriche di Arnaldo Foà, bensì sulla riuscita di un'opera che non riesce a distinguersi né a brillare, soprattutto a causa di un finale che lascia lo spettatore «scoraggiato». Così continua Simonetta:

E così siamo giunti al finale, anzi ai numerosi finali possibili. Si ode un colpo di rivoltella e cala il sipario, lasciando lo scoraggiato spettatore con un dubbio quanto mai giustificato: chi si è ucciso? Mah. Cerchiamo di ricostruire secondo un filo di logica. Forse è stata Popy, che non ha sopportato il tradimento del fidanzato anche se era giustificato da nobilissimi fini. O forse Lauretta, stanca della relazione con Lele, incapace di rassegnarsi a una vita accanto a Leonardo. O forse Carol, per motivi tutti suoi. O forse, ma speriamo di no, la servetta che s'è aggirata per tutta la commedia e che, chi lo può mai dire, poteva anche avere il cuore traboccante di dispiaceri amorosi. Ma sono illazioni. Tutto era possibile ieri sera. Perciò lasciate che anche noi si dia un contributo al lavoro immaginando, a nostro e vostro uso e consumo, che la rivoltella fosse caricata a salve: così non c'è stato nessun morto, un po' di paura e basta. La commedia non esiste, questa è l'unica cosa chiara. Lo stesso personaggio di Lele, l'autore-attore che dovrebbe reggere i fili di tutto, muovendo a suo piacimento l'azione e cercando di dominare la ribellione dei colleghi, è il peggior servizio che il Foà autore ha fatto al Foà attore. Strane allusioni, complicate spiegazioni, un dialogo oscuro, una sequenza di monologhi scarsamente teatrali hanno contribuito a confondere le idee. Incautamente citato all'inizio del primo atto dall'autore, Pirandello ha fatto spesso capolino, ma pio, sdegnato, si è ritirato precipitosamente. E passiamo all'interpretazione. Arnaldo Foà si è battuto con foga e coraggio, cercando con tutti i mezzi di sostenere la propria fragile creatura con un entusiasmo a volte commovente. Occorre dargli atto della sua passione: ha sbagliato come autore ma merita delle attenuanti e tutto il rispetto. Come attore è stato perfetto²⁰².

Il giudizio sottolinea la debolezza del lavoro autoriale, dalla costruzione dei personaggi, uno su tutti, Lele interpretato proprio da Foà, alla struttura interna del testo, sviluppata attraverso dialoghi e azioni che ostacolano la comprensione della vicenda. Positiva, invece, l'interpretazione del Foà attore, nonostante la fragilità del suo ruolo. La maggior parte delle recensioni di *Signori, buonasera* insistono su questo punto, sul divario che si determina tra la componente drammaturgica e quella recitativa. Nel «Corriere della Sera» si legge:

Arnaldo Foà è un attore intelligente che ieri sera ha esordito anche come autore. E pur non avendo vinto pienamente la sua battaglia che, dopo gli applausi unanimi e ripetuti ai primi due atti, il terzo è stato accolto da applausi e da vivaci contrasti, ha dato prova di un impegno serio di commediografo che cerca tra le vie, sia pure già battute, una di quelle meno consuete anche a costo di dare al lavoro un procedere faticato e sconnesso.

I suoi tre atti sono un giuoco e un giuoco anche bello dura poco in teatro se non è sostenuto da un contenuto umano profondo. In certo senso cos'è più giuoco del *Così è (se vi pare)* di Pirandello? Ma si tratta di un giuoco sorretto da un dramma dolorosamente e disperatamente vissuto. Nella commedia del Foà il contenuto umano è troppo leggero e fatuo e risaputamente galante perché il giuoco scenico intessutogli intorno possa reggere vittoriosamente fino in fondo. E dire che momenti indovinati nel lavoro ve n'ha parecchi e che qualche scenetta ha un suo sapore ironico. Ma il Foà trarrà da questa sua prima esperienza motivo per darci quel

²⁰¹ Umberto Simonetta, «Signori, buonasera» tre atti di Arnaldo Foà, in «Il popolo di Milano», 20 marzo 1957.

²⁰² *Ibidem*.

lavoro che il suo talento di teatrante non vorrà farci attendere molto. Qualità di dialogatore ne possiede di notevoli e disinvolture scenica non gli manca²⁰³.

La mancanza di «contenuto umano», voluta da Foà nella sua versione parodica delle *pochades*, non viene compresa dalla critica, anzi viene ritenuta la ragione del discreto gradimento della *pièce*: sebbene l'impegno dell'attore ferrarese sia apprezzato, l'inevitabile paragone con Pirandello mette in cattiva luce *Signori, buonasera*. Severo, seppur motivato, il giudizio di Ferdinando Palmieri che, inserendo il lavoro di Foà nella tradizione drammaturgica dell'autore-attore, ne comprende le ragioni, ma non ne loda la realizzazione:

Con i tre atti di *Signori, buonasera* esordisce, come autore, un attore da noi elogiato più volte, Arnoldo Foà. Nel Teatro italiano del nostro tempo, l'attore-autore è sempre un caso. Erano attori-autori quelli della Commedia dell'Arte; sono commedianti-commediografi, nella Scena moderna, certi dialettali (pochissimi). E che il teatro in dialetto sia il meno sprovveduto di interpreti-scrittori si può spiegare: evidentemente il dialetto, che era la grande forza delle Maschere, continua a eccitare la fantasia. A parte il titolo che non significa nulla, o che forse vuol canzonare il «buongiorno» e la «buonanotte» di certi titoli di moda, il nuovo copione fa anzitutto della critica teatrale: il tema principale, infatti, è il rapporto fra testo e rappresentazione, fra personaggio e interprete. Ora, che il Foà sia stato sospinto da intenzioni di tal genere, non ci sorprende: un attore è sempre un critico. È un critico perché sceglie le commedie, perché ogni interpretazione è un giudizio sul personaggio, il risultato di un'indagine, un modo di vedere, d'intendere, di proporre. È difficile che gli attori siano d'accordo sullo stesso protagonista, come è difficile che i critici siano d'accordo sulla medesima opera. [...] Ma adesso, Pirandello non possiamo non nominarlo: il tema sviluppato dal Foà ci costringe a far sapere che i *Sei personaggi* e *Questa sera si recita a soggetto* li conosciamo anche noi. Chiediamo scusa. [...] Ora, nemmeno questa storia faceta, che faceta non è per chi la sta rappresentando, riesce a interessarci: come testimonianza ironica sui costumi d'oggi, manca d'originalità e d'umore; come caricatura di certe commedie bulvardiste prodotte dai nostri autori, manca, e non è poco, di spirito caricaturale. Insomma, *Signori, buonasera* è un triplice errore²⁰⁴.

Mettendo in relazione il progetto di Foà con una tradizione teatrale più ampia, Palmieri cita i due fenomeni della Commedia dell'Arte e del teatro dialettale, entrambi di matrice italiana, come gli esempi in cui la figura dell'autore-attore ha dato i suoi risultati più felici. La drammaturgia dell'attore-autore, che si configura come fenomeno tipico del nostro Paese, rappresenta una costante nel teatro del Novecento e convive insieme a forme di autorialità differenti²⁰⁵, dando vita a esperienze esemplari, come i casi di Eduardo De Filippo e di Dario Fo. A tal proposito, Anna Barsotti, nel suo volume dedicato al fenomeno²⁰⁶, ricostruisce, attraverso il confronto fra De Filippo e Fo, le fasi del processo creativo tipiche degli attori che scrivono, indagando i tratti comuni di questa particolare linea di tendenza. Foà compie un lavoro che lo avvicina a quello che la Barsotti definisce «il filone più originale nella nostra arte scenica

²⁰³ E. P., *Signori, buonasera. Tre atti di Arnoldo Foà*, in «Corriere della sera», 19 marzo 1957.

²⁰⁴ E. Ferdinando Palmieri, *È una variazione pirandelliana sugli attori e sui personaggi*, in «La notte», 19 marzo 1957.

²⁰⁵ Dario Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma 2016, p. 157.

²⁰⁶ Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

di un XX secolo che prosegue (non senza scarti) nel XXI»²⁰⁷; ma la sua esperienza non raggiunge certamente il successo di altri autori, che mettono in scena un percorso di creazione tutto personale e dai risvolti significativi (non solo i già citati De Filippo e Fo, ma anche artisti che scrivono e operano nei suoi stessi anni, come Bene o De Berardinis). Sebbene Foà tenga conto delle proprie possibilità di attore nella scrittura, egli sembra scrivere più per sé stesso che per un pubblico, poiché le sue intuizioni rimangono ferme alla fase ideale e non trovano spazio in una struttura drammaturgica ben impostata. Alla fine, infatti, il verdetto espresso da Palmieri non lascia ombra di dubbio: la storia di per sé è ritenuta poco coinvolgente, la tanto auspicata comicità viene a mancare, così come l'originalità e la parodia cui l'autore aspira.

Ugualmente duro il parere di Vittorio Vecchi, che, nell'articolo dall'eloquente titolo *Tutti gli attori credono di saper scrivere una commedia: pochi ci riescono*, ricostruisce la fase iniziale dell'opera, dandoci notizia di un'altra *pièce*, mai messa in scena, e dei fischi ricevuti da *Signori, Buonasera*:

Compiuta l'edificazione di una propria villa sulla Casilina, Arnoldo Foà ha dato mano ad una commedia, questa volta col ferrato proposito di rappresentarsela. A costruire di penna e di fantasia si era già provato ora è qualche anno e una sua commedia, che non crediamo sia questa, salì per le prove il palcoscenico del Teatro delle Arti di Roma. Ma scontento di sé, non lusingato dalla preventiva ammirazione dei compagni, il Nostro la strozzò, si può dire, fra le quinte ed il camerino e a vederla furono in pochi; il pubblico ne fu risparmiato. Questa volta no, questa volta l'opera è arrivata alla ribalta e ai fischi. Non scriveremmo queste pungenti cose su Arnoldo Foà, che fra l'altro ci è amico, se non vedessimo nel suo affanno, nel suo cavillo ipercritico, un continuo attentato alle sue eccellenti preclare qualità d'attore. Osservate Arnoldo Foà in prova e scorgete un uomo non immesso nel suo ruolo che raramente: si occupa del regista, sottolizza, disquisisce, si fa inquieto con la prima donna, con la seconda, con il generico. Sempre con educazione. Sbriciola poi le battute di ogni testo con acquisita saccenteria romanesca come se fossero grissini. Ogni cosa a teatro è da rivedere, secondo lui, con la zappetta della sua inquietudine. Per questo ha cominciato *ab ovo*, scrivendo una commedia. Quello che vuol dimostrare in essa è che Pirandello va bene sì, ma perché stia ritto è bene capovolgerlo. Sono gli attori che devono dire il fatto loro ai personaggi e all'autore. L'idea! Vorremmo sapere quante commedie di scrittori Arnoldo Foà ha rifiutato per approvare questa sua, arrivata alla rappresentazione. Non ci interessa il caso spicciolo, ci preme il costume corrente. L'attore che monta in presunzione e che via via esclude il regista, l'autore, il traduttore. [...] Volete sapere com'è la commedia? Sotto l'ombrello di quella certa idea pirandelliana che siamo stati costretti ad evocare, c'è un piccolo caso di amore borghese con scambio di donne e di uomini. E un colpo di pistola alla fine lascia indecisi, tanto che un distratto, che ci sedeva in una poltrona vicina, credeva avessero ucciso l'autore. Parliamo di quello effigiato nella commedia²⁰⁸.

Nelle parole di Vecchi si ritrova la critica generale verso gli attori che si improvvisano autori: Foà, che rientra in questa categoria, spinto dalla volontà di esprimersi anche sul fronte della scrittura, compone un'opera non all'altezza della sua esperienza di attore. Il punto di partenza coincide ancora con il pensiero di Pirandello, che Foà prova a ribaltare, mettendo al centro della *pièce* il dramma dell'attore. Il giudizio finale è tutt'altro che favorevole e la commedia si riduce a un intreccio amoroso con un finale discutibile.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 15.

²⁰⁸ Vittorio Vecchi, *Tutti gli attori credono di saper scrivere una commedia: pochi ci riescono*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 247, aprile 1957, pp. 54-55.

Di altro avviso è la recensione comparsa su «Il resto del carlino», qualche mese dopo il debutto di *Signori, buonasera*, in cui si elogiano gli intenti del drammaturgo, meno lo spettacolo nella sua forma finale:

È chiaro che Arnoldo Foà ha voluto, con *Signori, buonasera*, apertamente ma con sottile e acuta violenza, giocare una sua carta, che è in fondo ancora una carta di attore, contro gli scrittori di commedie da salotto, sentimentali, insulse, quelle commedie che furono definite una volta per tutte con l'aggettivo *boulevardier*. Non diremmo che il gioco gli sia sempre riuscito; se c'è qualcosa, anzi, di cui la sua opera soffre, è appunto un'oscurità, che viene dai propositi non sempre saputi risolvere, e rimasti talvolta semplici enunciazioni, senza legami o almeno risoluzione perfetta nell'azione drammatica. Ma altrettanto chiaramente va detto che gli è riuscito di dare un copione vivace, acuto, che si fa ascoltare con interesse dal principio alla fine. Ieri sera, Arnoldo Foà aveva veste non solo d'autore, ma anche di regista e di attore. È stato regista estroso e intelligente, e ha recitato con quell'espressività, sobria e insieme robusta, che gli è propria²⁰⁹.

Vice mette in evidenza la natura parodica dell'opera, ma si allinea con il giudizio complessivo della critica, ritendo poco lineare lo svolgimento dell'azione drammatica. Nelle diverse recensioni viene anche messo in risalto il lavoro sul triplice fronte compiuto da Foà:

Arnoldo Foà di cui il nome trovasi iscritto in ditta nella Compagnia con quello di Andreina Pagnani, di Olga Villi e di Gabriele Ferzetti ha voluto presentarsi ieri sera nella duplice veste di attore e di autore anche al pubblico torinese che ha molto apprezzato le sue ultime interpretazioni. Per essere più esatto, bisognerebbe aggiungere: «e di personaggio» perché ci troviamo di fronte ad un triplice sdoppiamento, l'autore parla infatti come autore, poi come attore e regista, poi come personaggio. Bizzarria che potrebbe far pensare al nome del Pirandello dei «Sei personaggi» e di altre recite a soggetto, o pure a quello di Anouilh, così fortunato nei suoi giuochi scenici. Ma non è così. Nel Foà non c'è niente di filosofico o di sistematico, ma soltanto uno studio divertente di alcune relazioni umane presentate sullo sfondo di una certa amarezza che finisce con lo sboccare nella satira. [...] Dramma, commedia, farsa, non si sa, ma tutto si svolge in un teatro di prosa, mentre si vive e si recita insieme. A mio parere l'accentuazione comica dovrebbe essere maggiore. In realtà l'autore ha voluto palesare i segreti intimi del lavoro di creazione di uno scrittore di teatro che vede i personaggi muoverglisi intorno prima di poterli imprigionare in uno schema, cioè in un'opera. C'è sempre in questo lavoro mentale un momento in cui la commedia non è ancora viva ma pur fluida già si agita nell'istinto prima di prorompere alla vita e di esistere fuori da chi l'ha concepita. Questo studio psicologico molto attento dà risalto all'opera del Foà, ma gli atteggiamenti teatrali assai scaltri che rendono suggestive le scene, e gli artifici delle varie situazioni sempre congiunti, sono già di per sé attraenti. Ma forse il Foà non ha spinto l'esperimento, i personaggi, le scene fino al punto giusto di «formazione» e la azione, quando egli autore-attore l'abbandona a se stessa, tende a dilatarsi eccessivamente e a scemare perciò d'intensità, non sostenuta abbastanza validamente da un congegno, un intreccio, una trama che nascono per così dire mentre si seguono le scene. Anche se per la natura della commedia egli domina troppo esclusivamente l'interpretazione, i suoi ottimi compagni sono stati mirabili tutti, cercando di legare lo svolgimento e di dar vita ai personaggi²¹⁰.

Il paragone sia con i temi di Pirandello che con i giochi scenici di Anouilh non esalta la commedia, priva della ricerca di temi di spessore che invece caratterizza la drammaturgia dei due autori; la mancanza di un intreccio solido e di una precisa identità impediscono di ascrivere la *pièce* a un unico genere teatrale. Lo stesso pensiero si ripresenta nella valutazione generale:

Nonostante l'incerto procedere del racconto scenico, l'impegno di Foà appare molto serio. Così ricco di intuizioni felici e così povero di contenuto umano, questo lavoro va considerato come una più riuscita opera che l'autore-attore non mancherà certo di darci. Per la vicenda, diremo che si racconta, qui, di un

²⁰⁹ Vice, «*Signori, buonasera*» di Arnoldo Foà, in «Il resto del carlino», 20 maggio 1957.

²¹⁰ L. G., «*Signori, buona sera*» di Foà al Carignano, in «Popolo nuovo», 3 maggio 1957.

autore che vorrebbe i suoi personaggi a un modo mentre quelli, per ragioni tutte plausibili, vogliono vivere e consistere scenicamente in un altro. C'è materia – come si vede dal breve cenno – nuova e interessante. Anche se l'avvio ricorda Pirandello, era possibile, con uno scavo umano approfondito, dire cose importanti e drammaticamente consistenti. Le aspettiamo, queste cose, perché di coraggio, onestà e talento, Foà ne ha dimostrato. Gli basterà, forse, guardare di meno alla moda teatrale d'oggi²¹¹.

Nonostante la somiglianza con la tradizione pirandelliana, il soggetto della commedia rappresenta una novità nel panorama drammaturgico italiano; le buone intenzioni dell'autore non trovano spazio, però, nella messa in scena, che invece sottolinea le debolezze della scrittura. L'attenta e dettagliata recensione pubblicata su «Gazzetta sera» prende in esame i vari elementi della *pièce*, apprezzandone alcuni e condannandone altri, e ci dà notizia di un pubblico che assiste entusiasta e partecipe allo spettacolo:

Arnoldo Foà è uno degli attori meglio dotati che conti il teatro italiano, intelligente, sensibile, serio; dobbiamo quindi credergli sulla parola quando, a proposito di questo suo primo esperimento quale autore, tiene ad allontanare da noi ogni sospetto di voluto pirandellismo. Fatto sta che il pirandellismo c'è, evidentissimo; gli è scappato, diremo, contro ogni sua intenzione. Male da poco, peccato che avrebbe potuto farsi perdonare se il pirandelliano che è in lui, a sua insaputa, non fosse superficiale e confusionario, due cose che il Pirandello vero ebbe in «gran dispetto». *Signori, buonasera*. Questo l'abbiamo capito. Ma il resto? Il resto può darsi che sì, può darsi che no; e può anche darsi che non fosse necessario capire. C'è lui, l'autore (il quale per l'occasione si chiama Lele), che ha imbastito una commedia amena, e che è lì con i suoi attori, attore a sua volta, ad aiutarli a «viverla». Non a recitarla, a «viverla». Tanto è vero che ogni attore, illuminato dall'autore sulla propria condizione, può abbandonarsi al proprio estro, al proprio sentimento, improvvisando battute e scene. Lauretta, moglie di Leonardo e amante di Lele; Popy, figlia dei primi due e fidanzata di Gianni; Carol, amica di Leonardo e invaghita di Gianni, dovrebbero, secondo le intenzioni dell'autore, destreggiarsi in una tresca allegramente borghese suscitando il riso o il sorriso con la amenità delle combinazioni scetticamente accettate e col serpentello dell'ironia. E invece no, niente di tutto questo. Gli attori, che sono creature di carne e d'anima, lasciati liberi di *vivere* a proprio modo l'embrionale vicenda, giungono a conclusioni del tutto opposte: invece di chiudere in letizia precipitano nel dramma. Un dramma suggellato col sangue di Popy (così almeno ho capito io), che delusa nell'amore si uccide. Chi l'avrebbe detto? Popy, un donnino che pareva fatto d'acqua odorosa e di rossetto, di rosea indifferenza e di sorridente cinismo, s'è uccisa per amore. Lele, l'autore, non crede ai propri occhi; «No, no, non è possibile!» esclama esterrefatto; e il pubblico in cuor suo gli fa coro (gli applausi a parte), ma per ragioni di tutt'altra natura. Le quali ragioni bisogna cercarle in ciò che si diceva in principio: nella poca o punta chiarezza del mezzo e nella superficiale aridità dei sentimenti. Il Foà, alle primissime armi come autore, ha ritenuto di poter sparare subito col cannone; ma il cannone di cui s'è provveduto, seppure complicatissimo, è di legno, e di stoppa le munizioni. Non deve perdersi di coraggio. Crediamo di potergli dire con piena sincerità che in quel legno e in quella stoppa non tutto è da buttare, e che avrebbe torto di non proseguire. Ma si convinca che l'astrusità della forma è giustificabile soltanto se *necessaria*, e che il suo spirito d'osservazione, la sua facilità all'ironia e al dialogo essenziale potranno rendergli domani ciò che oggi, per volontà di strafare, ha sprecato. Esempio: le delicate brillanzette del primo atto, per cui un andantino posciadistico piega in delicate sfumature d'allegretto, e soprattutto la scena a due fra Lele e Popy. Ma poi sopravvengono i monologhi, al telefono e non, e le intromissioni non sempre chiare dell'autore-attore, che incapace di costringere ai suoi intendimenti i personaggi, si sfoga col comandare alle luci. Che necessità c'è? Non si capisce. Proviamo ad escludere i commenti dell'autore. Ne soffrirebbe la commedia? Non crediamo, anzi, forse è vero il contrario. Con l'amore non si scherza, l'ha insegnato Musset, avendo altri intendimenti beninteso. Resta il fatto che rendere il precipitare d'una commedia allegra in dramma non è cosa che comporti accorgimenti teatrali peregrini, e men che meno ambiziosi. Ci accontenteremmo di un po' di passione, di concitazione, d'anima, vita insomma. Il pubblico, un pubblico festivo, generoso, ha applaudito moltissimo. Abbiamo contato sedici chiamate complessive. E ha riso, ha riso sempre, anche ai monologhi accorati, anche sulle pene del povero Gianni, persino dopo il colpo di rivoltella, che avrebbe dovuto essere agghiacciante. Voleva proprio questo Arnoldo Foà? Mah. Affascinante in tutto e per tutto l'interpretazione, dal principio

²¹¹ Parr., «*Signori, buonasera!*» di Arnoldo Foà (ritaglio stampa senza data e senza testata giornalistica).

alla fine percorsa da uno scintillio così vivido e lucente da trasformare la suddetta stoppa in seta cangiante. Ho smarrito la locandina (e domando scusa), ragione per cui non cito nessuno, neanche i maggiori, ch  sarebbe uno sgarbo immeritato ai minori, perfetti. Ricorderemo soltanto che Popy, bionda limpida delicata giovane attrice, s'  portato via uno scrosciante applauso a scena aperta. Ed ora attendiamo fiduciosi Arnoldo Fo  in nuove prove²¹².

La prima considerazione riguarda ancora la forte influenza di Pirandello sul testo di Fo . In effetti, la drammaturgia pirandelliana   particolarmente diffusa non solo nel teatro italiano alla fine degli anni Cinquanta, ma anche nel repertorio di Fo , che si dichiara particolarmente legato all'autore siciliano²¹³: nel corso della sua carriera egli incontra le opere di Pirandello pi  volte, sia come interprete che come regista, per un totale di nove spettacoli. Il 19 gennaio del 1957, a distanza di pochi mesi dal debutto di *Signori, buonasera*, con la stessa compagnia che porta il suo nome, l'attore recita in *Ma non   una cosa seria* nel ruolo del signor Barranco, nella prima rappresentazione pirandelliana messa in scena da Luigi Squarzina al Teatro Eliseo di Roma. Negli anni precedenti ritroviamo ancora Fo  in altri due spettacoli pirandelliani, l'*Enrico IV* del 1945 e *Lazzaro* del 1952, e trent'anni pi  tardi, nel 1982, egli sar  il Dottor Hinkfuss che tanto ricorda il suo Lele, in *Questa sera si recita a soggetto*, per la regia di Marco Parodi. D'altra parte, l'influenza della drammaturgia pirandelliana si avverte nel teatro italiano anche a distanza di anni dalla morte dell'autore siciliano, ricorrendo in larga misura nella spettacolarit  del secondo Novecento e nelle scelte di noti registi, dal gi  citato Squarzina, a Luca Ronconi, Giorgio Strehler, Giorgio De Lullo o Alessandro Brissoni. Arnoldo Fo  conosce bene non solo l'opera di Pirandello, ma anche le tante versioni che di essa ne hanno dato i registi con cui ha lavorato, dunque,   lecito pensare che lo stile della sua prima commedia si ispiri alla formula gi  consolidata del metateatro. La recensione, inoltre, sottolinea la discrepanza tra le intuizioni dell'autore e la messinscena e, alla lode dell'interpretazione, si aggiunge l'augurio finale di vedere il potenziale drammaturgico di Fo  in un'opera nuova e meglio realizzata. Un giudizio analogo viene espresso nella recensione dello spettacolo replicato al Teatro della Pergola di Firenze:

Non   molto facile – o almeno cos  sembra a noi – esporre il significato o i significati di «Signori, buonasera» cio  della commedia di Arnoldo Fo , attore provetto ma autore agli esordi, che ci   stata presentata ieri sera alla Pergola. Dimodoch  lo faremo non senza premettere una formula tanto commerciale quanto utile: «salvo errori ed omissioni». [...] Trascuriamo di approfondire eventuali trascorsi pirandelliani, che del resto l'autore giura non hanno diritto di cittadinanza; ammettiamo doverosamente che l'idea base poteva avere del buono. Quello che ci sembra mancare, in fase di sviluppo e di realizzazione,   la reazione drammatica effettiva, che avrebbe dovuto discendere dal capovolgimento della situazione comica. Ci si dice che esiste, ma, di grazia,   espressa allora nei soliloqui della coppia dei genitori infedeli? Nel colpo di pistola che, ad esser sinceri, non si sa bene se sparato dalla madre o dalla figlia? O in che altro ancora? Vi sono, questo s , delle punte di grottesco: v'  un dialogo che, a tratti, si insaporisce per via di ameni contrasti. E c'  dell'indubbio entusiasmo da parte di un autore che, per essere al suo debutto, pu  farsi perdonare alcune ingenuit  in virt  di innegabili doti di impostazione, se

²¹² E. Bert., "Signori, buonasera" novit  di Arnoldo Fo , in «Gazzetta sera», 2-3 maggio 1957.

²¹³ Cfr. Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnoldo Fo  racconta se stesso*, cit., p. 26.

non di costruzione. Altro discorso per Arnaldo Foà attore (nel caso specifico, intendiamo): bravissimo, convincente oltre la propria parte, staremmo per dire²¹⁴.

Emblematico è poi il titolo di un articolo che lascia ben pochi dubbi sul modello drammaturgico a cui l'opera rimanda: *Peccato che Arnaldo Foà arrivi dopo Pirandello...*; così Enrico Bassano parla di *Signori, buonasera*:

L'autore che crea «perché qualcosa gli detta dentro», sa benissimo quale salto gli ha fatto il cuore in petto alla prima misteriosa ma irrefrenabile ribellione di un suo personaggio. [...] Un autore per tutti, Luigi Pirandello, ha scritto: - «quale autore potrà mai dire come e perché un personaggio gli sia nato nella fantasia? Un artista, vivendo, accoglie in sé tanti germi della vita, e non può mai dire come e perché, a un certo momento, uno di questi germi vitali gli si inserisca nella fantasia per divenire anch'esso una creatura viva in un piano di vita superiore alla volubile esistenza quotidiana» [...] Ecco: «Buonasera, signori», un testo che se fosse giunto alle scene prima dei «Sei personaggi» pirandelliani avrebbe potuto e dovuto far drizzare molte orecchie; ecco, in realtà, un lavoro teatrale che può essere «scoperto» solo da chi ignora od ha perduto di vista i «Personaggi» e il loro formidabile dramma. Ammetto però la buona fede di Arnaldo Foà, che ha certo conoscenza dei grandi e inquietanti problemi del dramma pirandelliano, ma se n'è «dimenticato» proprio in virtù di quel sobbalzo arcano che i suoi personaggi gli hanno compiuto nelle carni, e al richiamo disperato dei quali ha scritto la sua commedia. Ammessa la buona fede, anzi, direi, ammessa la necessità di liberazione dell'autore dal suo peso d'arte e di vita, attendo Foà ad un'altra prova. Una prova ch'egli deve darci, perché ha mostrato di possedere il *quid* imponderabile ma bene reperibile che gli permetterà, alla prossima prova, di mostrarsi autore vero (cioè non fasullo, né dilettantesco, né orecchiante). [...] A Genova, iersera, «Buonasera, signori» è stato molto applaudito anche dopo quel terz'atto caduto o semi caduto a Milano. Parecchi spettatori giovani, allineati in ventesima fila di poltrone, e nelle retrostanti (l'ubicazione del «settore» è necessaria perché significativa) sono stati frenetici e pugnaci plauditori – anche fuori posto – della commedia; il restante pubblico s'è lasciato rimorchiare: c'è sempre troppa gente che teme di fare brutta figura dicendo tondo e chiaro: io non ho capito un'acca. Forse, tra quei bravi giovani, c'era qualcuno che la «prefazione» ai «Sei personaggi» non l'ha mai letta; o che il dramma pirandelliano ha perduto di vista²¹⁵.

Alla base della recensione c'è un'idea di fondo: la palese somiglianza con le opere di Pirandello non può che creare un inevitabile paragone con il testo di Foà, e dunque la *pièce*, pur possedendo dei punti di forza, perderebbe il suo carattere originale laddove rimanda a dei meccanismi drammaturgici già sperimentati. Addirittura, Bassano si spinge ad affermare che se *Signori, buonasera* fosse stata scritta e rappresentata prima di alcuni drammi pirandelliani, probabilmente avrebbe riscosso un maggiore successo: l'intero spettacolo viene così giudicato in virtù di questa convinzione. Rispetto alla prima messa in scena realizzata a Milano, viene qui registrato il fiasco del terzo atto, che non avrebbe incontrato il favore del pubblico.

Altrettanto emblematico il titolo che Carlo Terron dà alla sua recensione dello spettacolo, che anticipa la centralità di Pirandello nell'analisi della commedia: *Buonasera! Sei personaggi in cerca di una commedia*²¹⁶. Terron non risparmia giudizi severi al Foà autore, ritenendo la sua opera per lo più superata e a tratti nostalgica:

²¹⁴ «*Signori, buonasera*» di A. Foà alla Pergola, in «Mattino» (ritaglio stampa anonimo e senza data).

²¹⁵ Enrico Bassano, *Peccato che Arnaldo Foà arrivi dopo Pirandello...*, in «Corriere Mercantile», 13 maggio 1957.

²¹⁶ Carlo Terron, *Buonasera! Sei personaggi in cerca di una commedia*, 19-20 marzo 1957 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

Frequente e feconda all'estero, da noi, eccettuato il caso, un po' particolare, di Eduardo De Filippo e di altri artisti vernacoli, la pianta dell'attore-autore non ha, mai, né attecchito in fruttificato gran che. Una conferma alla regola generale è apparsa, ieri sera, all'Odeon, la commedia *Signori buonasera* di Arnaldo Foà. È curioso che un attore aggiornato ed avveduto come lui, una volta presa la penna in mano, si sia lasciato andare a scrivere un copione che sarebbe stato vecchio venti anni fa; e, nella migliore delle ipotesi, sarebbe apparso, certo involontariamente, come l'eco ritardataria di un esangue epigono di Enrico Cavacchioli e delle tante «avventure colorate» o meno, messe in circolazione dai provinciali e dilettanteschi continuatori della seconda generazione del teatro del grottesco. Un altro copione impastato con la polvere del palcoscenico. Mi domando, in un tempo in cui mai è stata altrettanto assillante l'esigenza di contenuti nuovi agganciati alla realtà, come oggi, che senso possa avere la nostalgia di resuscitare dei formalismi ormai svuotati, fine a se stessi. Scartocciati dalla loro letteraria, intellettualistica e non richiesta confezione a sorpresa il cui solo risultato è di confondere le idee, questi tre atti si rivelano, ahimè, un gratuito e banale esercizio piccolo-borghese sull'amore adulterino a tre, raddoppiato nella situazione uguale e bicornuta – è il caso di dirlo – del marito con l'amica e della moglie con l'amico; ed ulteriormente complicato dalla relazione di due ragazzi che si inseriscono a turbare l'equilibrio dei due triangoli facendoli, tanto per intenderci, diventare quattro. [...] Alla fine, a causa di una deplorabile assenza dalla scena proprio nel momento in cui si cerca di spiegare come stanno le cose, la fanciulla, credendo d'essere stata ingannata dal fidanzato e ferita nell'anima dalla bruttura della vita, si spara una, non prevista, revolverata. Guarda un po' dove si è andata a cacciare la revolverata che ci agghiacciò all'ultima scena dei «Sei personaggi in cerca d'autore»! «Lasciatemi in pace, che c'entro io?» potrebbe dirci Pirandello, a questo punto. E io gli dovrei chiedere scusa di averlo nominato invano. Lo avrei evitato volentieri, ma non è possibile anche se, nell'introduzione, l'autore tenta di parare il colpo. Devo rendere pure conto dei significati magici e surrealistici, onde si incivetta la commedia; ed essi, purtroppo, lo chiamano in causa ad ogni piè sospinto. [...] Che vi devo dire? C'è da inchinarsi di fronte a una disarmante buona fede che scaturisce da un amore e da una fiducia commoventi nel teatro; da rispettare un entusiasmo e una diligenza che, bene o male, riescono a campare in aria, quantomeno fino al secondo piano, un edificio, senza preoccuparsi delle fondamenta indispensabili a tenerlo su; da lodare la solidarietà, la buona volontà e la bravura che gli interpreti hanno amorosamente messo a disposizione del loro imprudente collega. Il quale, ieri sera, s'è esibito nella triplice veste di autore, di regista e di interprete; e, nelle ultime due, è stato bravissimo²¹⁷.

Gli elementi presi in esame dal drammaturgo e giornalista veronese sono molteplici e contestano diversi aspetti delle scelte fatte da Arnaldo Foà. Anche Terron, così come Palmieri, ripercorre brevemente una certa tradizione drammaturgica, con il fine ultimo di dimostrare come la commedia *Signori, buonasera* risulti superata. Tutti i riferimenti evocati servono a sottolineare l'inadeguatezza del copione di Foà: per prima, il critico cita la figura dell'attore-autore, ponendosi in contrasto con una modalità espressiva che, a differenza delle affermazioni di Anna Barsotti, egli giudica poco fortunata. I due artisti menzionati successivamente generano un paragone da cui Foà esce sconfitto: Eduardo De Filippo, da un lato, è il capostipite della figura dell'autore-attore nel teatro italiano del Novecento, Enrico Cavacchioli, dall'altro, è il simbolo di una corrente teatrale che ottiene un certo seguito nella prima metà del secolo. In entrambi i casi, si tratta di due tendenze a cui il lavoro di Foà non apporta nessun contributo e rispetto al quale appare anacronistico. Terron individua, nella commedia di Foà, alcune caratteristiche che ricordano la drammaturgia del grottesco, di cui Cavacchioli è stato uno degli esponenti: la rottura, attraverso l'espedito parodico, della retorica borghese e la scomposizione dei suoi canoni, la disgregazione dello svolgersi lineare e consequenziale

²¹⁷ *Ibidem*.

dell'intreccio, la messa in discussione del personaggio in quanto entità drammaturgica finita. Queste formule teatrali, che nel primo ventennio del Novecento rinnovano il palcoscenico, proponendo un'alternativa ai modelli di tradizione, risultano superate alla fine degli anni Cinquanta e, dunque, perdono quella carica innovativa e "disturbante"; al loro confronto, il copione di Foà viene così giudicato «impastato con la polvere del palcoscenico». Nella seconda parte della recensione viene nuovamente chiamato in causa Pirandello, attraverso il paragone con i suoi *Sei personaggi*: il colpo di pistola con cui Foà conclude enigmaticamente la sua opera ricorda lo stesso sparo che segna la fine tragica del capolavoro pirandelliano.

Roberto De Monticelli segnala l'accoglienza contrastante ricevuta dalla *pièce*, ma ricostruisce in maniera molto puntuale l'idea da cui si sviluppa la commedia, omettendo il nome di Pirandello e chiarendo l'intento parodico iniziale:

La commedia di Arnaldo Foà, «Signori, buonasera», rappresentata dalla compagnia Pagnani-Villi-Foà-Ferzetti, ha avuto un esito piuttosto contrastato, ch  al calar della tela sul terzo atto agli applausi si sono sovrapposti dissensi (leggi fischi) piuttosto gagliardi. [...] Che cosa ha voluto dire, con questa commedia, con cui gioca una sua certa carta d'autore, Arnaldo Foà? Secondo noi, egli prende di petto, in questi tre atti quegli scrittori di commedie salottiere, ottimistiche, comico-sentimentali, come si diceva una volta, il cui unico argomento   pur sempre l'amore; li prende di petto dimostrando come la loro materia «bouleleopardi re» ironica e allegra, di trattare in commedia questo sentimento, sia artificiosa e falsa; l'amore non pu  essere, per gli italiani, oggetto di gioco verbale, di «spirito» di sottile trattenimento dell'intelligenza. L'amore, per gli italiani,   sempre dramma, sommovimento di verit  morali. Insomma, a dirla in breve e tanto per non tacer nomi, Arnaldo Fo  se la prende con i Tieri, con i De Benedetti, con i Viola e via dicendo; per quelle loro commedia borghesi, vellutate e aforistiche, con finale roseo, che ben conosciamo²¹⁸.

Il critico teatrale entra nel vivo della questione, chiamando in causa i soggetti a cui si rivolge la parodia di Fo : non solo le commedie di area francese ispirate ai toni della *pochade* e del *vaudeville*, ma una precisa tradizione novecentesca che coincide con autori come Vincenzo Tieri, Cesare Giulio Viola e Giacomo De Benedetti, rappresentanti della drammaturgia borghese di stampo italiano. Dopo aver ripreso la finalit  della commedia e averne riassunto la trama, De Monticelli prosegue, valutando la mancata realizzazione degli intenti nella messa in scena:

L'idea non era male ma se guardiamo alla commedia-pretesto che dovrebbe render plausibile il capovolgimento di fronte dal comico al drammatico, eccoci nei guai: in quel quadrangolo di marito, moglie amante di lui e amanti di lei, in quel quadrangolo dal quale l'azione moralmente risanatrice del giovane Gianni [...] dovrebbe eliminare i due lati adulteri, ma non c'  posto per una soluzione drammatica, almeno cos  come essa viene preparata. [...] E poi? Quel terzo atto, in cui gli attori rinunciano all'improvvisazione, non   certo il terzo atto di una commedia comica; ma neanche di una commedia drammatica;   semplicemente l'impacciato terzo atto di una commedia non realizzata. Insomma, il dramma, checch  ne pensi l'autore, non ci esce; e non ci esce nemmeno il lampo del riso²¹⁹.

²¹⁸ Roberto De Monticelli, *Difficile trasformare una commedia in dramma*, in «Il Giorno», 19 marzo 1957.

²¹⁹ *Ibidem*.

Nel tentativo di alternare la dimensione comica con quella tragica, per prendere di mira il genere teatrale borghese, Foà finisce per perderli entrambi, dando vita a un'opera ibrida.

Insieme ai giudizi negativi, una parte della critica accoglie positivamente l'opera d'esordio dell'attore, pur riconoscendone alcuni limiti; ad esempio, ne «Il secolo XIX», *Signori, buonasera* viene ritenuta «una commedia coraggiosa, che avrebbe meritato qualche replica, che ha avuto successo pieno, di interesse, discussioni e applausi»²²⁰. La recensione prosegue mettendo in risalto i suoi punti più riusciti:

Si tratta, dopotutto, di una commedia italiana, di un teatrante notissimo come attore e come autore invece esordiente. Ma con quale impronta felice! Con quale modernità di linguaggio e validità di struttura! C'è compiacenza verbale (i soliloqui, per esempio, troppo lunghi) e qualche slittamento nella dialettica pirandelliana (da evitarsi proprio per l'affinità della tematica) ma ci sono anche dialoghi sostenuti, un'ironia tagliente, una arditezza, una foga polemica e guizzi di genialità che indicano un sicuro talento teatrale²²¹.

L'impegno nel proporre un testo complesso e singolare, alla cui base si distingue una ricerca linguistica ed espressiva, viene riconosciuto e messo in risalto in numerosi articoli. In alcune recensioni, invece, al nome di Pirandello si aggiungono quelli di altri autori, a cui la commedia sembrerebbe rimandare:

Arnoldo Foà, attore intelligente, non poteva, come autore, non darci una commedia intelligente: «Signori, buonasera», presentata iersera alla Pergola per l'addio della compagnia Pagnani-Ferzetti-Villi-Foà ha proprio il tratto caratteristico di un impegno intimo che vuole evitare le secche di una teatralità banale. Da un attore ci si aspetta sempre che sfoderi le risorse di una esperienza consumata, che vada in cerca di effetti suggeriti, se non altro, dal «mestiere». Foà ha invece preferito scindere le sue due personalità: una volta indossati gli abiti dell'autore ha fatto ricorso esclusivamente ai mezzi che ad un vero autore si addicono, a rischio, magari, di incontrare maggiori ostacoli e una minore popolarità. Anche questo torna, dunque, a suo onore. La realtà contro l'illusione: tema, come si dice, «pirandelliano». Ma non ci pare che a Pirandello si sia informato Foà, bensì ad una scuola che più da vicino ci ricorda un Anouilh o un Salacrou. Dove, cioè, la ferrea straziante logica del siciliano si è maturata in un continuo contrasto di gaiezza e di perplessità, lasciando allo spettatore il compito di intuire i significati, di trarre conclusioni. [...] La commedia non è tutta sulla stessa linea: si avverte la mano dell'autore nuovo che ha molte cose da dire e non tutte le dice con la stessa chiarezza. Ma è indubbio che i tre atti si fanno ascoltare con curiosità e interesse, come ha dimostrato l'attentissimo pubblico fiorentino. Il dialogo ha sempre una tensione acuta, lo svolgimento non si appiattisce mai né ripiega su zone morte: anzi, accorgimenti scenici (come quello delizioso del valzer delle luci) ravvivano di continuo l'azione e la mantengono, così, in un clima di alternanza tra reale e irreal. Ci sono, insomma, tutte le premesse per le altre commedie che Foà – siamo sicuri – scriverà ancora, ammaestrato da questa prima prova. Come regista, Foà ha assunto una terza personalità: ha regolato con molta precisione e molto gustosa sicurezza la metrica del suo dialogo²²².

Nello specifico, Poesio cita due drammaturghi di area francese: il primo, che sperimenta sia i toni duri delle *pièces noires* che quelli brillanti delle *pièces roses*, passando per la mitologia classica, il secondo, autore di drammi basati sui tormenti psicologici dell'essere umano. Nella rappresentazione della realtà che prende il sopravvento sull'illusione teatrale, Foà richiama lo

²²⁰ *Signori, buonasera*, in «Il secolo XIX», 14 maggio 1957 (ritaglio stampa anonimo).

²²¹ *Ibidem*.

²²² Paolo Emilio Poesio, *Foà si è fatto in tre per «Signori, buonasera»*, in «Nazione sera», 17 aprile 1957.

stile delle «opere di alta poesia»²²³, rifacendosi a una tradizione, come quella dei due autori francesi sopra citati, che indaga il dramma interiore dell'uomo. Il rapporto tra reale e irreale, ribadito da Poesio, è uno dei temi principali di *Signori, buonasera*, messo in luce dalla tensione dei dialoghi e dall'incalzare dell'azione drammatica. La recensione apre così una nuova prospettiva sulla percezione della critica rispetto al pirandellismo presente nella commedia: se è pur vero che la struttura della *pièce* richiama chiaramente quella di alcune opere di Pirandello, è anche giusto rilevare che i riferimenti di Foà si aprono ad altri modelli, dal principio di straniamento di matrice brechtiana, al filone drammaturgico di area francese. In ultima analisi, Poesio prende in esame un'altra componente, qui sperimentata per la prima volta da Foà, quella registica: pur non entrando nel dettaglio della messa in scena, le scelte registiche vengono giudicate positivamente, laddove riescono a valorizzare il dialogo e l'azione.

Passando in rassegna le recensioni emergono chiaramente dei giudizi condivisi e una valutazione complessiva che mette d'accordo i critici: i principali elementi a essere considerati riguardano anzitutto la componente testuale, quindi la struttura della commedia e la sua somiglianza con l'opera pirandelliana, le fondamenta poco stabili che reggono l'intreccio e, al contempo, la valida interpretazione di tutti gli attori, che sostengono al meglio la propria parte. Pochi riferimenti, invece, all'impianto scenografico dello spettacolo e alla componente registica; non sono presenti documenti iconografici in grado di chiarire le scelte operate sul campo dell'allestimento scenico, le uniche informazioni sono quelle desumibili dalle indicazioni del copione. È possibile immaginare una messa in scena alquanto tradizionale, così come ci viene presentata dalle parole dell'autore; unico elemento con cui il Foà regista gioca e che adopera in funzione drammaturgica è l'illuminazione, la quale, come descritto in alcune recensioni, ha il compito di segnare il confine tra i due livelli della messa in scena, quello dello spettacolo vero e proprio e quello del dramma borghese che la compagnia di attori deve rappresentare.

Tra i documenti relativi a *Signori, buonasera* se ne distingue uno, diverso dagli altri sia per tipologia che per contenuto: si tratta di una lettera scritta da Alberto Perrini e indirizzata ad Arnoldo Foà: qui non compare mai il titolo della commedia, ma la data del 23 marzo 1957 e l'oggetto della questione non lasciano alcun dubbio. Così Perrini si rivolge all'artista ferrarese:

Carissimo Foà,

A Roma cominciano a circolare commenti sulla tua commedia. Leggo sulla faccia di molti attori la soddisfazione dello scampato pericolo (il pericolo di un tuo grosso successo – come senza dubbio meritavi e meriti). Non te la perdonano i tuoi cari colleghi e, con loro, i critici (altra genia che infesta il nostro costume teatrale); i critici che sono di solito autori, o registi o attori mancati e vivono al margine del palcoscenico con un livido sorriso di superiorità.

Son qui, carissimo Arnoldo; per stringerti la mano con la solidarietà e la simpatia del vecchio amico e del collega. Ho la precisa convinzione che ti abbiano colpito alle spalle dopo averti reso la vita impossibile.

Ho troppa stima di te come uomo e uomo di teatro per non esserne convinto. Ma non devi mollare. Tieni

²²³ *Ibidem*.

duro e schiaccia tutte le merde che incontri sul tuo sentiero. Guarda Gassman (che ha minori doti di te, anche se lui non ha esposto il fianco come autore). Devi tener duro e attendere con fiducia. “Attendere”, lo so, è un ingiusto termine, per te, che hai atteso anche troppo nella tua carriera d’attore (credi che l’abbia dimenticato?). Perfino per essere preso in considerazione nel doppiaggio hai dovuto attendere anni e anni. Ora hai vinto il muro opaco che ti circondava e sei uno degli attori più importanti e sicuri del nostro paese; è questione di tempo per esserlo anche come autore e regista. Tu non ti arrendi anche se il successo – che avrai senz’altro – ti sembrerà troppo duramente pagato. Ma tu hai il dovere, per te e per chi ha stima di te, di non mollare. In mezzo a queste ombre luccicanti, fatte di fumo e di quotazioni scroccate – i mediocri fanno subito lega con i mediocri – tu sei qualcuno. E son convinto che tu lo sappia. Nella mancanza di originalità e di fantasia che domina il teatro italiano, nell’indifferenza, negli interessi creati, nella presunzione fasulla, nell’analfabetismo, ignoranza e cattivo gusto e livore per chi ha una personalità, c’è bisogno di uomini della tua tempra e del tuo temperamento. È duro combattere contro torme di topi che escono da tutte le fogne dei sottopalchi per rosicchiare coi loro dentuzzi l’opera di chi ha un’autentica personalità. Non è difficile, ma ci vuole tempo per ricacciare i topi nella loro acquaccia. Gli applausi, le lodi, i sorrisi che ti arriveranno, allora, non ti daranno gioia. Avrai soltanto una calda simpatia per te stesso, velata di tristezza, una pienezza intima come dopo aver compiuto un dovere personale. Ti pulirai le suole dallo sterco e alzerai la faccia a respirare aria pura. C’è sempre aria pura per i polmoni che la meritano. E tu hai buoni polmoni e torace largo. La simpatia per te, in questo momento, mi viene da una amara esperienza personale. Ricordi nel 1955 quando la Comp. Del Nuovo Teatro doveva allestire a Roma il mio Non si dorme a Kirkwall? (Tra l’altro avevo pensato a te). Cominciarono le prove, poi la rappresentazione fu vietata dagli intralazzi di ben note persone di cui ho segnato il nome. Il mio lavoro, allora, emigrò in provincia. Al Piccolo di Trieste fu bocciato. Fu un attore che non conoscevo (Baseggio) a dare del fesso ai giudici per la bocciatura. Allora fu rappresentato. Ebbe il maggior successo tra tutti i lavori in repertorio di quella stagione triestina, tanto che fu l’unica novità italiana presentata al Festival 1956 di Bologna. Allora cominciarono i critici a non perdonarmela. Il mio lavoro, intanto, otteneva all’estero grossi successi, veniva pubblicato in America insieme ad opere di Arthur Miller, Tennessee Williams, ecc. (Cosa insolita per i poveri autori italiani). E anche questo non mi è stato perdonato. Tanto che a Roma ho dovuto io stesso allestire il mio lavoro in un teatrino per dare uno schiaffo a chi di dovere. Ti abbraccio con simpatia e cordialità.

Tuo Alberto Perrini²²⁴

Alberto Perrini è un drammaturgo e un critico teatrale, attivo nel contesto teatrale italiano della seconda metà del Novecento, di cui dimostra di conoscere pienamente le dinamiche. L’intento della lettera è quello di consolare e rassicurare Arnaldo Foà, a cui Perrini si rivolge con una certa familiarità, adoperando un tono colloquiale, tanto da definirlo «vecchio amico e collega»; oggetto del messaggio è infatti il sostegno all’artista, la cui prima opera viene ingiustamente criticata. Quello che ne deriva, tuttavia, è una profonda invettiva nei confronti dei critici teatrali, degli attori e degli uomini di spettacolo: in generale, Perrini attacca con toni severi i meccanismi teatrali, basati sulla logica dell’interesse personale e sulla mancanza di meritocrazia. La rigidità espressa da Perrini deriva da una deludente esperienza personale, come si apprende alla fine della lettera, che lo ha visto scontrarsi con il mondo della critica e che giustifica il suo risentimento nei confronti di una commedia che ha vissuto il medesimo epilogo. Procedendo con ordine, il drammaturgo fa luce sul contesto nel quale la *pièce* di Foà si inserisce: senza citare mai nessuno in prima persona, descrive il senso di gelosia e di risentimento covato da alcune personalità dello spettacolo nei confronti dell’artista e del suo lavoro; il modesto successo ottenuto dall’opera del 1957, inoltre, avrebbe dato soddisfazione a tanti colleghi. Non è noto il grado di vicinanza tra i due artisti, sappiamo solo che Arnaldo Foà

²²⁴ Alberto Perrini, lettera manoscritta indirizzata ad Arnaldo Foà, 23 marzo 1957, fascicolo *Corrispondenza*.

recita in due spettacoli tratti dalle opere del drammaturgo romano, *La madre degli emigranti* diretta da Nino Meloni nel 1946 e *Ifigenia* del 1962. Eppure, Perrini sembra conoscere bene Foà e il suo difficile percorso artistico: proprio in virtù della stima professionale e personale egli insiste sulla necessità di non abbandonare la strada della scrittura. L'unico nome a essere citato in questo quadro del teatro italiano è quello di Vittorio Gassman, chiamato in causa come termine di paragone, con una vena di sottile disappunto per il successo conseguito facilmente e con pochi "azzardi". La lettera si conclude con il racconto della messinscena di *Non si dorme a Kirkwall*. In assenza di una risposta da parte di Foà²²⁵, è difficile ricostruire il punto di vista dell'attore sulla questione affrontata da Perrini; è certamente rilevabile una comune avversione nei confronti del mondo della critica, a cui si fa riferimento nel prologo di *Signori, buonasera*.

La valutazione complessiva della prima opera di Foà raggiunge un giudizio comune: per la critica, che non sempre coglie i rimandi presenti nel testo, la *pièce* non si distingue per originalità, né dal punto di vista stilistico, né per i contenuti; Foà appare tutt'altro che un innovatore, ma viene apprezzato per l'impegno e per la proposta drammaturgica ambiziosa. Il repertorio successivo, sebbene si allontani dallo stile della commedia d'esordio, conferma su più fronti l'opinione emersa con *Signori, buonasera*.

3.2 Altre drammaturgie

Quella della scrittura è una passione che Arnaldo Foà coltiva per molto tempo e a cui si dedica fino all'ultimo periodo della sua vita, anche al di fuori del contesto propriamente teatrale: essa si manifesta già nel lavoro in radio e raggiunge una sua forma matura nella pubblicazione di tre romanzi, *Le pompe di Satana* del 1990, *La costituzione di Prinz* del 1992, *Joanna. Luzamariana* del 2008, e di una raccolta di poesie dal titolo *La formica* del 1991. Ma il teatro rappresenta ancora una volta il primo banco di prova, poiché è qui che Foà si misura con la drammaturgia: dopo *Signori, buonasera* del 1957, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta fino alla fine della sua carriera, Foà lavora con una certa costanza come drammaturgo, scrivendo una serie di commedie, cinque delle quali verranno messe in scena. La produzione drammaturgica si arricchisce di nove testi che non hanno mai visto la loro realizzazione scenica, ma i cui copioni, conservati nell'archivio privato dell'attore, danno prova della vivace e intensa produttività dell'artista. Alla scrittura teatrale si aggiunge anche l'attività di traduzione, riduzione e adattamento per la scena di opere di vario genere.

²²⁵ A oggi non è stata eseguita una ricerca all'interno dell'archivio di Alberto Perrini, dunque, non è nota l'esistenza di una lettera di risposta da parte di Arnaldo Foà.

Il panorama teatrale in cui si colloca il repertorio drammaturgico di Arnaldo Foà è variegato ed eterogeneo, risultato dei mutamenti subiti dal teatro italiano nel XX secolo; gli anni del secondo dopoguerra rappresentano un momento di svolta anche per la drammaturgia del nostro Paese, che, dopo le restrizioni e le censure subite durante il regime, vive un momento di generale riassetto²²⁶. Le scelte di repertorio nel periodo della ripresa del fermento teatrale vertono su una serie di titoli stranieri: in questi anni Arnaldo Foà, ingaggiato da alcuni dei registi più importanti dell'epoca, conosce e lavora sui copioni di autori per lo più americani, come Irvine Shaw, John Steinbeck, Joseph Kesselring, Jack Kirkland, Philip Barry, Ernest Hemingway, o di drammaturghi francesi, come Gaston de Caillavet, Jean Anouilh o Jean De Létraz, per citarne solo alcuni. In questo stesso periodo l'attore si misura anche con la drammaturgia italiana, sia quella a lui contemporanea, come le opere di Ugo Betti, Carlo Terron, Diego Fabbri, Marco Praga, che quella di inizio secolo, fra tutte il teatro di Luigi Pirandello, insieme ad autori come Gabriele D'Annunzio o Rosso di San Secondo. A completare il suo repertorio si aggiungono anche testi classici, da Eschilo ed Euripide a Shakespeare, Goldoni, Molière.

Molte di queste influenze si ritrovano nella scrittura di Foà – basti pensare alla dimensione metatetrale in *Signori, buonasera* –, ma la sua drammaturgia si distingue soprattutto per le tematiche forti e di ampio respiro e per lo stile semplice e asciutto del linguaggio. È questo il caso de *Il testimone*, scritto e messo in scena nel 1966. A differenza della sua prima commedia, in cui l'esercizio di stile e la dimensione parodica prevalgono sul contenuto e sulla struttura interna, la seconda *pièce* ha come oggetto un tema attuale e per certi versi vicino al vissuto di Foà, quello della discriminazione razziale. «Per bollare la discriminazione razziale, ancora e sempre viva nelle nazioni più civili, ho scritto *Il testimone*: un personaggio muto, di pelle nera, che assiste alla nostra civiltà, vista sotto molteplici aspetti, dalla cultura all'economia, dalle passioni amorose alle conquiste di libertà delle giovani generazioni, e lui ne è il testimone attonito, silenzioso. A giudicare dovrebbe essere lo spettatore. Forse è la commedia più bella che ho scritto»²²⁷, scrive l'attore nella sua autobiografia.

L'opera viene messa in scena l'11 novembre del 1966 al Teatro Duse di Bologna, con un *cast* di attori che vede la partecipazione, fra gli altri, di Lea Padovani, Warner Bentivegna, Mario Valgoi; le scene sono curate da Misha Scandella, i costumi da Mario Cecchi e le musiche sono di Franco Cerri. *Il testimone* è una commedia in tre atti in cui un accidentale imprevisto – la mancanza di corrente elettrica all'interno di un grattacielo – innesca un dialogo, che si trasforma nello scambio di punti di vista e di orientamenti politici in antitesi tra loro. Anche in

²²⁶ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, UTET libreria, Torino 2003, p. 125.

²²⁷ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 174.

questa sua seconda commedia Arnaldo Foà conferisce notevole rilevanza al testo, ma, se in *Signori, buonasera* esso si mantiene su un livello di condivisa frivolezza, in questo caso la discussione diventa il nucleo centrale dell'intero lavoro: l'azione è quasi inesistente, nulla accade sulla scena, tutto è affidato al dibattito costante e intenso tra gli attori. I protagonisti della vicenda sono in tutto dieci e tra questi compare il testimone che dà il titolo alla *pièce*: fin dal principio, dall'elenco dei personaggi, viene specificato che questo testimone, «un negro con gli occhiali»²²⁸, non parla e rimane in disparte a osservare e ascoltare quello che succede in scena; anche quando la sua presenza smuoverà il corso della trama, egli non proferirà nessuna parola. Tornando ai personaggi, essi, a differenza dell'opera d'esordio, sono dotati di una caratterizzazione più precisa e dettagliata: di loro, infatti, viene specificato l'aspetto fisico, l'età, la professione e l'estrazione sociale, insieme a delle considerazioni generiche espresse dall'autore. Si veda, come esempio, la descrizione di alcuni di essi: di Hans Foà scrive che è «maturo dimostra più anni della sua età, è il borghese arrogante che si è conquistata una posizione nella vita, ma piccola, che non gli permette certamente agiatezze da milionario»²²⁹; di Mary viene detto che è «una donna di media età molto appariscente, simpatica e attraente malgrado l'aspetto esuberante sottolineato dal trucco eccessivo»²³⁰; Oscar è descritto come un «giovane, porta i capelli molto lunghi ma non eccessivamente. Diciamo un semi-capellone. Ha un suo fascino d'uomo»²³¹. Infine, Archie, il personaggio interpretato dallo stesso Foà, è «maturo ma giovanile, qualcosa di infantile nei suoi entusiasmi e anche nella sua serietà, evitano di renderlo pedante. È un giornalista che non ha fatto grande carriera. Questo gli impedisce di essere più sicuro di sé»²³². Tra questi personaggi si vengono a creare, fin dalle prime battute, delle relazioni, oltre a quelle sentimentali già specificate dall'autore (Hans e Jury sono marito e moglie, così come Mary e Victor): si tratta di relazioni per lo più conflittuali, come quella tra Oscar e Hans, ciascuno esponente di un'ideologia e di una generazione differenti. Il rapporto dialettico tra i tipi umani rievoca i motivi esistenziali e drammaturgici di matrice sartriana: in particolare, la struttura della commedia ricorda quella del più famoso dramma di Jean-Paul Sartre, *A porte chiuse*. Nell'opera del drammaturgo francese, infatti, i tre protagonisti, chiusi nella stanza dove si svolge l'unico atto, si lasciano andare a confessioni private, mentre rimangono immobili e aspettano che si compia il proprio destino. Seppur con un peso filosofico inferiore e in un contesto diverso, anche i personaggi de *Il testimone* si dedicano interamente alla discussione, nell'attesa che la situazione subisca una svolta.

²²⁸ Arnaldo Foà, *Il Testimone*, p. 2, fascicolo *Copioni*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ibidem*.

Il *focus* della vicenda si può identificare proprio nello scontro tra questi due personaggi, lo scontro tra il vecchio e il nuovo, tra passato e futuro, tra un borghese di mezza età, ancorato a principi chiusi e a una morale bigotta, e un giovane esponente della nuova generazione, che di tali principi fa il suo maggior nemico. Fin dalle prime battute il conflitto verbale si manifesta insieme alle personalità dei due interlocutori: Oscar emerge per il suo fare provocatorio, insolente, beffardo e canzonatorio; Hans è il tipico borghese che pensa di avere in pugno la verità, presuntuoso e pieno di sé, che finisce per suscitare il riso di tutti i presenti. I caratteri dei due personaggi, così come gli ideali che incarnano, anticipano il conflitto generazionale e di classe che prenderà forma di lì a pochi anni, nei moti rivoluzionari del Sessantotto. La contrapposizione tra Hans e Oscar viene segnalata innanzitutto dalla loro descrizione fisica: il primo è «elegante, grosso, con occhiali e cappello»²³³, il secondo invece «un giovane sui vent'anni coi capelli lunghi e sporchi»²³⁴; Oscar si diverte a stuzzicare e a prendersi gioco degli altri personaggi, ma è con Hans che il suo dissenso si manifesta in tutta la sua portata. L'uomo si dimostra stupito e indignato per la perdita degli ideali nella società contemporanea, ripete continuamente la formula «ai miei tempi»²³⁵ per sottolineare il divario tra la sua generazione, che per lui si identifica nella classe borghese, e quella nuova. Così si esprime a tal proposito, rispondendo all'ennesima provocazione di Oscar:

Stia zitto, lei, per favore! Se c'è una categoria di gente che odio, quella è proprio la sua! Con i suoi capelli lunghi; con quella sua aria di poter insegnare a tutti qualcosa; con la sua finta modestia, con tutto il suo anticonformismo e la sua antiretorica! È solo inciviltà e sudiciume, il suo! È solo parassitismo! E facciamola, questa nuova civiltà, con dei cittadini come lei! Cosa verranno i figli? Che rispetto avranno dei loro genitori? A quali tradizioni si potranno ispirare quando saranno maggiorenti? Dove andrà a finire la nostra civiltà? Tutti i valori morali dei nostri antenati...e tutto, tutto, tutto?²³⁶

Nella battuta si comprende esattamente il messaggio veicolato dal personaggio: l'utilizzo di termini quali «tradizioni», «valori», «moralì», «antenati» rispondono alla visione della mentalità borghese, basata sul riconoscimento di determinati ideali e sull'impossibilità di metterli in discussione; Oscar, di contro, sebbene si opponga radicalmente a tale concezione della vita, non esplicita mai apertamente il suo pensiero, se non attraverso battute sarcastiche e pungenti. Il conflitto tra i due raggiunge il culmine nel terzo e ultimo atto, che si apre con l'assenza di alcuni personaggi, tra cui il testimone, che per tutta la rappresentazione è rimasto in disparte a osservare la vicenda: il germe del razzismo e della discriminazione si manifesta in Hans, il quale accusa l'uomo di aver maltrattato la propria figlia, pur non avendo prove a

²³³ *Ibidem.*

²³⁴ *Ibidem.*

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ *Ivi*, II atto, pp. 3-4.

conferma dell'accaduto. Questa volta anche tutti gli altri personaggi intervengono in difesa del testimone, facendo di Hans il rappresentante di una mentalità fasulla e ipocrita.

Se la relazione antitetica tra Oscar e Hans viene costruita in maniera evidente, se ne instaurano altrettante tra gli altri personaggi, ciascuno portavoce del proprio punto di vista; Arnaldo Foà rappresenta i tratti principali di ogni singolo carattere, rivelandone progressivamente il lato interiore e presentando allo spettatore una sorta di campionario di tipi umani. La situazione in cui la vicenda avviene rende tutto più paradossale e inverosimile: come preannunciato, manca un'azione vera e propria in scena, a essere descritto è solo il contesto, ovvero il *blackout* che costringe i personaggi a rimanere chiusi in un unico ambiente, per un lasso di tempo imprecisato. I dieci protagonisti, i quali non sanno nulla l'uno dell'altro, si fanno conoscere pian piano e creano tra loro dinamiche relazionali diverse: oltre a Hans e Oscar, c'è Jury, moglie di Hans e modello della donna borghese, devota e obbediente al marito; l'insolita coppia di coniugi composta da Mary, alla costante ricerca di avventure amorose che colmino le sue contraddizioni interne, e da Victor, uomo dall'indole pacata, attento osservatore e dispensatore di buoni consigli; poi c'è Miss Minelli, donna dal cuore fragile in attesa del grande amore, infine Archie, un vedovo giornalista, difensore dei diritti dell'umanità. Questo gruppo di persone così eterogeneo dà vita a un dibattito che diventa, via via, sempre più acceso e sentito, tramite il quale Foà indaga l'essere umano; così il drammaturgo sceglie di portare a teatro una discussione dai toni impegnati e attuali. A veicolare tali argomenti sono per lo più i personaggi maschili, mentre quelli femminili paiono relegati a una dimensione di contorno e di superficialità condivisa, ognuna alla ricerca di conferme da parte del marito/compagno/pretendente di turno; ad esempio, di fronte alla convinzione espressa da Hans che alcuni uomini siano per natura superiori ad altri, sia Victor che Archie scendono in campo con dei discorsi sentiti e sinceri. Così Victor si esprime sulla questione dell'essere umano e della sua evoluzione nel corso delle epoche:

Agli uomini è stato dato il dono dell'intelligenza, e legata a questa c'è anche quello della fantasia e con la fantasia l'uomo si immagina di essere più di quello che è: per esempio diverso da sé stesso (INDICA HANS) come nel suo caso, che crede di essere diverso dai suoi simili; superiore a se stesso come nel caso di alcuni che si credono tramiti fra l'uomo e una divinità, o addirittura una divinità in terra, come il caso degli imperatori giapponesi o dei Faraoni, per andare ancora più indietro. La civiltà ha allargato la conoscenza dell'uomo sulle cose attorno a lui, lo ha elevato a una dignità suprema, ma gli ha nascosto sempre più la sua essenza animale, nascondendo ingenuamente le manifestazioni più appariscenti sino a impedirgli addirittura di nominare gli indumenti intimi, per esempio, fino a che non è scoppiata, con l'ultima guerra la più grossa esplosione di bestialità che la storia ricordi. L'uomo ha reagito all'ipocrisia del mondo che lo precedeva, esprimendo, anche a mezzo dei suoi artisti migliori, il suo disprezzo per la retorica, elevando il sesso e la ricchezza a nuovo mito: i miti del mondo d'oggi. Di bestialità in bestialità. (INDICANDO ARCHIE) Il signore voleva dire che una serena coscienza degli elementi spirituali e di quelli animali che formano la nostra essenza, porterebbero l'umanità ad un maggiore equilibrio, a una maggiore, reciproca comprensione...e amore, diceva lui, fra gli uomini²³⁷.

²³⁷ *Ivi*, pp. 14-16.

Nel terzo atto è Archie che esprime una considerazione sulla nuova generazione e sui nuovi ideali su cui essa si fonda:

Io credo di vedere che sta nascendo qualcosa di nuovo: una gioventù che sia pure con infiniti errori ricerca la verità al di fuori degli errori della generazione che l'ha generata. Che rifiuta i luoghi comuni, che ricerca degli ideali al di fuori dei propri confini. Degli ideali umani che non sopportano più le vecchie leggi e le vecchie barriere. Che travolgono gli egoismi nascenti nelle massime dei retori! Una gioventù umana! ...Mi fanno più paura gli uomini maturi. Quelli come me, che in tanto tempo e con tante occasioni che hanno avuto, non hanno saputo spazzare tutti gli anacronismi del loro tempo per ricostruire una società su basi nuove, su quelle basi di cui tutti sentiamo la necessità, senza avere la forza, la fantasia o l'onestà di ricreare. Noi ci lasciamo affondare nel mare dei compromessi, continuiamo a cercare le scappatoie delle leggi, a ricercare rapporti personali per chiedere dei privilegi che vanno a scapito degli altri...e a mascherare il tutto dietro il comodo schermo della necessità. Vediamo gli errori, le ingiustizie, ma non protestiamo a voce alta, mormoriamo, ci nascondiamo per non farci sentire, per paura di perdere l'impiego, il grado...e quando capiterà a noi di essere colpiti dall'ingiustizia ci meraviglieremo che gli altri non si uniscano alle nostre proteste. E perpetuiamo questo stato di cose, vigliaccamente giustificandoci col dire che non è possibile rifare tutto daccapo, perché la vita è così...perché è stata sempre così, eccetera... I giovani di oggi almeno rompono tutto, non credono più a nulla!... è tutta una generazione che avanza su un fronte unico, assolutamente in parità, ricchi e poveri, figli di papà e di contadini, di operai e di borghesi, coi capelli lunghi, con una chitarra in mano, e si riconoscono, s'intendono dovunque. Quelle sono human relations, non quelle dei nostri industriali e dei nostri governanti! Non li capisco neanche io: ma chissà che sui nostri crolli e le nostre incomprensioni, non riescano a creare un nuovo mondo dove non regni più la paura, ma un unico canto di gioia?²³⁸

Le battute di Foà nel ruolo di Archie sembrano appartenere a un giovane rivoluzionario, sebbene a pronunciarle sia un personaggio di mezza età; qui c'è la difesa di una generazione che tenta di sovvertire le morali superate della tradizione per imporre nuovi valori nella società; c'è inoltre il *mea culpa* di un uomo che sente di aver sprecato tempo e di non essere riuscito a opporsi a una civiltà divenuta sempre più opportunistica. La *pièce* si conclude senza nessun colpo di scena o nessuna svolta nella vicenda: dopo il ritorno della corrente nel grattacielo, gradatamente i personaggi escono di scena, lasciando per ultimi Archie e Miss Minelli, tra cui, nelle ultime battute, nasce un'affinità sentimentale. La matrice sartriana emerge anche a livello tematico, nel testo di carattere filosofico/politico che riflette sull'esistenza umana e sulla condizione sociale dell'individuo: l'azione drammatica diventa lo spazio del dialogo e del confronto.

Il testimone viene presentato in questi termini nel programma di sala del Teatro Duse che accoglie la prima della rappresentazione:

Il tessuto drammatico de «IL TESTIMONE» è di indubbia presa emozionale ed inoltre è concepito secondo i più moderni canoni del teatro d'avanguardia. La commedia è nata nella scorsa estate da una esigenza di colloquio dell'attore con un pubblico che si impegnasse di accettare il rappresentato non come un puro motivo di svago ma come un progressivo dilatarsi interiore di problemi e verità inconfutabili che dal dramma emergono e prendono consistenza. Foà ha ribadito in questo tema centrale la validità del teatro di prosa come mezzo di informazione e di cultura inasprendo le recenti polemiche che hanno originato una netta scissione nel mondo del teatro in Italia. Arnoldo Foà ha infatti dichiarato: - «Sono profondamente convinto che il pubblico non è mai in posizione negativa nei confronti dell'opera che

²³⁸ *Ivi*, III atto, p. 4.

accosta, ove l'opera sia sincera. Solo davanti all'artificio gli spettatori si oppongono manifestando la loro disapprovazione. E della mia commedia si potrà dire tutto meno che si prefigga effetti artificiosi». – Le dichiarazioni dell'attore rendono più viva l'attesa per questo importante avvenimento teatrale²³⁹.

Sebbene sia pretenzioso condividere l'affermazione secondo cui questo testo risponda ai canoni del teatro d'avanguardia, è pur vero che le relazioni tra i protagonisti scatenano una riflessione su tematiche delicate, quali la natura dell'individuo e la sua collocazione nel mondo. Viene inoltre precisato il contesto in cui *Il testimone* è nato: Foà intende proporre un teatro indirizzato all'informazione, prima che al divertimento e alla meraviglia. Le parole del drammaturgo chiariscono la sua visione, in un momento in cui il teatro italiano sta sperimentando un ventaglio di possibilità espressive nuove e originali, con l'avvento delle avanguardie teatrali degli anni Sessanta. Di fronte a tali sperimentazioni, Foà si dichiara «profondamente convinto» della necessità di presentare al pubblico opere «sincere», che siano portatrici di contenuti autentici e veritieri, le sole a poter essere realmente apprezzate e comprese. Per chiarire ulteriormente il senso di questa seconda opera, Foà aggiunge:

Credo negli uomini. L'atmosfera di egoismo che esala dall'umanità più fortunata mi dà noia quanto quella che pesa nelle sale dove si rappresentano i drammi del «niente». Mi basterebbe che questa commedia rappresentasse una piccola tappa fra il teatro di oggi e quello di domani, così come, più grande, Thornton Wilder lo è stato fra quello di ieri e quello di oggi. Di lui a noi c'è stata un'atroce guerra di mezzo, nella quale vinti e vincitori hanno sotterrato tutte le immagini del romanticismo dell'Ottocento e dei suoi ingenui strascichi del primo Novecento. Una parte dell'umanità ha perso la speranza, un'altra profitta della confusione, un'altra ancora vuole convincerci con un macabro sorriso che siamo vecchi appena nati e possiamo chiudere gli occhi, o guardare, a piacere, il muro davanti a noi, sdraiati su un pagliericcio o anche senza, per aspettare la morte. Perché no allora il suicidio? Ma c'è ancora una parte che spera in un risveglio delle coscienze, che lotta malgrado tutti gli avvillimenti perché l'umanità senta la necessità di darsi delle nuove basi su cui poggiare, radicalmente, visto che le vecchie sono sbagliate, perché non si adatti alla società contemporanea per necessità e contro i propri sentimenti, perché non si avvili, o approfitti della disperazione altrui. Io sono uno di quelli. Trovo continuamente sul mio cammino dei compagni simili a me che anche loro, confusamente, sentono questa necessità di lotta; sentono che, abbia uno scopo laico o religioso, il bello che l'umanità ha espresso e sa esprimere non può andare sommerso dall'egoismo e dalla disperazione; che sentono come me l'uguaglianza degli uomini sulla terra e le loro uguali ragioni di sofferenza e di gioia; che sanno che possiamo insegnare ai nostri simili solo quel pochissimo che abbiamo imparato e capito individualmente e non quel tanto di cui ci vantiamo collettivamente. Ecco: questo confuso senso di bene e di speranza io ho cercato di metterlo nella mia commedia e lo dedico a tutti quelli che mi hanno aiutato a credere, per la loro onestà negli uomini... Tutte le nostre vicende, i nostri pensieri e i nostri atti, hanno una testimonianza. Per alcuni può essere Dio, per altri, altri uomini. Io ho messo un negro che non parla; che viene chiamato in causa incidentalmente (come Dio, talvolta), a cui ho dato la funzione di testimone, chiamandolo a rappresentare colui che ha la possibilità di iniziare la Nuova Civiltà (che non dev'essere necessariamente negra), dato che dall'Africa, particolarmente, è dato, in questo momento, di poter dare un esempio di nuove scelte e di nuove basi per la costituzione di nuovi, giovani Stati. Per loro potrebbe essere più facile; ma il simbolo è puramente indicativo.²⁴⁰

²³⁹ Foà, *la Padovani e Bentivegna ne «Il testimone»*, in programma di sala stagione 1966-1967 del Teatro Duse, fascicolo *Programmi di sala*.

²⁴⁰ Arnaldo Foà, *Perché questa commedia*, in programma di sala stagione 1966-1967 del Teatro Duse.

Tornando alla critica di una certa moda teatrale, Foà si lamenta della presenza sempre più diffusa dei «drammi del «niente»», espressione con cui egli allude a proposte spettacolari frivole, di facile consenso, prive di un messaggio da comunicare, a quello stesso genere che, attraverso il filtro della parodia, prende di mira in *Signori, buonasera*. Al contrario, la *pièce* promuove il «risveglio delle coscienze» e il «senso di bene e di speranza», utilizzando come metro di paragone il lavoro dello scrittore e drammaturgo statunitense Thornton Wilder. È curioso rilevare come, a distanza di soli nove anni dall'opera esordiente, Foà affronti un tema comune, ma con un'impostazione drammaturgica e uno stile differenti: in *Signori, buonasera* l'inconsistenza dei dialoghi e la mancanza di un approfondimento emotivo vengono ricreate intenzionalmente e messe in ridicolo dall'autore per dimostrare la debolezza di tale genere drammaturgico; con questo secondo lavoro, invece, Foà rifugge il teatro disimpegnato, dandone un'alternativa esemplificativa. L'artista compie una sorta di inversione di rotta e questo cambiamento condiziona anche la produzione successiva, tendenzialmente più vicina a questa seconda *pièce*.

Nella realizzazione registica della commedia, Foà opta per un allestimento che valorizzi il carattere profondo del testo: l'azione, che si svolge sempre nello stesso luogo, si compie in uno spazio neutro, privo di definizioni particolari, che diventa il luogo del conflitto e che fa emergere il dibattito tra i personaggi. La scena, come si vede nel bozzetto realizzato da Misha Scandella e contenuto nel programma di sala (fig. 42), ricostruisce un ambiente moderno ed essenziale, quasi privo di oggetti d'arredo, organizzato in maniera simmetrica: su entrambi i lati sono collocate le porte degli ascensori, attraverso i quali entrano ed escono i vari personaggi, sul fondo un'ampia vetrata, dietro cui si scorge il panorama metropolitano, infine un divano spazioso appoggiato alla vetrata, sul quale si muoveranno gli attori. Sebbene l'immagine non restituisca i colori effettivi della scenografia, lo spazio appare asettico, freddo e complessivamente privo di connotati caratterizzanti.

Il testimone riceve un'accoglienza discordante da parte della critica, la quale si divide tra chi elogia e apprezza il lavoro complessivo compiuto da Arnaldo Foà e chi invece ne mette in luce i punti deboli. Se, da un lato, nulla si può rimproverare alla recitazione degli attori e alla regia, sulla drammaturgia i giudizi diventano più negativi: il testo di Foà, pur muovendo da salde intenzioni, appare poco originale e accattivante, così come la scrittura, che, sebbene nasconda un sottotesto di significati e contenuti reconditi, senza rinunciare a slanci umoristici tipici dello stile di Foà, non stupisce e viene ritenuta complessivamente statica. Nelle recensioni vengono presi in esame i caratteri della *pièce*, anche in rapporto con la messa in scena; il critico de «Il Mezzogiorno», ad esempio, si sofferma sulla validità del testo e sulla sua collocazione all'interno della produzione drammaturgica italiana del periodo:

Una sera di due anni fa New York piombò nel buio assoluto per una improvvisa mancanza della luce elettrica. Il fatto insolito, oltre a far sbizzarrire i fotografi per immagini davvero inconsuete e a far aumentare il tasso di natalità della metropoli, ha ispirato scrittori politici, scienziati, tecnici militari della guerriglia e controguerriglia. Ha fornito, infine, lo spunto alla commedia «Il testimone», scritta e interpretata da Arnoldo Foà ieri sera al Piccinni. Foà non si è posto problemi politici o militari ma ha cercato lo sfondo, l'ambiente, certo non casuale, del lavoro che vuole essere un'altra testimonianza sulla crisi del nostro tempo e della società. [...] Chiaro il simbolo dei popoli nuovi che stanno entrando nella storia da protagonisti e non sembrano molto soddisfatti del tipo di società, dei rapporti creati in questo scorrere dei secoli. L'assunto è suggestivo. Ad un pullulare di piccoli mostri (bianchi occidentali) coi loro vizi, le manie, le sconclusionate vicende, i contorti sentimenti e, in fondo, la loro desolata solitudine, Foà contrappone una presenza carica di presagi: un uomo non irretito nel gioco delle relazioni sociali sempre più condizionate dagli egoismi di una civiltà massificata nell'adorazione del benessere. Il teatro in Italia sta vivendo un momento felice. Aumentano gli autori. Provano a scrivere anche gli attori (da ultimo Buazzelli con «Gnocco»). Niente di male, anzi. È da una abbondante produzione che può uscire il capolavoro, l'uomo «nuovo» della nostra drammaturgia. La realizzazione è esperta, abile. Foà – che ha curato anche la regia – ha tirato fuori tutte le risorse del mestiere, assecondato da un buon complesso di attori. Non mancano spunti divertenti ed il pubblico si è spesso interessato – ed è tipico dei nostri giorni certo gusto per la discussione – seguendo la «tavola rotonda» sui destini dell'uomo messa insieme nelle due ore dello spettacolo²⁴¹.

Il lavoro drammaturgico di Foà si inserisce in una linea di tendenza che, nella seconda metà del Novecento, caratterizza il teatro italiano, quella che vede gli attori cimentarsi nella scrittura di commedie e drammi teatrali. Se qui la realizzazione viene giudicata «esperta», di diverso avviso è Ghigo De Chiara, il quale mette in discussione il ritmo troppo lento della *pièce*, pur riconoscendo il gradimento espresso dal pubblico:

Troppo spesso i discorsi prendono pieghe enunciative, diventano petizione di principio o velleità di gioco al massacro: comunque, se non abbiamo capito male, l'autore invita a non disperare del futuro, anche se impersonato da generazioni che sventolano la bandiera del cinismo. [...] La commedia, nella sua fervida crociata contro ogni forma di tolleranza, ha momenti di garbata scorrevolezza e momenti di opaca didascalicità: apprezzando i primi e sorvolando sui secondi, il pubblico ha cordialmente applaudito l'autore (che si era riservato il personaggio «moderatore» del giornalista) e gli interpreti tutti²⁴².

Sulla stessa linea di pensiero si colloca la recensione comparsa su «Il Tempo», in cui viene criticata l'estrema staticità dell'azione drammatica e la monotonia del testo, che pur affronta tematiche importanti:

«Musica mia, parole mie, l'autore assiste alla rappresentazione» diceva scherzosamente Petrolini quando interpretava qualche sua produzione; lo stesso potrebbe dire Arnoldo Foà, autore, attore e regista di una sua commedia, *Il testimone*, presentata alle Arti. Il testimone è un giovane negro, che ascolta i discorsi, i ragionamenti, le querimonie di un gruppo di bianchi, rimasti bloccati sul pianerottolo di un grattacielo per un improvviso guasto degli ascensori. [...] Con questi personaggi l'autore organizza una specie di tavola rotonda, in attesa che gli ascensori ricomincino a funzionare; i temi di questa tavola rotonda sono quelli che più immediatamente si affacciano in una conversazione quotidiana: il matrimonio, l'amore, la morale di ieri e quella di oggi, l'uguaglianza degli uomini, la ragione, la violenza, l'avvenire, la razza. [...] Sorprende che un uomo come Arnoldo Foà, così pratico di teatro, abbia creato una vicenda sostanzialmente statica, in cui la situazione, anch'essa statica, non è che il pretesto per far dialogare dei punti di vista più che dei personaggi. Le cose che essi dicono non sono sciocche, la loro sostanza etica ci

²⁴¹ E. P., *I piccoli mostri bianchi del 'Testimone'*, in «Il Mezzogiorno», 26 febbraio 1967.

²⁴² Ghigo De Chiara, *Il manifesto di Foà*, in «Avanti!», 27 gennaio 1967.

trova quasi sempre d'accordo, anche perché ne eravamo già convinti, essendo questa piccola antologia di sentenze non nuova né emozionante²⁴³.

Al contrario, Gabriella Panizza, nella sua recensione pubblicata su «Avanti!», ritiene che la staticità della *pièce* sia l'unica strada perseguibile per valorizzare i toni della discussione e lo stile asciutto e diretto dei dialoghi:

Nata e concepita dalla necessità di chiarificare una posizione d'essere e di volere, intesa a illuminare quelle zone d'ombra che tanto, troppo spesso ammantano le evidenze più spiacevoli di un mondo cacofonico e ansioso, insicuro e piagato, la commedia di Foà raggiunge nella secca asciuttezza delle situazioni, nel taglio scenico abilmente impostato, nella forma dialogica mordente e fluida lo scopo che si era prefissa, quello cioè di prospettare al pubblico la problematica di un'epoca che ha smarrito, forse senza neppure avvedersene, i valori sostanziali e le ragioni stesse della verità. Nel chiaroscuro dei caratteri, nei fremori degli agganci personali, nelle paure degli interrogativi senza risposta, si concentra l'essenza di un teatro pulsante di angoscia, e sottilmente presago di un avvenire incerto e di un presente allarmante. Svolta sull'arco di poche ore, l'azione de *Il testimone* in effetti non esiste, perché nel pretesto di avvenimenti alla fine insoliti si dipanano in abile intarsio le piccole storie di un gruppo di persone forzatamente riunite per un breve periodo e certamente destinate a non più rincontrarsi. [...] La commedia di Foà è stata rappresentata al Teatro Duse di Bologna in prima assoluta con grande successo, ed il folto pubblico presente ha ripetutamente applaudito tutti gli interpreti e l'autore-regista-attore, dimostrando chiaramente di aver saputo apprezzare lo spettacolo, compenetrandone le intenzioni. [...] Le scheletriche scene di Scandella e le musiche di Cerri hanno inquadrato e sottolineato la pregnanza di una atmosfera che proprio di una lineare semplicità aveva bisogno per espandersi e realizzarsi²⁴⁴.

Così, l'essenzialità della vicenda diventa il punto centrale del testo. Allo stesso tempo emergono giudizi opposti e negativi: tra tutti, se ne distingue uno, in cui non si risparmiano critiche e un generale disappunto nei confronti dell'opera:

Il vago disagio che s'impadronisce di chi deve recensire un brutto spettacolo non è in fondo che l'equivalente e la sintesi del malessere (o peggio della noia) che invano il pubblico in sala cerca di vincere o mascherare dietro la cortesia degli applausi. Si domanda se è legittimo che un bravo teatrante come Arnoldo Foà, evidentemente non pago del suo onesto mestiere d'attore, si conceda il diritto di improvvisarsi anche autore procurando appunto ai destinatari quelle poco gradevoli sensazioni. Risposta negativa naturalmente, tanto più che nel caso specifico del «Testimone» presentato ieri sera alle Arti, il commediografo aspira al messaggio impegnato, e poiché ogni messaggio è per sua natura in stretto rapporto con la sua formulazione, accade che quello di Foà (non nuovo ma onorevolissimo) venga irrimediabilmente travolto e ingoiato nella nebbia di un linguaggio tanto più confuso, frammentario e approssimativo drammaticamente quanto più appare identico al «parlato» di tutti i giorni. E alla fine, insomma, quel che salta fuori soprattutto dello spettacolo è un elemento di dolciastra banalità che certo non era nei propositi dell'autore di sottolineare. Eppure questo smilzo *Testimone* traboccava di motivi e di pretesti, a cominciare dall'idea iniziale che trae spunto dall'allucinante e misterioso episodio dell'improvvisa oscurità in cui piombò l'anno scorso la città di New York. Il buio c'è anche qui ma serve solo a tenere forzatamente insieme per qualche ora sette personaggi che dovrebbero essere tipici; in realtà sono intollerabilmente immobili seppure chiacchieroni. [...] Comunque, per voler essere anticonformista a tutti i costi, la vicenda si traduce in un campioncino del più vieto conformismo. La cosa è aggravata da una specie di furia dell'autore che non intende rinunciare a nessun motivo edificante: i rapporti fra vecchi e giovani, il problema della pace, la convivenza universale, l'amore vero, l'amore finto, il matrimonio, la nota «gialla» del buio, e perfino il razzismo (il testimone è infatti un ottavo personaggio, un negro che sta sullo sfondo dall'inizio alla fine senza pronunciare motto). La superficialità è inevitabile. Assistiamo infatti ad una conversazione che rischia spesso la frivolezza. Oltre a interpretare con disinvoltura ma senza troppo impegno il ruolo del giornalista, Foà cura anche la regia: normale²⁴⁵.

²⁴³ G. Pross., *Quasi una tavola rotonda l'ultima commedia di Foà*, in «Il tempo», 27 gennaio 1967.

²⁴⁴ Gabriella Panizza, «*Il testimone*» di Foà è un'antologia dei complessi degli uomini d'oggi, in «Avanti!», 16 novembre 1966.

²⁴⁵ Vice, «*Testimone*» conformista, in «Paese sera», 27 gennaio 1967.

Senza mezzi termine, Vice definisce lo spettacolo «brutto». Le ragioni del suo dissenso si ritrovano nella composizione del dramma: mosso dall'intento di scrivere un testo significativo e politico, Foà perde di vista l'aspetto stilistico dell'opera, rendendo banale e confusionario non solo il contenuto, ma anche il linguaggio adoperato dai personaggi. Altro errore in cui incombe è la compresenza di troppe tematiche, che finiscono per essere inevitabilmente trattate con superficialità. L'analisi severa della commedia trova un riscontro anche in altre recensioni:

La seconda esperienza dell'attore-autore Arnaldo Foà è una commedia basata su uno di quegli «appuntamenti del caso» che furono cari, anni addietro, a certo teatro e certa narrativa statunitensi: a Thornton Wilder, tanto per fare un esempio al quale si richiama anche l'autore. Ispirata a un recente evento di cronaca (la misteriosa e inquietante «panne» di energia elettrica che paralizzò per qualche ora New York), la commedia riunisce sul pianerottolo di un grattacielo un gruppetto di personaggi che non si conoscono fra di loro e che sono obbligati a frequentarsi nella lunga parentesi di oscurità. [...] Sarebbe difficile non dirsi d'accordo con Foà sul piano delle intenzioni, la cui nobiltà è tale da suscitare ogni consenso. Ma sul piano drammaturgico i tre atti, con quel lungo e statico sermoneggiare in astratto, rischiano di trasformarsi in un seminario di educazione civica, rasentando in parecchi punti l'ovvietà e affondando pericolosamente nell'oratoria dei buoni sentimenti. Manca la progressione drammatica: ai personaggi bell'e pronti, nei quali bene e male sono nettamente divisi, corrispondono battute bell'e pronte, delle quali è assai facile prevedere gli sviluppi successivi. La regia dello stesso Foà si è inevitabilmente tenuta sul binario della conversazione²⁴⁶.

Il piano drammaturgico si rivela debole ed esposto a facili banalizzazioni. Anche lo scrittore e regista Italo Moscati recensisce *Il testimone*, dandone una chiave di lettura che si allinea con i giudizi più severi e mettendo in risalto gli elementi più o meno riusciti dello spettacolo:

La commedia di Arnaldo Foà, «Il testimone», presentata ieri sera al Teatro Duse in prima assoluta, fa pensare nell'impianto ad un vecchio romanzo di John Steinbeck, «La corriera stravagante»: nel «Testimone», l'interruzione della luce elettrica che paralizzò un giorno dello scorso anno l'intera città di New York, bloccando la gente dove si trovava, spesso lontano da casa, consente all'autore di immaginare un gruppo di persone riunite per l'incidente sul pianerottolo del ventesimo piano di un grattacielo; nella «Corriera stravagante», Steinbeck provoca la fermata di una logora carretta in viaggio in una zona abbandonata e tempestosa, e apre il flusso delle confidenze fra i disorientati passeggeri, un vero e proprio campionario d'umanità. [...] La formula del «campionario di umanità» ha, indipendentemente dal libro di Steinbeck, molti anni sulle spalle; l'analogia fra i due diversi lavori cui si accenna va comunque oltre: infatti, c'è un fondo comune nell'umanitarismo astratto e velleitario, venato di pagliuzze socialiste. C'è, ci sia permesso dirlo, una fondamentale incapacità di muoversi al di là delle apparenze. Il calore dello scrittore americano non sarà quello di Foà, ma è un tipico sintomo culturale, è lo spartiacque fra un modo di intendere e di fare della letteratura o del teatro ponendosi alla finestra del mondo, come per uno spettacolo di cui non s'intendono le motivazioni più intime e più ricche di significato. Abbandoniamo ora il riferimento, ed entriamo nel vivo della commedia, che Foà ha composto con molto amore e con una sentita partecipazione, lo si avverte alla lettura e ancor più durante lo spettacolo, per il quale la «voce della Bibbia» è anche il misurato regista. [...] Sotto gli occhi del negro si svolge il «gioco» dei personaggi, che non raggiunge la violenza o la intensità drammatica dei «massacri» verbali di certi testi moderni come quelli, ad esempio, di Edward Albee, oggi divulgati dalla trasposizione cinematografica con la Taylor e Burton. Foà non pretende di scavare dentro, gli basta dare qualche tratto esteriore, qualche tipica reazione, qualche connotato sociologico e psicologico che renda all'istante un carattere, una situazione, un mondo. Tanto è vero che ogni personaggio manca di segni ben definiti: le note che accompagnano il testo, ad esempio, si mantengono sul vago, danno come si dice un colpo al cerchio e uno alla botte. In effetti, non si riscontra alcuna intenzione di esporsi, di dire il proprio giudizio. Sembra quasi che Foà abbia voluto radunare questo scampolo di umanità come per una fotografia di famiglia, circondarla dell'aura soffusa

²⁴⁶ R. T., *Il testimone*, in «Il Messaggero», 27 gennaio 1967.

dei dagherrotipi, mostrarci insomma che tutti noi in qualche modo possiamo incontrare in quei volti una parte di noi stessi, che la crisi c'è e si vede e che occorrono «basi nuove». [...] Si sente la simpatia per l'umanità, il suo autentico proposito di dare una dimensione concreta alle sensazioni che formicolano nel nostro tempo; ed infatti nella sua scrittura si specchiano buona fede e volontà, si nota uno stile preoccupato di non spingersi più avanti di quanto si pensa sia completamente accessibile senza nemmeno il disturbo di uno spigolo che interrompa il «gioco» e ponga il pubblico di fronte a se stesso e ai suoi atteggiamenti. «Il testimone» è un'opera che sembra fatta per piacere tremendamente agli spettatori borghesi, i quali attraverso esso consumano non più le scene melodrammatiche di una volta ma luoghi comuni di una cultura stanca perché insensibile alla ricerca verso il mistero dell'esistenza, perché presa dai miti del consumo e della massa che vuol fuggire. [...] Il regista Foà ha fatto quel che poteva: ha aggiunto rispetto alla pagina quel pizzico in più che serviva per non rendere lo spettacolo del tutto noioso. Ha mirato ad una realizzazione il più possibile senza cadute, tesa nella sua inesistente trama di un'esperienza che dura dal tardo pomeriggio alla notte, tessuta attraverso un dialogo incalzante. Ci è riuscito soltanto in parte: i momenti più indovinati ci sono sembrati quelli in cui l'invenzione satirica si faceva più evidente²⁴⁷.

Partendo dalla somiglianza con il romanzo di Steinbeck, Moscati analizza il lavoro complessivo di Foà, valutando la trama, la forma espressiva, la costruzione dell'intreccio. All'impegno del drammaturgo, che con «amore e sentita partecipazione» scrive la sua opera, non corrisponde un risultato finale altrettanto indovinato: il copione non viene sviluppato completamente e rimane su un livello di approssimazione diffuso. La presenza di alcuni modelli stereotipati, inoltre, ben si accorderebbe con i gusti dello spettatore borghese, lo stesso borghese medio di cui Foà si prende gioco e che attacca in questa, come in altre commedie. L'assenza di vivacità, riscontrata nella scrittura, si riflette anche nella messa in scena, giudicata semplice, ma non degna di nota. Il giudizio di Moscati, in linea con quello più generale della critica, rende conto del capovolgimento repentino che la drammaturgia di Foà subisce nel suo passaggio dalla prima *pièce* alla restante produzione: se in *Signori, buonasera* l'attenzione destinata al piano espressivo e il respiro disimpegnato del testo generano una serie di lacune nell'impianto drammaturgico, ne *Il testimone*, al contrario, l'attenzione al contenuto e all'argomento trattato indebolisce sia l'azione che la forma, entrambe affrontate con una diffusa superficialità. Anche l'intreccio è piatto, privo di qualsiasi evoluzione di rilievo, differenziandosi in modo netto dalla mescolanza dei piani narrativi costruita da Foà per la sua commedia d'esordio.

Dopo una pausa durata quasi vent'anni, Arnaldo Foà torna a proporre una nuova *pièce* e si presenta, ancora una volta, nella triplice veste di attore, autore e regista: si tratta de *La corda a tre capi (Un dittatore)*, commedia in tre atti, messa in scena nel 1985 all'Astec – Teatro Stabile dei Giovani di Messina, con le scene e i costumi curati da Sergio Palmieri e le musiche di Alessandro Raffaelli. La commedia, scritta «contro il totalitarismo dei dittatori»²⁴⁸, presenta una serie di elementi in comune con l'opera del 1966: essa racconta l'epilogo della vita di un dittatore, Polo, che deve scegliere tra la morte naturale e una rischiosa operazione che potrebbe

²⁴⁷ Italo Moscati, «*Il testimone*» di Foà, in «L'Avvenire d'Italia», 12 novembre 1966.

²⁴⁸ Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 174.

salvargli la vita. Nel finale della *pièce* si verifica una rivolta da parte del popolo, cui segue l'elezione di un nuovo capo di Stato, che impedisce, così, al protagonista di continuare a governare il Paese. Prima che la rivoluzione si compia, vengono presentati una serie di personaggi, più o meno vicini a Polo, con il ruolo di consigliare il capo sul suo imminente futuro, ma anche di informare lo spettatore degli antefatti e del contesto generale. Di questi personaggi manca qualsiasi tipo di descrizione (a esclusione di Polo, di cui l'autore specifica che «è secco ma affabile e cordiale»²⁴⁹): è assente l'elenco dei caratteri all'inizio del copione, i singoli ruoli vengono specificati talvolta nelle didascalie che precedono l'ingresso di un nuovo personaggio, mentre in altri casi vengono dedotti dalle battute. L'azione si svolge in un tempo non specificato, sempre nello stesso luogo, ovvero «nel modesto gabinetto privato del capo del governo. È studio privato e stanza da letto. A destra è la stanza da bagno, a sinistra la comune, in centro sul fondo la porta del suo appartamento privato»²⁵⁰. Il primo atto, che ha una funzione introduttiva, si apre con l'intervista del giornalista, interpretato da Arnaldo Foà, al capo di Stato:

MAC Mi scusi, mi hanno detto di rivolgermi a lei con un semplice “Capo”, le sta bene?

POLO Benissimo: mi chiamano tutti semplicemente così.

MAC Lei crede nella democrazia?

POLO Certo che ci credo: cos'è il nostro, se non un regime democratico?

MAC Crede che si possa definire la sua lunga azione di governo una dittatura o no?

POLO Assolutamente no. Il dittatore non riconosce a nessun altro, nell'ambito del suo paese, la capacità di governare. Il dittatore riunisce in sé le cariche più importanti del governo: io sono soltanto presidente della nostra repubblica.

MAC Da cinque legislature, se non vado errato. (IL SUO TONO È SENZA SFUMATURE DI IRONIA. Ma Polo non risponde) A cosa crede sia da attribuire il fatto che al comando dei paesi a regime socialista, che dovrebbe essere il massimo dell'espressione democratica, si trovi tanto spesso un sol uomo con poteri pressoché autoritari?

POLO I poteri dei capi nel socialismo è solo apparentemente assoluto, e comunque riguarda soltanto un periodo limitato all'attuazione della politica teorica al nuovo ambiente: è infatti un fenomeno tipico dei paesi di giovane formazione progressista. Nel mio paese non è più così da un pezzo: la mia autorità deriva esclusivamente dalla stima che ho meritato dal mio popolo²⁵¹.

Il dialogo serrato tra i due uomini, che affronta temi prettamente politici e prosegue con divagazioni varie sulla letteratura, sui diritti civili e sulla sessualità, si caratterizza per una serie di allusioni e insinuazioni, che rendono la situazione insieme ironica e paradossale: il giornalista, con la sua apparente e dichiarata obiettività, tenta di smascherare il dittatore, convinto di essere democratico e di rispettare il volere dei cittadini. Dallo scambio di battute iniziale emergono i primi tratti della personalità del dittatore, un uomo sicuro di sé, al potere da cinque legislature, promotore di una politica accentratrice; ma se questa premessa fa pensare a un testo di carattere politico, l'opera prende un'altra direzione con l'ingresso di nuovi personaggi, tra cui l'amico Kran e la moglie del dittatore Eterosanta, i quali spostano

²⁴⁹ Arnaldo Foà, *La corda a tre capi*, 1985, atto I, p. 3, fascicolo *Copioni*.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 2.

²⁵¹ *Ivi*, p. 4.

l'attenzione sul vero dilemma che affligge il protagonista, la scelta tra la vita e la morte. Già alla fine di questo primo atto si delinea il quadro generale: Foà ricrea una realtà distopica, una sorta di mondo orwelliano, come sostiene Michele Trimarchi nella sua recensione dello spettacolo²⁵², in cui esistono regole fittizie e abitudini inconsuete, che tutti seguono e rispettano perché deve essere così.

Nel secondo atto entrano in scena nuovi personaggi, i quali possono essere suddivisi in due tipologie: da un lato, chi accetta passivamente la dittatura mascherata da democrazia, come Ella, rapita dal fascino di Polo e accecata dalla sua personalità autoritaria; dall'altro, spiccano voci dissonanti, come quella di Gustavo Adolfo, che invece dimostra di aver capito il gioco beffardo e ingannevole esercitato dal potere. Altro personaggio interessante è quello di Taide, l'amante di Polo, donna dalla personalità decisa e provocatrice: veniamo a sapere che si tratta di un'ex prostituta che si è allontanata dalle sue abitudini per amore del dittatore. Quando le vengono a mancare le attenzioni e le cure da parte del suo amante, la donna reagisce con aggressività e prepotenza e, pur celando una profonda insicurezza, si rivolge a Polo con toni carichi di risentimento:

TAIDE – Io ho perso molto più di te. Ho perso i miei sogni di ragazza.

POLO – I tuoi puri sogni di ragazza!

TAIDE – No, i miei sporchi, sporchissimi sogni di ragazza! Tu credi di avermi dato tutto, vero, perché mi hai dato te stesso? Cosa potevo sognare di più, di un capo di governo? Ma ti ricordi dov'ero, quando mi hai conosciuto? Ti ricordi la vita che facevo? Ogni sera era una speranza nuova, ogni uomo col quale andavo a letto poteva essere lui, il "mio uomo". Quando sei arrivato tu è finito tutto. Perché ERO STATA A LETTO CON TE! Hai capito, che affare! Il grande uomo! Mi aveva toccata lui, allora basta. Nessuno poteva più guardarmi! E nessuno, da allora, ne ha avuto più il coraggio! Vigliacchi, tutti! E cominciarono a chiamarmi "signora" da allora. E nessuno sapeva che proprio da allora ricominciavo a diventare signorina! Un mese di passione e poi i tuoi maledetti doveri, che non hai mai trascurato, come dici tu. O almeno così mi hai raccontato. E adesso vorresti morire col tuo vecchio cuore, e piantarmi come un'imbecille, nuda, e magari a farmi fucilare dalle tue guardie? No, caro! Devi vivere, eccome! E non voglio saperne del parere dei tuoi sporchi parenti! Devi vivere per me! Hai capito?²⁵³

L'intervento di Taide nella *pièce* introduce un'ulteriore linea tematica, quella che mette a confronto due modelli di donna, entrambi vicine al protagonista, ma in netta opposizione tra loro. Al lato opposto di questa dicotomia si colloca Eterosanta, simbolo di donna devota, di moglie fidata e consacrata al volere del proprio marito: attraverso uno dei dialoghi più intensi della *pièce*, apprendiamo che tra i due coniugi esiste un rapporto logorato dal tempo e dai tradimenti, ma che nasconde una sua forza interiore. La donna nutre un sentimento autentico e sincero, quasi materno, nei confronti di Polo ed è l'unica a consigliarlo senza nascondere doppi fini:

ETERO – Grazie. Non ti voglio rattristare, sai. Voglio solamente stare un po' con te, come ai bei tempi. Quanti anni sono passati, da allora! Ma non mi hai mai deluso, sai? Io non sono soltanto tua moglie: sono

²⁵² Michele Trimarchi, *Settimo: tutti gli animali sono uguali*, in «Il soldo», 16 febbraio 1985.

²⁵³ Arnaldo Foà, *La corda a tre capi*, atto II, pp. 36-37.

la tua più grande ammiratrice. Sono felice di essere stata tua moglie; fiera di te, come se ti avessi fatto io, come se fossi mio figlio, invece che mio marito. Polo.
 POLO – Sì?
 ETERO – Sai che ero contenta anche dei tuoi successi con le donne?
 POLO – Ma via!
 ETERO – Ti giuro! Una cosa bella dev'essere apprezzata da tutti. Non sarebbe stato giusto, se fossi stata gelosa. E lo sono stata, sai? Tanto! Ma invece era giusto così... Polo?
 POLO – Sì?
 ETERO – Ti posso dire una cosa?
 POLO – Certo.
 ETERO – Davvero te la posso dire? Non te la posso dire. Non vorrei farti arrabbiare per nessuna ragione al mondo, ora.
 POLO – Cosa volevi dire?
 ETERO – Ma niente. Che ero gelosa per le cose più lunghe, solo questo. Ma adesso non lo sono più, neanche per quelle, ti giuro. Adesso tu sei qui, dentro di me e nessuno mi ti può portare via.
 POLO – Ma che dici?
 ETERO – Niente, caro. Voglio solamente ringraziarti per tutto quello che mi hai dato. Per la tua generosità: mi hai tenuto sempre al tuo fianco²⁵⁴.

Quello di Eterosanta è il primo personaggio femminile a cui Arnoldo Foà conferisce valore e virtù morali; nelle due precedenti opere, sia in *Signori, buonasera* che ne *Il testimone*, (ma anche nelle successive), i personaggi femminili sono relegati in ruoli frivoli, leggeri e quasi sempre subordinati alle figure maschili; anche in questa *pièce* la donna è innanzitutto moglie fedele e onesta, ma la sua dedizione non si fonda sulle regole borghesi né sulla paura di rimanere sola, bensì su un affetto reale e su un orgoglioso rispetto. Eterosanta è inoltre l'unico personaggio che tenta di far ragionare Polo, è lei ad utilizzare per la prima volta l'espressione "corda a tre capi", metafora della democrazia, per convincerlo ad abbandonare il potere dittatoriale.

Il terzo e ultimo atto è quello in cui si compie il colpo di scena finale: l'atto si apre con un lungo monologo del dittatore, il quale prova il discorso che terrà davanti al popolo e in cui annuncerà le imminenti dimissioni; la decisione cambia immediatamente quando Polo viene a conoscenza del primo evento inatteso, la morte della moglie. La successiva e altrettanto inattesa notizia della controrivoluzione, che sovverte il potere attuale ed elegge un nuovo capo di governo, avvia il dramma alla sua beffarda conclusione, in cui Polo non è più padrone di nulla, neppure delle sue scelte. Ad annunciare l'epilogo della vicenda è proprio Arnoldo Foà nel ruolo di Mac Stern, lo stesso giornalista che appare all'inizio e che conclude così ciclicamente l'opera: egli entra in scena a dramma ormai terminato, si rivolge al pubblico e afferma: «Non sono venuto per prendere gli applausi, ma per dirvi che il Dittatore...vive ancora»²⁵⁵. La parte conclusiva della *pièce* è quella in cui si avverte maggiormente l'approfondimento psicologico sui personaggi, fra tutti Polo: il dittatore, rimasto sempre più solo con se stesso, comprende il

²⁵⁴ *Ivi*, p. 39.

²⁵⁵ *Ivi*, atto III, p. 5.

significato della metafora della corda a tre capi e comincia a pentirsi delle proprie scelte politiche. Anche in questa commedia, come nella precedente, l'azione è quasi del tutto assente, se si escludono gli ultimi momenti del terzo atto, in cui le fasi della rivoluzione rendono più dinamico l'andamento drammaturgico. L'affondo psicologico è invece uno dei tratti distintivi de *La corda a tre capi* rispetto ai passati lavori drammaturgici di Foà: sia nella commedia esordiente del 1957 che nel testo del 1966, l'autore si limita a tracciare dei personaggi che sono per lo più stereotipi di categorie sociali, privi di un passato, di un'interiorità definita e di una coscienza. In questa terza opera, invece, prende in esame le diverse sfaccettature dell'individuo e il dissidio interiore che si viene a determinare tra la figura politica e l'essere umano.

Arnoldo Foà spiega nel programma di sala in che modo ha concepito il dramma e come ha lavorato sul protagonista:

Nel protagonista del mio dramma, Polo, non ho voluto presentare un particolare dittatore, il suo colore politico non c'entra: è il combattuto culto della personalità che entra da una porta ed esce silenziosamente dall'altra. Non mi si venga poi a dire che un dittatore è una necessità storica: è sempre e comunque una calamità. Io ho cercato di concepire Polo prendendo a modello tutti quei dittatori che, per conoscenza diretta o indiretta, ho potuto studiare: essi hanno in comune una disperata volontà di vivere; una presunta indispensabilità per lo Stato che dirigono; un malinteso moralismo; l'esaltazione di se stessi quale esempio per il popolo, anche quando sono solo un cattivo esempio; la certezza di compiere una missione a cui sono stati chiamati, prima per elezione, poi per volontà divina; il non riconoscere i propri errori attribuendoli ad altri «per tradimento». «...se si è in due e se alcuno fa forza all'uno, i due gli resisteranno, anche la corda a tre capi non si rompe prestamente...»: questo è il passo dell'Ecclesiaste che ha ispirato il titolo del mio dramma. Il concetto vale per la corda ma anche per molte altre cose: io ho scelto l'interpretazione politica (nel caos attuale si vanno ricercando valori spirituali nuovi con teorie e filosofie nuove: stupisce che ci si dimentichi di quelle che abbiamo già conquistato). Io sono per la contestazione globale e radicale ma non per l'idiozia: cominciamo da capo, ma con quello che già abbiamo, altrimenti dovremo ricominciare con la barbarie. Ricordiamoci che tutto è vanità e che siamo e dovremo ritornare polvere; ma che in tanti secoli questa «polvere» ha raggiunto dei traguardi che ci potrebbero dare la possibilità di esercitare il nostro diritto più importante e delicato, l'unico che possa soddisfare e beare l'uomo nel travaglio della sua esistenza: il diritto di amare²⁵⁶.

Polo, dunque, non rappresenta nessun personaggio reale ascrivibile alla categoria del dittatore, ma solo il pretesto per rappresentare i lati della controversa personalità di un capo di stato dispotico e autoritario; l'utilizzo della citazione di un passo della Bibbia, che dà poi il titolo al dramma, diventa per il drammaturgo un concetto universale, qui declinato sul piano politico.

Ancora una volta Arnoldo Foà, oltre alla scrittura dell'opera, ne cura anche la regia e l'interpretazione e ancora una volta dà molto valore al testo piuttosto che all'allestimento scenico, di cui si conoscono a oggi pochi dettagli. E proprio il lavoro drammaturgico incontra giudizi divergenti da parte della critica. Vincenzo Bonaventura, ad esempio, mette in evidenza la novità che la *pièce* rappresenta nella produzione teatrale contemporanea:

²⁵⁶ Arnoldo Foà, *Note dell'autore*, in programma di sala de *La corda a tre capi*, 16 marzo 1985, fascicolo *Programmi di sala*.

C'è un gusto che lo spettatore teatrale ha ormai quasi completamente smarrito: è quello di assaporare la novità, di scoprire un testo mai rappresentato, di seguire insieme con interessanti contenuti anche una trama di cui non si conosce lo sviluppo. Il gusto della prima, insomma, che non sia riferita soltanto all'attore o al regista ma finalmente anche all'autore. Evento rarissimo, comunque, perché invece ci tocca soltanto mandare a memoria i classici, dai più antichi quali Shakespeare e Molière al più moderno Pirandello. Impossibile ignorarli, naturalmente, tanto meno non rappresentarli perché costituiscono l'asse portante del teatro. Ma rappresentare «solo» loro non ha senso, questo significa aver perso il gusto dell'avventura teatrale, del lavoro tutto da costruire, aver mancato l'occasione che le varie stagioni comunali in tutt'Italia a spettacoli acquistati avrebbero dovuto costruire. Ma nessuno o quasi ha voluto rischiare e non sappiamo davvero cosa accadrà dei programmi culturali degli enti locali con nuovi tagli alle spese pubbliche. Tutto questo premesso per dire che la prima assoluta de «La corda a tre capi» ovvero «Un dittatore» di Arnoldo Foà, con lo stesso autore anche interprete e regista, è stato un autentico avvenimento culturale che va a merito dell'Astec Stabile dei giovani di Messina che lo spettacolo ha prodotto, anzi ha avuto il coraggio di produrre visto che il testo era nel cassetto di Foà da oltre un decennio²⁵⁷.

Di fronte all'assenza di una proposta drammaturgica originale, riscontrabile tra gli anni Settanta e Ottanta nel teatro italiano, e di fronte alla diffusione di spettacoli tratti dai grandi classici, la presenza di un testo nuovo e di recente produzione rappresenta, per Bonaventura, un elemento a favore di Foà. Si parla addirittura di un «autentico avvenimento culturale» per sottolineare l'importanza non solo della commedia, ma anche dell'associazione teatrale che l'ha messa in scena. Nonostante l'originalità della *pièce*, essa non riceve una valutazione positiva:

Questo non significa automaticamente che il lavoro e il suo allestimento scenico siano da oggettivare in maniera positiva. «Ho l'impressione di aver fatto una cosa inorganica: tanti pezzi che messi assieme non daranno il senso di un dramma o di una commedia, ma piuttosto di un romanzo»: è una battuta affidata a Mac Stern, il personaggio che in scena rappresenta l'autore e che è interpretato dallo stesso Foà. Egli, ben collaudato uomo di teatro, dichiara apertamente il difetto principale del suo testo. Perché non modificarlo?, ci si chiederà. Evidentemente da autore ha dato libero sfogo alle sue idee sull'uomo e le lunghe tirate dei vari personaggi in una successione di quelli che non vorrebbero essere siparietti gli servono più da «manifesti» che da elementi di una costruzione teatrale. Tuttavia le sue «creature» non sono prive di fascino, primo fra tutti il dittatore protagonista che in sé somma difetti e pregi di tutti i dittatori della storia e delle varie parti del mondo. Ne scaturiscono riflessioni sulla democrazia, ideale da perseguire ma che pure in alcuni momenti si trova in svantaggio rispetto alla «praticità» della dittatura, ma soprattutto si cerca di analizzare la psicologia di chi si trova da solo a comandare uno Stato. Si propone il culto della personalità che comincia già convincendo se stessi ma si coglie, questo direi felicemente, la paura di una condizione che si basa infine su rapporti umani precari e che fa sentire sempre dietro la porta il timore di un evento uguale e contrario a quello che ha portato il dittatore al potere: una rivoluzione. [...] La scrittura del dramma è ineguale non solo per il vario succedersi dei personaggi cui si è accennato ma anche per differenze stilistiche che vanno, per esempio, dall'ironia del colloquio iniziale fra il Capo e il giornalista autore al tono da tragedia greca quando il capo delle guardie di palazzo si trasforma in Nunzio per raccontare la morte di Eterosanta. Molto, nel possibile successo di questo spettacolo, è affidato agli attori per la maggior parte giovani e con poche esperienze alle spalle e che tuttavia devono sforzarsi a trovare maggiori sfumature per i loro personaggi che il testo consente e che richiedono indubbiamente doti di interiorizzazione e tecniche non indifferenti²⁵⁸.

Emergono alcune considerazioni che si ritrovano anche nelle recensioni de *Il testimone*, fra tutte, la presenza di un testo in cui il messaggio diventa più importante della forma drammaturgica: secondo la ricostruzione di Bonaventura, attraverso una battuta del suo

²⁵⁷ Vincenzo Bonaventura, *Non è poi così facile essere un dittatore*, in «Gazzetta del Sud», 9 febbraio 1985.

²⁵⁸ *Ibidem*.

personaggio, lo stesso Foà si sarebbe reso conto della debolezza del proprio copione e della sua struttura, che lo avvicinano alla forma letteraria più che a un'opera teatrale. L'azione drammatica non possiede una logica interna, risulta disorganica, sia per contenuto che per modelli stilistici, e si configura come l'alternanza delle tirate dei singoli personaggi. La stessa valutazione sulla trama frammentaria e poco organica viene fatta da Michele Trimarchi:

Più che una trama continua, nel lavoro di Foà si racconta di una serie di momenti di tensione e smarrimento, di un susseguirsi di episodi il cui comune denominatore è la figura di Polo con le sue convinzioni messianiche e la sua condanna alla solitudine del delirio. [...] Il dramma del Paese in mano al dittatore cede molto presto il posto al romanzo dell'uomo forte e debole e degli sciacalletti del sentimento che gli ruotano attorno senza capirne l'investitura ed il delirio. È qui che "La corda a tre capi" sale notevolmente di tono e di interesse, approfondendo non solo la psicologia dei personaggi, ma soprattutto l'ambiguità intricata del rapporto tra le vite private di figure irrimediabilmente pubbliche²⁵⁹.

Il testo presenta una certa incoerenza interna e trova il suo unico punto di forza nella nota psicologica approfondita da Foà, soprattutto nella parte conclusiva. Il drammaturgo inquadra e restituisce con precisione la figura del dittatore, lasciando emergere le sfumature interne del protagonista, attraverso il confronto con gli altri personaggi; le debolezze del copione, però, si riflettono anche sulla messa in scena:

Peccato, prometteva bene. Quando Arnoldo Foà è entrato in scena nei panni del giornalista che va a intervistare il dittatore con la tranquilla intransigenza del grande inviato che non teme – armato com'è solo di un taccuino – di scatenarne l'ira chiedendogli di rispondere a secche imbarazzanti domande, si è avuta l'impressione che il testo firmato dallo stesso Foà – «La corda a tre capi» – potesse rivelare il grande Autore. Dal serrato dialogo è venuto fuori un ritratto a tutto tondo del capo rivoluzionario (una specie di Fidel Castro) saldamente insediato al potere con tecnica gangsteristica in un qualche Paese sudamericano dove si parla molto di democrazia ma non se ne pratica affatto, almeno nel senso in cui la si intende in Occidente. [...] La questione attorno alla quale gira il copione («Commedia, dramma o romanzo», si chiede a un certo punto con trasparente autoironia l'Autore) è se il dittatore dal cuore malato che sa di avere ormai poco da vivere debba entrare o no nella sala operatoria. [...] Di Foà attore sapevamo tutto. La sua voce ci affascina da decenni (al teatro, al cinema, alla televisione e persino nei dischi che gli accadde tanti anni fa di incidere come fine dicitore). Non sapevamo delle sue ambizioni di drammaturgo, invece: questo è il suo quarto lavoro, gli altri non sembrano aver lasciato traccia nella storia del teatro, cui resterà verosimilmente estranea anche «La corda a tre capi» (titolo ricavato dall'*Ecclesiaste*). Non gli manca però il talento, come dimostra l'intervista iniziale, autentico pezzo di bravura in cui eccelle anche come attore (e Maurizio Marchetti gli dà la replica con sorprendente autorità). Nel deserto dei nuovi autori è già tanto²⁶⁰.

Le parole di Gori, pur salvando alcuni tratti della scrittura di Foà, si inseriscono in un giudizio della *pièce* complessivamente negativo, che mette d'accordo la critica:

Strano lavoro, *La corda a tre capi* che Arnoldo Foà da regista ed autore, ha portato in scena al Diana, fuori dalla regolare programmazione di cartellone. Non che manchi di una misura nell'interpretazione, visto che oltretutto nei cast degli attori [...] è presente lo stesso Arnoldo Foà, nel ruolo d'un giornalista politico, sulla cui attitudine teatrale è indubbio ogni giudizio di merito, secondo un'opinione più che positiva. Tuttavia *La corda a tre capi*, che ha per esplicito sottotitolo *Un dittatore*, poiché è appunto sulla figura del capo di governo con poteri assoluti che si ferma a riflettere, non riuscendo a trovare una sua collocazione drammaturgica, non può averne nemmeno una spettacolare, nel momento in cui registra

²⁵⁹ Michele Trimarchi, *Settimo: tutti gli animali sono uguali* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

²⁶⁰ Vittorio Fiori, *Storia di un dittatore con problemi di cuore*, in «L'unione sarda», 25 aprile 1985, p. 16.

una carenza di sostanza, che agisce anche sulla presunta godibilità di scena e fa orecchiare il suo peso. [...] Le soluzioni cui *La corda a tre capi* va incontro, sono di vaga eco religiosa, dato che il lavoro cita esplicitamente la Bibbia, ma scadono in una logica a tratti edulcorata e tagliente, priva di una reale opinione politica, necessaria quando si affronta un testo di tale natura, e spesso confondente, senza nemmeno la giusta interazione, l'umanità dell'individuo e il suo risvolto nel sociale²⁶¹.

L'opera, oltre a rifuggire qualsiasi categorizzazione di genere, corre il rischio di presentare un campionario di punti di vista confusionario e astratto: mettendo insieme sia la questione politica che il dramma privato e sentimentale dei personaggi, l'autore non approfondisce nessun aspetto della vicenda e lascia l'azione drammatica a uno stadio di approssimazione complessiva. La volontà di affrontare un tema delicato come quello della dittatura sfugge di mano a Foà, come si legge in «Paese sera»:

Ma gli applausi l'attore-autore se li merita ugualmente, più per la nobiltà dei suoi intenti che non per la brillantezza e l'efficacia con cui questi intenti sono posti in atto. Il dramma di Foà è infatti prolisso nello svolgimento, anacronistico nel suo pedante didatticismo, qualunque nella sua genericità, sebbene ispirato da uno sdegno più che sincero. Ma forse il punto è proprio questo: sembra che l'autore si sia lasciato prendere la mano dall'urgenza di dire tutto e tutto in una volta, ed in maniera troppo esplicita, senza sfumature né chiaroscuri. Di qui, una certa «poetica del luogo comune» e una diffusa sentenziosità. Di qui, anche, i personaggi troppo schematici, spesso in preda ad eccessi logorroici che producono effetti d'involontaria comicità²⁶².

In linea con queste valutazioni, anche la recensione de «Il Mattino», con un'ironica osservazione, ribadisce la mancanza di carattere nel testo di Foà:

Dunque, siamo costretti a considerare «La corda a tre capi» come un insieme di riflessioni appuntate da un attore nel corso delle sue faticose e interminabili *tournées*: riflessioni che, nella fattispecie, riguardano il tema della dittatura, sviluppato a partire dal passo dell'Ecclesiaste in cui s'afferma, per l'appunto, che una corda a tre capi (e qui si vuol intendere la democrazia) è assai più resistente di una corda a un solo capo (giusto la dittatura). Però, se Foà ci avesse esposto tali sue riflessioni nel corso di un'amabile cena, le avremmo accolte con molto maggior gradimento e favore: perché all'occasionalità, o giusto al «privato», non si può chiedere la dimensione profonda dell'analisi filosofica o politica. Diverso, naturalmente, è il caso in cui quelle riflessioni risultino trasportate su un palcoscenico, giacché è lecito e doveroso pretendere che le stesse si organizzino in una struttura drammaturgica compiuta: mentre, nella circostanza, oscillano troppo disordinatamente fra il teatro-inchiesta e l'analisi psicologica di un dittatore che, per essere circondato da personaggi tanto insulsi quanto petulanti, finisce per diventare – contrariamente alle intenzioni dell'autore – addirittura simpatico, una sorta di martire dell'umana capacità di sopportazione²⁶³.

La confusione interna alla commedia e la fragilità della trama avvicinano l'opera a un'elucubrazione di carattere politico, che rivela le sue lacune sia sulla pagina scritta che nella sua versione scenica.

²⁶¹ A. C., *Un dittatore cardiopatico che gioca alla politica*, in «Napoli notte», 20 aprile 1985.

²⁶² Antonio Tricomi, *Attenti al tiranno e ai luoghi comuni*, in «Paese sera», 20 aprile 1985.

²⁶³ En. Fi., *Un dittatore che somiglia a un martire*, in «Il Mattino», 24 aprile 1985.

Gli ultimi tre lavori drammaturgici di Arnaldo Foà vengono messi in scena a distanza di pochi anni l'uno dall'altro; tra questi, *Patrizia, il Musical* è l'unico di cui Foà non cura anche la regia. Il primo dei testi allestiti nel nuovo millennio è *Amphitryon Toujours*, opera che si distingue dalle precedenti, sia per il contenuto che per il favore riscosso; lo spettacolo, presentato il 1 luglio 2000 al Festival di Spoleto, vede Foà cimentarsi nuovamente nei ruoli di autore, regista, interprete e, questa volta, anche curatore dei costumi. Con la quarta *pièce*, l'artista compie un'operazione per lui non nuova, ma sicuramente diversa da quelle realizzate per le precedenti commedie: *Amphitryon Toujours* non presenta una trama originale, perché è la riduzione dell'*Amphitryon*, commedia in tre atti scritta da Molière e rappresentata per la prima volta a Parigi nel 1668²⁶⁴. Nel corso della sua carriera attorica, Foà incontra la commedia plautina altre due volte: nel 1947, insieme alla compagnia Ferrati-Scelzo-Cortese, Foà recita nell'*Anfritrione 38* di Jean Giraudoux, messo in scena da Alessandro Brissoni al Teatro Quirino di Roma; nello specifico, Foà interpreta il ruolo del generale tebano che dà il titolo alla commedia. L'attore recita nuovamente nell'*Anfritrione*, questa volta nella versione originale plautina, nel 1962, per la regia di Silverio Blasi: in questo spettacolo egli interpreta il ruolo di Sosia, dando prova della sua comicità «aspra e aggressiva»²⁶⁵, come ebbe a giudicare Raul Radice. A distanza di circa quarant'anni dall'ultima interpretazione, Arnaldo Foà ritorna sullo stesso testo per darne una sua personale versione, compiendo un'operazione che da un lato rispetta gli aspetti caratterizzanti della commedia plautina nella versione riscritta da Molière, dall'altro ne rivisita alcuni motivi, attualizzandoli. Nel programma di sala del Festival di Spoleto del 2000, Foà spiega le ragioni che hanno guidato le sue scelte:

In teatro è fatica far piangere come far ridere: l'idea dev'essere convertita in parole, e le parole vanno messe su carta. Ne passa del tempo! E quando poi le parole devono essere come un canto, come musica, scandite col metronomo e accompagnate con le rime o con le assonanze, allora sì che la fatica diventa faticosa! Questo è il lavoro che ho fatto, come Molière mi ha ispirato a suo tempo! [...] Che cosa mi ha affascinato in quest'opera di Molière, da spingermi a cimentarmi alla sua imitazione? Lo stordimento, lo smarrimento dell'uomo che viene offeso da qualcosa o qualcuno talmente potente che qualunque reazione è impossibile. Il tradimento che Anfritrione subisce da parte del padre degli dèi! La serenità della sua famiglia verrà turbata per sempre, ma lui non avrà nessuna possibilità di vendicarsi: non potrà neanche prendersela con la dolce Alcmena che non ha altro torto che quello di essere talmente bella da attirare nientemeno che l'attenzione di Zeus! Il padre degli dèi non è nuovo al suo interessamento alle donne, ma mai ha implicato un mortale nelle sue passioni, marito o amante che fosse!²⁶⁶

Foà evidenzia, in primo luogo, la complessità incontrata nella composizione di un testo in versi, la cui musicalità e fluidità richiedono uno sforzo nuovo per il drammaturgo, fino a questo momento abituato a scrivere testi in prosa; successivamente chiarisce i motivi che lo

²⁶⁴ Molière, *Amphitryon*, Prefazione di Giovanni Macchia, traduzione di Patrizia Cavalli, Feltrinelli, Milano 1981.

²⁶⁵ Raul Radice, *I reattori disturbano Plauto. Ma Plauto ride*, in «Europeo», luglio 1962.

²⁶⁶ Arnaldo Foà, *Finzione e verità del palcoscenico*, in *Amphitryon Toujours*, Spoleto Festival 2000, fascicolo Programmi di sala.

hanno avvicinato a quella che egli definisce l'«imitazione» di Molière. La commedia di carattere mitologico rappresenta il motivo dell'offesa subita a cui non si può porre rimedio, nemmeno attraverso la vendetta: Anfitrione è la vittima beffata, a cui non viene data altra scelta se non quella di accettare il proprio destino. La condizione umana di questo personaggio affascina l'attore ferrarese, che prosegue, citando tutti i caratteri della *pièce*:

Ermes è al servizio degli dèi, in questo caso di Zeus: una specie di maggiordomo tuttofare. Nel prologo svela il suo malcontento di essere soltanto un servitore; ma il suo servizio lo fa, e con passione, rivelando inconsiamente la pochezza dei intenti divini. Anche per questo ho descritto Giove come un povero dio, affamato di sesso, non eccessivamente intelligente, anche se il suo aspetto è imponente e suggestivo. [...] Alcmena, moglie di Anfitrione, è la splendida creatura che Zeus concupisce. Umanissima in tutte le sue manifestazioni: [...] il suo tenero amore per il marito sarà offuscato dall'esperienza sessuale provata con un dio esperto in erotismo, ma noi non conosceremo di lei i rimpianti, i ricordi della passione provata quell'indimenticabile notte e il turbamento che avrà nel riprendere il suo *ménage* matrimoniale. Cleante, la moglie di Sosia, la serva di casa del generale Anfitrione, è una creatura umana come suo marito e con lui vive la sorte della maggioranza delle coppie del mondo, con la speranza di un futuro miglioramento e la sua illusione di essere più di quanto valga. Sosia, suo marito, è il servo ignavo di Anfitrione: profittatore, fannullone quando gli è possibile, cerca di vivere meglio che può il suo ruolo, costretto com'è a mantenere la sua posizione di servitore per mancanza di iniziative e di creatività. [...] Sosia non è privo di intelligenze, con la quale fa funzionare la fantasia al servizio della sua furberia [...] Si può dire che rappresenta l'umanità che è costretta a trascurare il proprio onore per tirare a campare. Ho lasciato la conclusione della vicenda a lui, Sosia, il personaggio il cui nome teatrale è restato nei secoli come qualifica di "simile umano": la sventura che capita a te, ti sembra sempre più grave della stessa che colpisce gli altri, fattene una ragione e vedrai che ti risparmiarai molte inutili, lunghe disperazioni. Riflettici: è "un semplice modo per tirare a campare" con maggiore serenità... Così infatti avevo intitolato la prima stesura del mio testo, che poi ho cambiato in *Amphitryon Toujours* per lasciare lo spazio a chi vorrà come me, e meglio di me, cimentarsi in questa replica: come Giraudoux, che ha scritto il suo delizioso *Anphitryon 38* che ho recitato con l'indimenticabile Sarah Ferrati più di quarant'anni fa²⁶⁷.

In questa panoramica emerge, fra tutti, il ruolo di Sosia, interpretato dallo stesso Foà, cui l'autore decide di affidare la conclusione dell'opera. In generale, l'operazione condotta da Foà consiste nell'enfatizzare i tratti caratteriali dei singoli personaggi, già rintracciabili nella commedia di Molière, ma qui estremizzati e resi grotteschi: l'autore si diverte soprattutto a colorire il ruolo di Sosia, che rappresenta un modello drammaturgico noto e diffuso nella tradizione teatrale classica; è a lui che spetta il compito di enunciare la morale dell'opera. Nella parte finale della nota, Foà aggiunge alcuni particolari relativi allo spettacolo e alla sua idea di regia:

Ho pensato ad una messa in scena semplice: il teatro è finzione, dev'essere finzione: deve sembrare verità quello che avviene sul palcoscenico, e sta agli attori farlo credere. Il dolore, la gioia, tutti i sentimenti dell'uomo, insomma, possono essere espressi in qualunque luogo: l'importante è la partecipazione dello spettatore. Malgrado la faticosa attuazione in rima, che mi è venuto spontaneamente di fare per rendere la favola più aderente al tempo a cui si riferisce, gli attori vivono sentimenti eterni, anche del nostro tempo, e i riferimenti del testo glielo permettono; recitano con tono aulico soltanto agli inizi, per prenderne uno sciolto appena il dialogo entra nel vivo: dovranno essere il massimo della modernità e della semplicità, ad eccezione di Giove che rimarrà sempre trionfante nella propria maestà di padre degli dei. Malgrado le situazioni dei personaggi non siano sempre prive di drammaticità, gli attori reciteranno sempre con leggerezza: il tono della commedia deve essere improntato al buonumore²⁶⁸.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibidem*.

Siamo ben distanti dalle dichiarazioni di Lele in *Signori, buonasera*: se la commedia del 1957 insisteva proprio sulla necessità di esibire la finzione teatrale, affinché il pubblico evitasse qualsiasi forma di immedesimazione, in questa dichiarazione l'autore afferma che «deve sembrare verità quello che avviene sul palcoscenico»; allo spettatore, dunque, Foà non chiede lo stesso distacco critico e la stessa obiettività che aveva cercato di produrre con la sua prima *pièce*, bensì una sentita partecipazione emotiva. Pochi dettagli emergono invece sull'allestimento: Foà ne delinea il carattere principale di semplicità, che pervade tutti i piani della messa in scena. Il desiderio di attualizzare il mito di Anfitrione è il motivo trainante che guida la realizzazione della commedia e che condiziona gli elementi principali dello spettacolo: lo spazio non deve raffigurare niente in particolare, ma essere semplice luogo in cui si svolge un'azione che può avvenire dovunque, la recitazione, nonostante l'utilizzo del verso, deve apparire naturale e lieta, il testo deve risultare adatto anche per lo spettatore contemporaneo. Foà utilizza, dunque, il mito per parlare della realtà, o, come afferma Maria Delogu, «Molière diventa quasi un pretesto per rivisitare con connotazioni realistiche un mito greco»²⁶⁹; e, a proposito del titolo e del suo rimando al carattere di universalità dell'opera, la Delogu aggiunge: «proprio per sottolineare la perennità di un mito che sfida il tempo e il mutare dei gusti e dei costumi, ma anzi offre attualissimi spunti di riflessione, Foà intitola la sua *pièce Amphitryon toujours* dal momento che, insieme a Plauto e Molière si trova in ottima compagnia»²⁷⁰.

L'intreccio della commedia di ispirazione plautina è ben noto: di matrice mitologica, mette a confronto – com'è consuetudine per la drammaturgia classica – il volere degli dèi con quello degli uomini, ribadendo il primato dei primi sui secondi; la trama si fonda sull'attuazione di un imbroglio da parte di Giove nei confronti di Anfitrione e di sua moglie Alcmena, i quali subiscono impotentemente i suoi capricci e le conseguenze che ne derivano. A fare da contorno alla vicenda sono una serie di personaggi, i quali contribuiscono a favorire o a ostacolare il piano divino. La matrice comica dell'opera viene ricreata soprattutto attraverso il motivo del travestimento, anch'esso caro alla tradizione teatrale antica, che coinvolge tutti i protagonisti della *pièce*: Giove, fra tutti, assume le sembianze di Anfitrione per ingannare Alcmena e unirsi a lei, ma particolare effetto comico assume il camuffamento di Mercurio, costretto a diventare il servo Sosia e a “sopportare” la difficile e logora relazione coniugale con Cleante. Il *plot* viene districato con il momento della rivelazione finale: i conflitti tra marito e moglie e tra padrone e servo vengono placati dall'intervento di Giove, che si palesa nelle sue vesti divine e svela ai presenti la beffa attuata; il tradimento, dunque, non è stato compiuto volontariamente e i personaggi vanno incontro a una necessaria seppur inevitabile riconciliazione.

²⁶⁹ Maria Delogu, *Fra ironia e serietà*, in *Programma di sala Amphitryon Toujours*, Spoleto Festival 2000.

²⁷⁰ *Ibidem*.

La struttura drammaturgica di *Amphitryon toujours* è sostanzialmente la stessa della commedia francese da cui trae ispirazione: se si escludono la divisione in scene, presente nel testo di Molière e assente in quella di Foà, e la mancanza del terzo atto (la versione originale prevede tre atti), le due opere sono organizzate allo stesso modo. Il copione dell'autore ferrarese si apre con il consueto elenco dei personaggi, seguito dal prologo, momento in cui vengono esposti gli antefatti: qui a dialogare sono Mercurio e la Notte, ai quali spetta il compito di illustrare l'inganno che il pubblico vedrà rappresentato di lì a poco. Alla fine del prologo inizia il primo atto, con l'ingresso in scena di Sosia, personaggio su cui ricade quasi interamente il respiro comico della *pièce*: egli si dimostra fin da subito insicuro, vile, debole, quando, ad esempio, inscena le prove del discorso che dovrà pronunciare di fronte ad Alcmena. Se in questo primo atto il gioco di Giove viene compiuto, innescando i germi della discordia tra i vari personaggi, nel secondo e ultimo la commedia si avvia verso il lieto fine, con il già annunciato scioglimento dell'intreccio. L'unica differenza tra le due opere si vede nel finale: entrambi gli autori affidano al personaggio di Sosia le ultime, sarcastiche battute, ma Foà inserisce un breve scambio tra Anfitrone e Alcmena, che nulla aggiunge alla vicenda, ma che serve a ribadire l'avvenuta riappacificazione tra i due sposi.

Arnoldo Foà non interviene, dunque, né sull'argomento né tantomeno sulla struttura del testo di partenza: quella che compie è però l'intera riscrittura del copione, la cui forma risponde alla volontà di trattare in maniera del tutto personale il tema della fedeltà. Il drammaturgo compone il testo, mantenendo la sua disposizione in versi liberi con una prevalenza di rime bacciate e alternate; i termini adoperati rispettano un linguaggio colloquiale, quotidiano, ma anche meno elevato di quello di Molière. Foà utilizza spesso espressioni scurrili, volgari, si serve di un linguaggio scatologico, in alcuni tratti troppo forzato e di dubbia comicità; in generale, rafforza alcuni concetti e sposta i toni della commedia verso la dimensione sessuale ed erotica. Anche al personaggio di Alcmena, che tradizionalmente rappresenta un modello di donna affettuosa e fedele, Foà attribuisce una scurrilità insolita, carica di allusioni sessuali; il dialogo tra la sposa e il dio ne è un esempio palese:

Alcmena: Marito mio, che notte!
Giove: Amore mio, ti prego, non chiamarmi marito!
Non sono tuo marito!
Alcmena: Che cosa stai dicendo?
Giove: T'è parso maritale, l'amore che ti ho dato?
Alcmena: In un primo momento m'avevi spaventato,
ma dopo tanti mesi io penso sia normale
che l'amore diventi un poco più animale.
Giove: Tu osi dirmi questo?
Alcmena: sì, porcellino mio!
Giove: Dare del porco a me!
Alcmena: Stanotte ne eri il re!
Non c'è niente di male: c'è posto anche per questo,
nel libro maritale!

Giove: M'hai trovato possente?
 Alcmena: Sembravi un elefante!
 Giove: E tu cos'hai provato?
 Alcmena: È stato mio dovere l'averti accontentato.
 [...]
 Alcmena: Quella volta che tu... Ma mi vergogno adesso...
 Comunque io son qui, o col caldo o col freddo:
 Io sono sempre tua, sarò sempre la stessa!
 Una moglie perbene non può stare a vedere
 Se il marito è più tiepido o lento nel godere.
 T'amo per quel che sei: t'amerò eternamente,
 Che tu sia marito o che tu sia l'amante
 Sei il mio amore, Anfitrione, il mio eroe adorato
 Sono così felice che tu sia ritornato!
 [...]
 Alcmena: Tu sei il mio toro, l'aquila, il mio serpente, il cigno
 Il mio maschio possente, il porco mio adorato.
 Qui c'è tua moglie trepida che t'ha sempre aspettato
 E questa è la tua casa, che quando non ci sei
 È vuota come il cielo senza il re degli dèi!²⁷¹

Il lessico usato da Alcmena e il suo atteggiamento nei confronti di quello che crede sia suo marito si caratterizzano per la presenza di un rimando alla sfera sessuale molto esplicito, che manca invece nell'*Amphitryon* di Molière e che stupisce il vero Anfitrione, quando incontra la moglie dopo molto tempo; inoltre, l'utilizzo di appellativi come «porcellino» o «maschio possente» nulla hanno a che vedere con la poetica e con lo stile del commediografo francese. L'impiego di questo vocabolario erotico e sarcastico si spiega con l'intento di Foà di avvicinarsi a uno spettatore contemporaneo, in grado di apprezzare questo tipo di comicità, con il risultato di togliere al testo il suo peso drammatico. D'altra parte, l'autore si lascia andare a una composizione in rima a tratti banale e poco originale. Secondo la Delogu, Arnoldo Foà sarebbe riuscito a rimanere fedele all'opera di partenza, senza rinunciare ad uno sguardo verso il contemporaneo, poiché «la struttura drammaturgica resta fundamentalmente quella dell'originale di Molière, ma il ritmo, il tono e i riferimenti al mondo contemporaneo lo “attualizzano”, mentre l'uso arcaico della rima è un esplicito rimando alla tradizione illustre»²⁷².

Arnoldo Foà si diverte a giocare con la struttura del verso poetico, sviluppando il respiro disimpegnato e comico della *pièce*. È questo il caso della battuta di Giove del secondo atto, caratterizzata dall'allitterazione della lettera “F”:

Giove: Beh, la farò finita coi fastidi che ho procurato per il mio piacere alla povera Alcmena!
 Non voglio che si dica:
 Zeus Fatale, nella cui Fede Fidiamo
 Lui che ci sFida ad esser Forti ed aFFidabili
 Lui è Finto, Fasullo, Fannullone,
 eFFemminato, Fanfarone e Flebile
 più d'un Fanciullo Focidèò!
 Facciamo che il Falso Finisca
 E trionFi il Faro della Felicità!

²⁷¹ Arnoldo Foà, *Amphitryon toujours*, atto I, pp. 16-17.

²⁷² Maria Delogu, *Fra ironia e serietà*.

(vado pazzo la eFFE, strano che non mi si oFFrano Fronde Fiorite
Per gloriFicare il mio trionfo Ferace, ne ho messe più io in pochi secondi
Di un fiero tautogramografo. Mi stupisco che nessuno mi offra fasci di fiori
Per onorare il mio trionfo!) Facciam finta di fulla!²⁷³

La messa in scena dell'*Amphitryon toujours*, come ha affermato il suo regista, è stata realizzata all'insegna della semplicità: le foto che ritraggono alcune scene dello spettacolo durante le prove, pubblicate all'interno del programma di sala, insieme ad alcuni momenti del video dello spettacolo, rendono conto degli elementi principali dell'allestimento realizzato da Foà. La prima fotografia (fig. 43) ritrae i due attori Giovanni Caravaglio e Giada Desideri, rispettivamente nei ruoli di Giove e Alcmena: lo scatto in bianco e nero impedisce una corretta definizione dell'ambiente circostante; è possibile intuire i colori dei costumi indossati dagli interpreti, il bianco per le tuniche dallo stile classico, il nero o presumibilmente un colore scuro per i dettagli delle calzature e della cintura. Alle loro spalle si intravede quella che sarà la scenografia, ovvero una scena dipinta che raffigura sullo sfondo la città di Tebe, mentre le due porte laterali (visibili nella registrazione video) danno accesso agli ambienti interni. Nel secondo scatto (fig. 44) si vede in primo piano il personaggio di Sosia interpretato da Arnoldo Foà e, dietro di lui, alcuni attori in costumi di scena; nella foto successiva (fig. 45) è possibile osservare la figura di Foà nella sua interezza, con un costume che ripete lo stesso contrasto cromatico tra il bianco e il nero presente negli abiti di tutti gli altri personaggi. Foà indossa pantaloni e tunica bianchi, mentre gli accessori sono scuri, dai calzari allacciati alla romana, alla cintura e al gilet, ma l'elemento visivo più caratterizzante è una riccia parrucca arancione. Sosia, dunque, appare fin da subito il personaggio più grottesco della commedia. Nella stessa pagina del programma di sala sono riportati i bozzetti dei costumi realizzati da Foà: nello specifico, si vedono i costumi di Giove, che nel finale dovrebbe indossare un gilet aperto sul torso nudo, di Alcmena, di Sosia e di Cleante, quest'ultima con una gonna che lascia scoperte le gambe.

La presenza della registrazione video consente l'analisi di alcuni momenti della rappresentazione e la loro comparazione con quanto affermato dallo stesso regista nelle sue note d'autore: emerge, così, l'operazione drammaturgica compiuta da Foà nella rivisitazione di un mito classico. Lo spettacolo si apre con l'ingresso di tutti gli attori sul palcoscenico, vestiti con abiti moderni, che estraggono da una cesta i propri costumi di scena e si cambiano a vista: il motivo del travestimento viene così esplicitato fin dal principio. Foà sceglie un'apertura che sancisce visivamente l'inizio dell'illusione teatrale, attraverso il momento in cui l'interprete si cala nel suo personaggio, indossando concretamente i suoi costumi, riproponendo un espediente

²⁷³ Arnoldo Foà, *Amphitryon toujours*, atto II, cit., pp. 30-31.

già adottato da Vachtangov nella *La principessa Turandot* del 1922. La scenografia è essenziale, quasi totalmente priva di oggetti: il sipario si apre e mostra la scena unica che rappresenta uno spazio esterno, neutro, presumibilmente la città di Tebe; le porte sulle due quinte laterali sono il punto d'accesso agli ambienti interni, ovvero la casa di Anfitrione. Per tutta la durata dello spettacolo la scena è immersa in una luce flebile, tenue, tale da ricreare un'atmosfera onirica; l'assetto cromatico generale è caratterizzato da colori neutri, eccezion fatta per il già citato arancione della parrucca indossata da Sosia. Dopo il prologo recitato da Mercurio, che si palesa sulla loggia della Rocca Albornoziana, qui raffigurante l'Olimpo, e dalla Notte, di cui si ascolta soltanto la voce, entra in scena proprio il personaggio del servo, un Foà dalle insolite fattezze che interpreta il suo monologo, parlando direttamente allo spettatore, a cui si rivolge con tono confidenziale, semplice, informale; davanti allo stesso quadro il pubblico si trova alla fine della commedia, con lo stesso Foà dalla vistosa capigliatura, che conclude la *pièce*. La prima parte dello spettacolo è interamente dedicata al dialogo tra Mercurio e Sosia: l'attore che interpreta il dio greco indossa lo stesso costume del servo – compresa la vistosa parrucca – ripetendo quanto fatto dagli altri personaggi all'inizio della rappresentazione, ovvero spogliandosi e rivestendosi davanti al pubblico; Foà sceglie di rappresentare visivamente la separazione tra il dio e l'uomo, collocando rispettivamente Mercurio in alto, sulla loggia, e Sosia in basso, sul palcoscenico. La messa in scena prosegue per circa un'ora, senza particolari colpi di scena o trovate registiche di rilievo; la recitazione degli attori evita qualsiasi forma di classicismo, è pulita, semplice, uniforme, a eccezione dell'enfaticizzazione dei doppi sensi e delle allusioni erotiche presenti nel copione. Il tono disimpegnato e allegro dello spettacolo viene ribadito anche dall'utilizzo della musica, che ricalca il ritmo scanzonato della *pièce* con «i motivetti popolari di Roberto Procaccini, arie di sapore balcanico, suonate con strumenti etnici quali violino, mandolino, flauto, e usate nei cambi di scena o come 'leitmotiv' di Alcmena»²⁷⁴.

Tra i molteplici giudizi positivi avanzati dalla critica, che si dimostra complessivamente favorevole nei confronti di questa rivisitazione, soprattutto per la costanza di Foà, che si mette alla prova all'età di ottantaquattro anni, non mancano voci fuori dal coro, che mettono in risalto i punti deboli della *pièce*: Masolino D'Amico, ad esempio, definisce la messa in scena «allegria ma imbarazzante»²⁷⁵ e mette in discussione la recitazione inesperta dei giovani interpreti:

Nella sua rielaborazione in versi provvisti di rime o comunque di assonanze, irregolari ma talvolta arguti, Foà si rifà soprattutto alla ben nota versione di Molière, cui aggiunge qualche commento e considerazione in chiave contemporanea. [...] La recitazione di tutti, tranne Foà, sornione Sosia con assurda parrucca color carota, è improntata a quel tipo di entusiastica inesperienza che caratterizza le filodrammatiche, con risultato in qualche modo allegro, ma, in questa sede, imbarazzante. Infatti non c'è niente di male nelle filodrammatiche, anzi, tutte le città civili le hanno o dovrebbero averle, e la loro attività di solito è positiva,

²⁷⁴ Carmela Neri, *Quando i potenti incombono*, in «Corriere dell'Umbria», 3 luglio 2000.

²⁷⁵ Masolino D'Amico, *Foà, un Anfitrione da filodrammatica*, in «La Stampa», 3 luglio 2000.

in quanto gratifica i componenti e diverte sia pure moderatamente sia gli amici che i parenti di costoro, sia i visitatori occasionali, la cui soglia di esigenza nell'occasione si abbassa²⁷⁶.

A questo giudizio si affiancano le parole di Paolo Scotti, che recensisce in questi termini lo spettacolo:

Non si offenda Arnaldo Foà, insomma, se diciamo che ad occuparsi della faccenda lui arriva buon ultimo. Del resto, una popolare carriera e una più che rispettabile età (84 primavere) potevano autorizzarlo ad ulteriori riflessioni sul tema: così l'attore s'è divertito a tirar fuori un progetto cui pare pensasse da molto, ha rinfrescato l'antica favola, l'ha tradotta in versi, l'ha significativamente titolata *Amphitryon toujours*, e curandone regia, scene e costumi, alla sua bella età s'è arrischiato a debuttare al Festival di Spoleto. Mettiamola così: ha voluto togliersi uno sfizio. In questo senso, infatti, la serata poteva avere un suo significato: una scena semplice da teatro all'antica; gli attori che si abbigliano in scena come i comici dell'arte e recitano con piana, ordinaria pulizia; una regia limitata all'essenziale e un testo che parafrasando l'antica versificazione si diverte a contaminarla qui e là di qualche modernismo. Del resto, che nemmeno il Foà regista debba aver preso troppo sul serio la cosa, si evince da certi dettagli volutamente incongrui: gli orologi che gli attori portano al polso, nonostante tuniche e costumi, e la terribile parrucca arancio-shocking che il protagonista sfoggia con disinvoltura. A patto di non chiedere altro, insomma, questo *Amphitryon toujours* è una cosetta che si fa vedere: in qualche modo arriva perfino l'universalità del tema, cui allude il titolo e che stava tanto a cuore al neo-autore. Funzionali alla rassicurante normalità del tutto, senza infamia né lode, gli altri interpreti²⁷⁷.

Le buone intenzioni e la tenacia dell'autore-regista bastano a realizzare uno spettacolo che «si fa vedere», ma non particolarmente riuscito: la trama non originale, la regia che si fa sfuggire qualche trascuratezza e la composizione in versi leggera e disimpegnata danno vita a una messa in scena mediocre, seppur in grado di intrattenere il pubblico. A mettere d'accordo la critica è invece l'indiscusso ruolo rivestito da Arnaldo Foà, ritenuto all'unanimità il vero protagonista dello spettacolo, perché catalizza l'attenzione sul suo personaggio, facendo forza su una esperienza pregressa ben consolidata. È questa la prospettiva generale che emerge dalle recensioni; su «La Nazione» si legge:

Settore prosa, Arnaldo Foà, 84 anni portati con la classe riservata a pochissimi, a quelli che considerano la mediocrità un vizio ed hanno il gusto semplicissimo di volere il meglio. Così l'antico giovanotto è partito in quarta con un'operazione ambiziosa, l'*Amphitryon toujours*, rivisitazione di Molière con robustissimi adattamenti. Drammaturgo, regista e interprete: due ore intense, faticose, battenti, nelle quali i temi della gelosia e del tradimento diventano matrice dell'azione, collante che lega gesto e profondità dell'intimo, senso di straniamento, contemplazione del dolore e perfino spruzzata di verve capace di riscattare i toni elevandoli dal grigio plumbeo dell'assunto al rosato aurorale. [...] Imitazione di Molière? Solo in parte. [...] Poi l'azione si snoda, con fluidità che trova il suo punto focale in Foà, sintesi di gusto popolare e serietà, ironia smaccata e comprensione degli altri. Sfaccettature multiple per uno spettacolo che esce dalle righe e soprattutto eleva sugli altri, pur ben rodati, Arnaldo il grande²⁷⁸.

La presenza scenica di Foà primeggia sugli altri elementi dello spettacolo, come viene ribadito anche su «Il Corriere della Sera»:

²⁷⁶ *Ibidem*.

²⁷⁷ Paolo Scotti, *Foà regista s'arrischia in un «Anfitrione» zoppicante*, in «Il Giornale», 3 luglio 2000.

²⁷⁸ Mimmo Coletti, *E Spoleto si diverte con Foà*, in «La Nazione», 2 luglio 2000.

Altra atmosfera la sera, ammiccante e giocosa, nel cortile della Rocca Albornoziata per lo spettacolo «Amphitryon toujours» di e con Arnaldo Foà che, a 84 anni, è tornato al festival che nel 1980 lo aveva visto recitare nel «Lebbroso» di Gian Carlo Menotti. Ispirandosi a Molière, Foà rivisita il tema eterno dell'amore e del tradimento attraverso Anfitrione [...] Ma il personaggio principale qui è Sosia, interpretato da Foà fra ironia e serietà: sarà lui a tirare le conclusioni²⁷⁹.

Gli ultimi due lavori drammaturgici di Arnaldo Foà vengono realizzati nella parte conclusiva della sua carriera: si tratta di due spettacoli molto diversi tra loro, da un lato il musical *Patrizia*, che vede la collaborazione di Fabio Concato per la parte musicale, dall'altro la commedia borghese *Oggi*. *Patrizia* rappresenta un caso isolato nella produzione di Foà, per una serie di ragioni: in primo luogo, si tratta dell'unica opera musicale presente nel suo repertorio; inoltre, è il primo e unico testo di cui l'autore non cura anche la regia, affidata invece a Roberto Innocente, che mette in scena lo spettacolo al Teatro Comunale di Adria nel 2005. Infine, a differenza di quanto fatto nelle sue precedenti opere, in *Patrizia* Foà non interpreta nessun personaggio, ma si limita a essere la voce fuoricampo dell'Uomo della Notte e a commentare, dal di fuori, i momenti della *pièce*. Quello di *Patrizia* è un copione che Arnaldo Foà scrive anni prima della sua trasposizione scenica e su cui torna a lavorare grazie all'intervento di Roberto Innocente, il quale recupera il testo, affida a Concato la composizione delle musiche e ne propone una sua versione, in cui prosa, musica e danza si alternano. La genesi dello spettacolo è il risultato di un lavoro a più mani, di cui parlano gli stessi autori:

Come nasce l'idea di "Patrizia", soprattutto dal punto di vista musicale?

"Patrizia" è un vecchio manoscritto di Arnaldo Foà, che l'aveva immaginata come un'opera musicale. Poi Roberto Innocente l'ha recuperato e in parte riscritto. Non so come Innocente sia arrivato a me, anche se in realtà mi ha raccontato di aver avuto una sorta di folgorazione, forse anche perché aveva ripensato alla mia rilettura del "Piccolo Principe". Ho scoperto che Roberto, oltre a essere un grande regista, è anche un ottimo paroliere, perché non ho dovuto fare quasi nulla a livello di testi. Le musiche sono venute naturalmente con dei colori degli anni Settanta, forse perché la storia è ambientata in quel decennio, e questo mi ha in qualche modo condizionato²⁸⁰.

Anche Foà commenta lo spettacolo, soffermandosi sull'idea alla base della *pièce*:

Come nasce l'idea di "Patrizia"?

Patrizia nasce molti anni fa, quando anche in Italia si comincia a parlare di droga e il fenomeno aveva già segnato molti episodi della nostra storia. Allora mi è venuta in mente questa vicenda che narra il dramma di una giovane a cui muore il fidanzato. Per non impazzire comincia ad assumere stupefacenti, sotto controllo medico, ma finisce per diventarne dipendente. È coinvolta nel giro della droga e non riesce più ad uscirne. Un giorno conosce per strada un giovane per bene che l'aiuta e i due si innamorano. Si intersecano diverse situazioni, anche molto drammatiche, e la storia finisce al peggio. Il testo è venuto nelle mani di Roberto Innocente che ne sta realizzando un musical interpretato da giovani artisti. Sono dell'idea che ogni cosa che si fa deve cercare di fare del bene agli altri. Penso che questo lavoro possa servire in tal senso, per aiutare le persone a capire, almeno in parte, questo problema. Il messaggio sta

²⁷⁹ Paolo Cervone, Spoleto, *Foà scherza con Molière*, in «Corriere della Sera», 2 luglio 2000.

²⁸⁰ *Intervista a Fabio Concato*, in www.musical.it. Pagina stampata conservata nel fondo Arnaldo Foà, fascicolo *Rassegna stampa*.

proprio in ciò: di fronte a una tragica realtà si pensa, si riflette. Inoltre l'energia infusa da un cast molto giovane in questa produzione sicuramente favorirà la veicolazione del contenuto²⁸¹.

Ancora una volta, l'ispirazione per Foà parte dalla necessità di veicolare dei messaggi legati alla contemporaneità: dopo la discriminazione razziale, dopo l'attacco al potere dittatoriale, è la volta della denuncia sociale; la trama, così riassunta dall'autore, che non spicca certo per originalità, racconta la storia della protagonista e della sua tragica evoluzione. Infine, anche Roberto Innocenti interviene nella spiegazione dei motivi che hanno guidato e ispirato il suo lavoro, nato da un incontro casuale con il copione di Foà, di cui il regista individua subito le potenzialità espressive:

Giorgio Fabbri, il Direttore del Conservatorio, che da tempo lavorava assieme ad Arnoldo Foà in una serie di Recital, mi mette al corrente dell'esistenza di un testo scritto dal Maestro, in forma di opera musicale, e mai rappresentato. La cosa mi incuriosisce. Leggo il testo e ne rimango folgorato, già me lo vedo in scena, bisogna realizzarlo. Un'opera musicale necessita però di interpreti capaci di recitare, danzare, cantare. Ci mettiamo a tavolino e nasce il "Progetto Patrizia". [...] Intanto incontriamo Foà per esporgli il progetto. Lui è d'accordo e cominciamo a lavorare sul testo per dargli una rinfrescata, visto che è stato scritto negli anni '60. Immediatamente si pone il problema della composizione delle musiche originali per lo spettacolo. Ci vuole un autore capace di cogliere la particolare sensibilità che il testo esprime, giocando tra classico e moderno in un equilibrio che sottolinei i contrasti scenici²⁸².

Patrizia è, a tutti gli effetti, una tragedia, come viene specificato dallo stesso autore alla fine del copione²⁸³: non c'è salvezza per chi è perduto, non c'è la speranza che si ritrova nelle opere precedenti di Foà, manca una visione ottimista nei confronti di una piaga come quella della dipendenza dalla droga. In questo la tragedia non prevede vie d'uscita alternative e il messaggio veicolato dall'autore arriva chiaro alla fine dell'opera: la reiterazione della colpa conduce alla perdizione o, come in questo caso, alla morte. La *pièce* si compone di tre atti e il passaggio dall'uno all'altro coincide con l'aumentare graduale dell'intensità del dramma, fino ad arrivare al suo tragico epilogo: nel primo atto vengono presentati sommariamente i personaggi, in tutto quindici, più un gruppo di ragazzi e un coro di attori, e si compie l'incontro tra Patrizia e Giovanni, evento attorno al quale ruota l'intera vicenda. Nel secondo atto, quando la trama sembra prendere una direzione inaspettata, le speranze dei due giovani vengono definitivamente distrutte dall'inganno ordito alle loro spalle; il terzo e ultimo atto è quello della rivelazione, perché il giovane innamorato viene a conoscenza della trappola in cui è cascato e della conseguente morte della protagonista. Le luci si spengono e il sipario si chiude con il corpo di Giovanni per terra e la strada vuota. Il *focus* dell'opera riguarda il rapporto tra Patrizia e Giovanni e la speranza di un amore capace di cambiare il futuro; nonostante questo, *Patrizia*

²⁸¹ *Intervista a Fabio Concato*, in *Ivi*.

²⁸² Roberto Innocenti, *Il Progetto "Patrizia"*, in *Ivi*, <http://www.musical.it/box407.htm>.

²⁸³ Arnoldo Foà, *Patrizia, il Musical*, atto III, p. 45, fascicolo *Copioni*.

si configura come una *pièce* corale, in cui tutti i personaggi, compreso il coro, intervengono e si alternano nella recitazione e nel canto. La scrittura in versi di Arnoldo Foà, che intervalla i toni più seri con alcuni intercalari ed espressioni romanesche, appare più matura, asciutta e incisiva, impegnata, senza essere pesante e ben bilanciata con la parte musicale. Il copione subisce alcune modifiche per accordarsi con la partitura musicale realizzata da Concato e le didascalie danno indicazioni sull'utilizzo della musica, che interviene, spesso accompagnata dal buio sul palco, sia in forma diegetica, per segnare i cambi di scena o l'ingresso e l'uscita dei personaggi, come si legge nella didascalia: «Giovanni esce, Patrizia rimane per un po' sola, indi rientra in casa. Stancamente con la musica si rianima la strada di compare»²⁸⁴, sia per enfatizzare i momenti più emotivamente carichi dello spettacolo. La tragedia è ambientata in «una strada dell'antico centro della città»²⁸⁵ non specificata, e l'azione si svolge sia all'esterno, lungo la via su cui si affacciano l'abitazione di Patrizia insieme a due attività commerciali, sia al chiuso, prima nell'appartamento della protagonista, poi in una stanza in cui la donna si trasferisce. Arnoldo Foà si misura con un tema forte e delicato e lo fa in maniera esplicita, utilizzando un linguaggio a tratti aspro e pungente, che viene addolcito e levigato dall'accompagnamento musicale di Concato; secondo Sergio Garbato, si tratta di «un copione che sembra fatto apposta per essere ricamato con musica di grande efficacia e capace di reggere la prova del tempo»²⁸⁶, e ancora «una storia che non si può raccontare senza la musica e senza la danza»²⁸⁷. La scelta del musical come forma spettacolare per la *pièce* viene ritenuta il modello espressivo migliore:

Recitazione, canto e danza intrecciate ed alternate in pari misura; musiche dal vivo ben arrangiate ed eseguite; scene, costumi e luci accattivanti e coerenti: questi sono stati gli ingredienti di un prodotto artistico di alta qualità professionale, che ne giustificano a pieno titolo la riproposizione nei circuiti teatrali professionali (sono previste ben 26 repliche in diverse città italiane). Un tema complesso e delicato quello della droga, affrontato nel testo di Foà in modo diretto, senza falsi pudori e senza reticenze, con il risultato di indurre ad una riflessione priva di toni paternalistici o cattedratici, che arriva subito a muovere la commozione, come testimoniato dalla partecipazione silenziosa con cui il pubblico ha seguito la vicenda. Emozione e commozione potenziate dalle musiche di Fabio Concato: la sua anima autentica ed intimista ha trovato eco nelle scelte musicali, col risultato di suscitare una profonda e sentita compassione per la fragilità dei personaggi, quasi un abbraccio generoso nei riguardi di un'umanità così disperata e derelitta. Disinvolti e sicuri gli attori in scena che hanno dimostrato una encomiabile versatilità sia nel canto che nella recitazione²⁸⁸.

²⁸⁴ Arnoldo Foà, *Patrizia, il Musical*, atto I, p. 12.

²⁸⁵ Arnoldo Foà, *Patrizia*, fascicolo *Copioni*.

²⁸⁶ Sergio Garbato, *Amore e morte in musical. Vincono i giovani interpreti*, in «Il resto del Carlino», 8 dicembre 2004.

²⁸⁷ *Ibidem*.

²⁸⁸ Nicola Berti, «*Patrizia*», *successo per l'opera musicale*, in «La voce», 11 dicembre 2004.

Tutti gli elementi della messa in scena sono ben calibrati e dialogano tra loro, dando vita a uno spettacolo completo e ben riuscito, che coniuga i toni amari del testo con le melodie ricreate dal musicista; sia la critica che il pubblico accolgono con favore il musical.

Ultimo testo scritto da Arnaldo Foà, di cui cura anche la regia e l'interpretazione, è *Oggi*, una sorta di tragedia familiare in due tempi sul delicato tema dell'incomunicabilità. L'intreccio della *pièce* e alcune sue caratteristiche stilistiche ricordano quei *Signori, buonasera* che tanto avevano fatto discutere la critica nel 1957: innanzitutto, il contesto di riferimento è il medesimo, ovvero lo scenario borghese contemporaneo. Protagonista di entrambe le opere è ancora la famiglia, con i suoi dissidi interni e i conflitti generati dalla distanza tra i suoi componenti; c'è nuovamente il tema del tradimento e dell'amore logorato dall'abitudine e dalle menzogne, ma in questo caso è solo la moglie a tradire il marito e a nascondergli i suoi veri sentimenti; c'è la morale borghese sottesa ai ragionamenti dei protagonisti, una morale meno esibita e ostentata rispetto alla prima commedia, ma pur sempre dominante; per concludere, c'è un finale che non può fare a meno di riportare alla memoria l'epilogo tragico del testo d'esordio. Manca, in quest'ultimo dramma, la metateatralità di stampo pirandelliano pensata e realizzata dall'autore per il suo primo copione: in *Oggi* non c'è il dramma di una compagnia di attori e non c'è nessuna forma di conflitto tra autore e interpreti. I personaggi in scena sono quattro, di cui l'autore specifica ben poco, se non il ruolo che hanno all'interno del nucleo familiare: il padre Enrico e sua moglie Susanna, i due figli Elena e Giovanni. L'azione si svolge all'interno di «una casa di oggi, borghese, normale»²⁸⁹, di cui si vedono nel primo atto la cucina e nel secondo il salotto; Foà decide poi di collocare, in fondo alla platea, una televisione che gli attori guardano durante lo spettacolo e da cui si sentono le notizie dei telegiornali. Prima dell'inizio vero e proprio dell'azione, la *pièce* si apre con i versi recitati dal coro del *Falstaff* di Giuseppe Verdi, che vengono proiettati su un drappo:

Tutto nel mondo è burla.
L'uomo è nato burlone
La fede in cor gli ciurla
Gli ciurla la ragione
Tutti gabbati! Irride
L'un l'altro ogni mortale
Ma ride ben chi ride
La risata finale²⁹⁰.

Lo stesso telone con la stessa scritta riappare alla fine della rappresentazione, con il buio in sala e la musica dell'opera di Verdi in sottofondo, a chiudere ciclicamente la tragedia. Sebbene il tema trattato nella *pièce* sia quello della famiglia, il vero protagonista di *Oggi* è

²⁸⁹ Arnaldo Foà, *Oggi*, fascicolo *Copioni*, p. 1.

²⁹⁰ *Ivi*, p. 16.

Enrico, un uomo che inizia troppo tardi a interessarsi ad alcuni aspetti della propria vita: il personaggio del padre, costretto in casa per il conseguimento della pensione, scopre lati dei suoi familiari per lui nuovi o che non ha mai voluto conoscere e da qui ha inizio la sua tragedia personale. Emerge, infatti, uno spaccato familiare tutt'altro che esemplare: la moglie che tradisce da tempo il marito e ne disprezza i comportamenti, il figlio confuso sul suo futuro e insoddisfatto, la figlia che, seguendo le orme dei genitori, vive relazioni incostanti e instabili. Il personaggio di Enrico appare estraneo rispetto al resto della famiglia fin dal suo primo ingresso, cerca di instaurare un dialogo prima con sua moglie, poi con i suoi figli, scoprendo verità pericolose, che lo conducono alla decisione finale; nel primo atto l'autore fa trapelare alcune informazioni poi confermate nel secondo, quando la tragedia si compie con il colpo di rivoltella che rivela la morte di Enrico. Foà utilizza in questa sua ultima opera alcuni espedienti drammaturgici che compaiono già in *Signori, buonasera*: tra questi, l'uso del telefono ricorre più volte nel testo come momento di dialogo con personaggi che non compaiono in scena; l'arrivo inaspettato dell'amante (che rimane fuori dalla scena) ricorda il momento in cui Lele incontra per sbaglio Leonardo; infine, il colpo di rivoltella sparato fuori scena che annuncia la morte di uno dei personaggi, con la differenza che, in questo caso, l'autore sceglie di rendere nota l'identità della vittima. Sul piano espressivo e linguistico, la prosa della *pièce* è molto lontana dai primi lavori di Foà: la frivolezza e l'esercizio estetico del testo d'esordio lasciano spazio a dialoghi serrati, a scambi di battute veloci e a un linguaggio diretto, essenziale, che non rinuncia a momenti di intensità.

Lo spettacolo *Oggi* viene prodotto da La Pirandelliana e messo in scena al Teatro Ghione di Roma nel settembre 2005; Arnoldo Foà, nella sua triplice veste di autore, regista e attore nel ruolo di Enrico, parla della sua ultima opera in questi termini:

Colpito dalle tragedie familiari che *oggi*, quasi tutti i giorni, i media ci forniscono, ho scritto questa commedia. I personaggi sono persone normali, gente normale di *oggi*; la loro normalità dev'essere apparentemente vera, né straordinariamente eccezionale. Probabilmente ho scritto questa commedia perché sono io che la penso così: ho delle figlie e non so se ho fatto anch'io tutto quello che dovevo fare come padre di famiglia. Ho l'impressione che la morale collettiva sia cambiata dai tempi di quando ero giovane e che molti non si rendano conto delle situazioni assurde in cui vivono, perché *oggi* appaiono normali, ma ho la coscienza che questo porti alle innumerevoli tragedie familiari di cui abbiamo continuamente notizia. Pare naturale, come fosse normale, *oggi*, vivere così: ma è la nostra natura che non accetta certe condizioni di vita e ci porta a una situazione di tragedia imminente. I personaggi della mia commedia sono quelli di una famiglia borghese di una certa eleganza. Il padre, tornato in famiglia nel suo primo giorno di riposo, perché andato in pensione, ha davanti a sé, improvviso, il quadro del suo fallimento come padre e come marito, dopo una vita intensamente dedicata al lavoro con tutte le sue capacità intellettuali, anche nell'interesse della famiglia. Non è un uomo cattivo ma, nella confusione dell'*oggi*, in cui la vita umana non è più naturale, si accorge di non avere curato abbastanza, o aver trascurato proprio quella parte affettiva che dovrebbe essere lo scopo della nostra vita! È la solitudine, l'incapacità di confessarsi e di rimproverarci o di aiutarci reciprocamente, la causa delle tragedie familiari così frequenti *oggi*. A questo ci conduce la vita odierna, che non ci dà quei momenti di sosta, che possono essere di riflessione, di attenzione alla vita, la nostra e quella dei nostri cari. Spero, senza rattristarvi

troppo e soprattutto annoiarvi, di farvi capire quello che volevo dire e riflettere anche sulla vita come io ho fatto con la mia: serenamente. Il Teatro, forse, lo può fare, anche nella tragedia!²⁹¹

Ancora una volta la riflessione personale da cui parte l'autore si traduce in un discorso universale all'interno della *pièce*: il tema di *Oggi* viene sviluppato a partire dall'osservazione della società e dell'essere umano. Torna poi l'attacco all'etica borghese e ai suoi valori, ritenuti inadeguati e anacronistici; a differenza de *Il testimone*, in cui Foà esprime, attraverso i personaggi, posizioni decise e in contrasto tra loro, qui la critica alla morale borghese è sottesa ai comportamenti e alle battute dei protagonisti, uno su tutti, Enrico, simbolo di ideologie ormai superate. Altro tema è quello della distanza generazionale tra genitori e figli e della difficoltà di far entrare in contatto due modi di vedere lontani:

ELENA – Non c'eri mai!

ENRICO – ...Hai ragione!... Ma sono stati i momenti più difficili anche per me: i momenti in cui dovevo avanzare di grado. Avanzare di grado significa anche uno stipendio più alto...e questo serviva anche a voi che dovevate andare all'università, vestirvi bene per presentarvi in società con una certa classe...E la macchina, e le vacanze, e...Ah, tu dici che è allora che si sono presentati a voi i problemi più gravi?

ELENA – Beh, quando diventi donna!... (LUNGA PAUSA)

ENRICO – Hai... (ELENA NON RISPONDE) Hai cominciato presto...? Un fidanzato?... Sei fidanzata? (ELENA LO GARDA COMPASSIONEVOLAMENTE) Hai un amante?

ELENA – Papà, non mi va di parlare con te di certe cose...

ENRICO – ne hai parlato con mamma, però...

ELENA – No...le è venute a sapere...

ENRICO – Ed è questo che non le piace... Tesoro, con me puoi parlare...

ELENA – Beh, certo: tu certe cose le capisci!

[...]

ENRICO – Eh, no, non lascio perdere: lo chiedo a te il favore di parlare! Dunque, hai un amante! Che significa? Perché è un amante? Non può essere un fidanzato? ...A meno che... È sposato? ... (ELENA LO GUARDA) È sposato? (PAUSA) È sposato! E... non lo puoi lasciare?... (PAUSA) Non te la senti... Povero tesoro mio! Lo ami tanto?... Lo ami così tanto che non te la senti di lasciarlo?... E lui non ti ama abbastanza da lasciare sua moglie?... (ELENA LO GUARDA) Perché non mi rispondi?

ELENA – Papà, per favore...

ENRICO – Ma che c'è?

ELENA – Io non lo amo da sposarlo...e nemmeno lui mi ama da sposarmi... Io amo un altro! Non capisci, vero? Beh, sono una puttana: vado a letto con un uomo sposato che ama sua moglie e non la lascerebbe per niente al mondo. E io vado a letto con lui e amo un altro che invece vorrei che diventasse mio marito perché è la persona più dolce che ho conosciuto in vita mia!... che schifo, vero? Lo vedo dalla tua faccia: mi rimproveri perché mi comporto in modo assurdo...E la mamma mi guarda allo stesso modo e non capisce il mio modo di comportarmi e mi giudica... lei!²⁹²

Lo scambio di battute prosegue con Elena, la figlia, che rivendica i suoi diritti di donna, ed Enrico, il padre, che prova a comprendere, da un lato i suoi errori da genitore, dall'altro i comportamenti della ragazza; come afferma Foà, Enrico non è un uomo cattivo, ma per lui è stato più importante insegnare ai figli a «vestirvi bene per presentarvi in società con una certa classe», che capire i loro bisogni.

²⁹¹ Arnaldo Foà, *Note di regia*, in *Oggi*, sabato 12 novembre 2005, fascicolo *Programmi di sala*.

²⁹² Arnaldo Foà, *Oggi*, copione, cit., pp. 10-11.

La messa in scena realizzata da Foà si conferma tradizionale e semplice: le foto di scena pubblicate nel programma di sala evidenziano la scenografia «sobria ma efficace»²⁹³ realizzata da Gilda Cerullo. Quella che si vede nel primo (fig. 46) e nel secondo scatto (fig. 47) è una parte del salotto borghese che Foà ha pensato come luogo dell'azione: un salone con una finestra sulla sinistra, un grande specchio sullo sfondo, due poltrone e un tavolino centrale, il tutto dallo stile estremamente classico. In entrambe le fotografie ci sono i quattro protagonisti immortalati nella parte conclusiva della vicenda, l'unica in cui sono tutti presenti prima della tragedia finale; la terza fotografia (fig. 48) ritrae Foà nel ruolo di Enrico, solo sul palco, seduto sulla sedia della cucina poco illuminata del primo atto. La scelta di chiudere ciclicamente la rappresentazione, ricorrendo alle parole e alle musiche di Giuseppe Verdi, è l'elemento distintivo di uno spettacolo che affida tutta la sua forza alla recitazione degli attori, fra tutti, un Arnoldo Foà che, alla soglia dei novant'anni, si conferma esperto interprete, «con una gran bella voce sempre e un'intelligenza interpretativa tutt'ora capaci di incantare e legare l'attenzione del pubblico»²⁹⁴.

3.3 Caratteristiche della drammaturgia

La valutazione del repertorio drammaturgico di Arnoldo Foà incontra due ostacoli principali: da un lato, l'esiguità delle opere, di cui solo sei sono messe in scena, se si escludono gli adattamenti e le traduzioni, dall'altro l'eterogeneità di una produzione che spazia dalla commedia all'opera in musica fino alla tragedia. Eppure, è possibile tracciare una prospettiva filogenetica, utile a contestualizzare le scelte dell'artista, identificando somiglianze e differenze tra i testi scritti nel corso di quasi cinquant'anni. Prima di addentrarsi in questa analisi è doveroso ricordare che il *corpus* drammaturgico non si esaurisce con le opere passate in rassegna nei precedenti paragrafi: esso, infatti, consta di una serie di *pièces*, in tutto nove, mai portate a teatro, i cui copioni sono conservati nel fondo archivistico del Centro Studi del Teatro della Pegola. Attraverso l'approfondimento delle tematiche trattate in questi testi e delle loro caratteristiche principali è possibile chiarire ulteriormente i tratti stilistici della sua drammaturgia.

Tali copioni inediti non riportano una data precisa, dunque è difficile stabilire in che periodo della carriera di Foà essi vadano a collocarsi; inoltre, sono ignote le ragioni per cui

²⁹³ Bruno Gallo, *L'esistenza tra commedia e dramma. "Oggi" di Arnoldo Foà*, in «Polis», anno II, numero 1, giugno-luglio 2006.

²⁹⁴ Pasquale Bellini, *Con Foà, ritratto di famiglia in un inferno piccolo-borghese*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 novembre 2005.

queste *pièces* non siano mai state rappresentate. I nove copioni conservati presentano caratteristiche in comune con le opere messe in scena, confermando così la presenza di un filo conduttore nello stile di Foà: il repertorio dei testi inediti si compone di tre atti unici e altre sei commedie, divise equamente in due e tre tempi, tutte in prosa, se si esclude *Orfeo andata e ritorno*, in cui l'autore sceglie l'alternanza di prosa e versi. I *plots* ruotano attorno a tematiche che il drammaturgo desume, nella maggior parte dei casi, dalla contemporaneità: anche quando si confronta con il mito, infatti, esso viene declinato in chiave moderna per raccontare il presente, come accade per la commedia appena citata che ha come protagonista Orfeo, in cui Foà pensa e ricrea una realtà ibrida, dove la mitologia si coniuga con la modernità. In questa commedia in due tempi l'autore trasferisce la storia dello sposo di Euridice nell'età contemporanea, immaginando un personaggio molto lontano da quello tramandato dalla tradizione e un inferno governato dai nazisti. Se con questa *pièce* Foà gioca con il mito, inventando situazioni assurde e comiche, la restante parte del repertorio conferma invece la sua tendenza a trarre ispirazione dai fatti a lui contemporanei: i temi trattati comprendono la denuncia e la satira verso modelli sociali fallimentari. È il caso del processo mai compiuto dell'atto unico *Il tiglio*, in cui una serie di inconvenienti e incomprensioni mettono in ridicolo il lavoro e l'autorità dei giudici e la loro inefficienza, o della parodia di un partito politico in *Riunione serale al partito*, in cui viene ricreato con ironia l'incontro tra i membri di un partito democratico (segnati sul copione come "verdi", "rossi", "bianchi"), i quali, invece di discutere sui temi del giorno, si lasciano andare a elucubrazioni inutili.

Altra tematica ricorrente è la famiglia, con le sue contraddizioni e i suoi intimi contrasti: il dramma che si consuma all'interno del nucleo familiare è al centro di numerosi testi scritti da Foà, dai *Signori, buonasera* del 1957 alla sua ultima opera, *Oggi*, due *pièces* in cui la distanza tra genitori e figli e tra moglie e marito genera la tragedia finale. Il contesto familiare è al centro di altre due commedie, *Se non è come si vuole* e *Peccatori a vita*: la prima racconta la storia di un'umile famiglia colpita da una disgrazia, ma unita dal desiderio di assistere il povero padre, da tempo malato; nella seconda la dimensione familiare fa da sfondo a un intenso dibattito sulla religione. Strettamente legato alla famiglia è poi il tema del tradimento e della conseguente menzogna che si consuma all'interno delle relazioni extra-coniugali: si pensi, ad esempio, a *La corda a tre capi*, in cui il motivo del tradimento compare vicino alla tematica centrale della dittatura e del dissidio interiore del protagonista; esso poi si ritrova in *Signori, buonasera*, diventando la causa della morte di uno dei personaggi, così come avviene per la protagonista di *Patrizia*, che si toglie la vita proprio a causa del tradimento a cui le fanno credere i suoi amici; esso poi rappresenta il tema centrale dell'*Amphitryon toujours* e ritorna, infine, in *Oggi*.

Tra i copioni mai rappresentati due in particolare affrontano la tematica del tradimento dal punto di vista femminile, *Rosa e Vico fondo 17*: sono entrambe due commedie in tre atti, ambientate in un contesto borghese, che seguono uno sviluppo drammaturgico molto simile, in cui le apparenze iniziali vengono smentite nel finale. Nel primo caso, la commedia racconta la storia di Rosa, una donna che intrattiene una serie di relazioni extra-coniugali con dei ragazzi e che un giorno decide di organizzare un incontro a loro insaputa, in cui gli amanti, compreso il marito, si conoscono a vicenda. Se, in un primo momento, la donna viene presentata come carnefice, alla fine risulta la vittima di un coniuge che per anni l'ha ignorata e relegata alla vita domestica: la sua colpa viene così espiata e legittimata da tutti i personaggi. *Vico fondo 47* è l'indirizzo della pensione in cui Lucia svolge la sua professione di prostituta: la donna, costretta ad abbandonare la sua vita agiata e borghese per sopravvivere alla miseria della guerra, incontra un uomo che promette di salvarla e di redimerla da questa condizione; una serie di incontri sbagliati ed equivoci complicano l'intreccio, fino a causare la morte di Lucia. La donna, colpevole di aver tradito suo marito ed essersi concessa ad altri uomini, viene accusata di un ultimo tradimento che non ha mai compiuto e, divorata dal rimpianto, si toglie la vita.

I personaggi femminili presentati da Arnaldo Foà sono sempre, in qualche modo, colpevoli: anche quando non sono protagonisti del dramma, essi vengono dipinti con tratti caratteriali simili tra loro, tali da poterli dividere in due categorie: da un lato c'è la donna fragile, vulnerabile, che subisce il volere del marito senza potersene affrancare, come Eterosanta, moglie del dittatore in *La corda a tre capi* o come le figure femminili che compaiono nel copione inedito *Se non è come si vuole*, succubi delle pretese del padre/marito. Dall'altro lato c'è una donna spregiudicata e disinvolta, che, pur mostrando le proprie fragilità, non rinuncia alla libertà, tradisce il marito, si distacca dal nucleo familiare e dai doveri ad esso legati, si mostra disinibita e sfacciata: è questo il caso dell'Alcmena che Foà pensa per *Amphitryon toujours* o di Susanna, la moglie e madre di *Oggi*, che non solo tradisce Enrico, ma ne sminuisce anche il ruolo all'interno della famiglia. Nell'insieme, i personaggi di Foà sono uomini e donne portatori di una colpa che si manifesta sia nella propria intimità familiare che nel mondo esterno; essi hanno caratteristiche diverse, ma sono accomunati dalla costante ricerca di risposte: il dittatore che si interroga sul proprio avvenire e ripercorre i momenti della sua carriera politica, il padre che si chiede se ha rivestito al meglio il suo compito all'interno della famiglia, i personaggi de *Il testimone* che si domandano quali siano i valori della società del futuro.

In termini generali, Foà affronta argomenti e questioni universali che riguardano la condizione umana e il suo ruolo nel mondo: essi vengono sviluppati, all'interno del testo, attraverso la formula del dialogo tra i personaggi, che discutono per tutta la durata della *pièce*,

senza che nulla accada in scena. Nel *Testimone* del 1966 Foà sperimenta questa formula drammaturgica, che poi si ritrova, ad esempio, nell'opera inedita *L'uomo a una gamba sola*, atto unico in cui i due protagonisti, Teodoro e Oswald, il primo non vedente e il secondo paralizzato, affrontano diverse questioni sull'umanità, sulla sua evoluzione, sulla politica e sul teatro; anche in *Bar 33* manca totalmente l'azione, che si riduce a una serie di clienti che, entrando e uscendo dal bar, si lasciano andare a svariate riflessioni; e ancora, *Peccatori a vita* si basa sul confronto tra i punti di vista dei personaggi, che fanno conversazione sull'importanza o meno delle religioni, rimanendo sempre all'interno del salotto di una casa borghese. Il rapporto con la contemporaneità rappresenta il punto di partenza per la scrittura di Foà, una costante a cui l'autore si rivolge anche quando le sue commedie traggono ispirazione dal mito; le *pièces* di Foà denunciano le problematiche sociali e politiche, lasciando poco spazio alla speranza: la ragazza che si droga non trova salvezza nell'amore desiderato, il padre che ha fallito non può tornare indietro, la prostituta cerca un riscatto sociale, ma lo ottiene solo con la morte.

Sebbene il repertorio sia accomunato dallo sguardo disilluso e amaro verso alcune situazioni, non manca l'elemento parodico e comico, che Foà ricrea attraverso una serie di *gags* e di equivoci, adoperati per smorzare i toni più impegnati e gravi. La denuncia si trasforma, così, in satira nei confronti di alcune situazioni che caratterizzano la contemporaneità: i già citati copioni inediti *Il tiglio* e *Riunione serale al partito* rispondono perfettamente a tale intenzione, quella di condannare attraverso la parodia. Il meccanismo comico viene ricreato seguendo sviluppi simili, rintracciabili sia nella struttura dell'intreccio che nella dimensione linguistica: una situazione iniziale viene alterata dal verificarsi di incomprensioni, malintesi e contrattempi che generano scompiglio e impediscono la riuscita dell'azione; il linguaggio si conferma il mezzo principale per realizzare l'effetto comico, poiché ricco di doppi sensi e di allusioni, che nutrono il clima di confusione e disordine generale. Foà si diletta con l'elemento linguistico, inserendo spesso battute ironiche e umoristiche anche in momenti e situazioni lontane da una dimensione comica; la comicità viene poi affidata, nella successiva messa in scena, alla recitazione degli attori, i quali, come è possibile desumere dalle didascalie, ammiccano spesso al pubblico, instaurando con esso un rapporto di intesa e complicità reciproca.

L'analisi della drammaturgia di Foà tiene inevitabilmente conto della sua duplice figura di autore e attore, nello specifico, del fatto che egli scrive opere in cui recita, riservandosi quindi un ruolo: è un dato che influenza le scelte drammaturgiche e che si riflette nella scrittura. Foà recita in tutte e sei le sue commedie, anche se in *Patrizia* si limita a essere la voce fuori campo che commenta i fatti; i ruoli interpretati sono i seguenti: in *Signori, buonasera* vediamo l'attore

nei panni di Lele, autore di commedie, nel *Testimone* è il giornalista Archie, ne *La corda a tre capi* riveste nuovamente il ruolo del giornalista, in *Amphitryon toujours* ritorna a interpretare un vecchio ruolo, quello del servo Sosia e, infine, è il padre e marito Enrico di *Oggi*. Il primo elemento che accomuna questi ruoli è la centralità della parte interpretata: anche quando Foà non è il protagonista della *pièce*, il suo ruolo appare sempre determinante nello svolgimento della trama. Ad esempio, ne *La corda a tre capi* il giornalista Mac Stern, pur non essendo il protagonista della *pièce*, assume un ruolo fondamentale, perché è lui che smaschera il dittatore e che annuncia il finale del dramma. Stessa considerazione vale per l'*Amphitryon Toujours*, dove il grottesco e ridicolo Sosia catalizza su di sé buona parte del carattere comico della *pièce*. Più esplicito è il caso di *Signori, buonasera*, dove Foà è il burattinaio che muove le fila della commedia, e di *Oggi*, in cui lo si vede nelle parti del vero protagonista del dramma. Nelle prime tre commedie, inoltre, Foà sceglie per sé dei ruoli che presentano notevoli somiglianze e che potrebbero essere definiti quasi “estranei” alla vicenda, perché si tratta di personaggi che osservano da fuori l’azione e intervengono nella storia mostrando sempre un certo distacco. Così presentati, questi personaggi ricordano la figura del *raisonneur* in chiave moderna, ovvero di un personaggio che, privo di un vero e proprio approfondimento psicologico, diventa «funzionale alla struttura»²⁹⁵, commentando la vicenda e facendosi portavoce, talvolta, del pensiero dell’autore²⁹⁶. Alla luce di questa ricognizione, appare più chiaro e comprensibile il giudizio della critica sulle opere proposte da Foà: l’unanime elogio dell’interpretazione dell’artista, ritenuta superiore rispetto a quella degli altri interpreti, è il risultato di una sapiente costruzione che il drammaturgo riserva ai personaggi interpretati. Dal momento che «il lavoro dell’attore sul testo [...] può condurre alla scrittura»²⁹⁷, si può tracciare una corrispondenza tra la recitazione di Foà, costituita dalla compresenza di toni ironici insieme a modulazioni drammatiche, e la sua produzione drammatica, in cui l’umorismo è sempre amaro e pungente ed è subordinato a condizioni di infelicità.

Per quanto concerne la forma, la struttura drammaturgica prediletta da Arnaldo Foà è quella della commedia in prosa in tre atti, in cui l’azione si sviluppa secondo una consequenzialità interna che arriva, nell’ultimo atto, al suo scioglimento. La prosa è scorrevole e lineare, i dialoghi sono ben realizzati, sebbene a volte si appiattiscano in monologhi statici e ridondanti; a essere debole è invece la costruzione dell’intreccio, che molte volte si perde in espedienti drammaturgici poco originali; come più volte ribadito dalla critica, la drammaturgia di Foà è costellata da tante buone idee, che però non vengono sviluppate al massimo delle loro

²⁹⁵ Siro Ferrone, *Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo*, in *Drammaturgia*, 31 ottobre 2014, www.drammaturgia.it.

²⁹⁶ Cfr. *Ibidem*.

²⁹⁷ Cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 14.

potenzialità. Unica eccezione in un repertorio che presenta molti elementi in comune è il primo lavoro di *Signori, buonasera*, che rappresenta un *unicum* per i contenuti, per la sua struttura interna e per la dimensione linguistica: è l'unica *pièce* in cui l'autore non affronta tematiche desunte dalla dimensione sociale contemporanea, ma in cui parla del teatro stesso, sia scimmiettando il genere delle commedie comico-sentimentali, sia mettendo in luce i rapporti tra autore e attori. L'opera del 1957 si differenzia in maniera significativa dalla restante produzione drammaturgica di Foà, che, nel complesso, non sperimenta particolari soluzioni espressive e di contenuto; sebbene molte intuizioni si rivelino positive, i lavori non raggiungono un risultato originale.

CAPITOLO QUARTO

ARNOLDO FOÀ REGISTA

4.1 Un'idea di regia

Fin dagli inizi, fin da quando ho cominciato, non ho mai pensato solo alla mia parte, al lavoro che dovevo fare io. Ciò che soprattutto m'interessava ero lo spettacolo nel suo insieme. Credo d'aver sempre avuto dentro questo senso dello spettacolo, della sua realizzazione complessiva. Probabilmente è perciò che spesso volte mi sono limitato a interpretare parti di secondo piano: evidentemente il riuscire a costruire uno spettacolo mi compensava e appagava sufficientemente¹.

La dichiarazione di Arnaldo Foà, in occasione della sua seconda messa in scena di *Diana e la Tuda*, illustra il rapporto che l'artista stabilisce con lo spettacolo e con la sua «realizzazione complessiva». Foà non è mai stato unicamente attore: la sua attività, sia drammaturgica che registica, conferma una passione per il teatro che si manifesta in tutte le sue funzioni. Con *Signori, buonasera* del 1957 ha inizio non solo il lavoro sulla drammaturgia, ma anche la pratica registica, che, nella polimorfa carriera di Foà, assume un rilievo importante per individuare i tratti principali del suo percorso artistico. Dopo la prima messinscena, realizzata alla fine degli anni Cinquanta, Foà allestisce trentuno spettacoli fino agli anni Duemila: si tratta di una produzione eterogenea, al cui interno si distinguono *pièces* contemporanee accanto a testi classici e ai copioni scritti dallo stesso regista.

L'approdo di Foà alla regia avviene in maniera graduale ed è il risultato non solo di una vocazione personale, ma di una conoscenza dei linguaggi scenici derivata dall'esperienza sul palcoscenico e dalla vicinanza con un clima teatrale particolarmente vivace, come quello italiano alla metà del secolo. I punti fermi da cui muove l'idea registica di Foà sono principalmente due: da un lato, l'esperienza recitativa, che egli ritiene indispensabile per realizzare un buon allestimento teatrale, dall'altro, la critica rivolta ai registi contemporanei². In primo luogo, la pratica attorica consente a Foà di misurarsi con la costruzione del personaggio e di valutarne le possibilità interpretative, in linea con lo stile dell'intero spettacolo; la capacità di Foà di caratterizzare i propri ruoli in maniera intelligente e avveduta, messa in risalto anche dalla critica, rappresenta un punto di partenza importante per la produzione registica successiva. Lo studio del personaggio, con la scelta di mettere in risalto alcuni suoi aspetti attraverso la recitazione, anticipa il metodo di lavoro che Foà utilizzerà anche nell'attività registica: nella recensione di *Capitan Carvalho*, pubblicata su «La Stampa» si pone l'accento su questa capacità interpretativa, dicendo che «nel Foà si poteva notare un certo garbo

¹ Maurizia Veladiano, *Foà: non sono mai stato capace di essere semplicemente attore*, in «Il Giornale di Vicenza», 29 gennaio 1984.

² Cfr. Arnaldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., pp. 173-174.

ironico che dava spicco e sottolineava i dialoghi paradossali e le stravaganti avventure»³. Giulio Bucciolini giudica in questi termini la recitazione dell'attore nello spettacolo *Un giorno nella vita di...*: «Arnoldo Foà ha reso la poco edificante parte di John con una bellissima fedeltà ai tratti del personaggio, mettendone in chiaro risalto tutti gli aspetti, intimi ed esteriori, con un'arte fatta di sottile intuizione, di finezza e di espressività fortemente teatrale»⁴. Nell'operetta *Il pipistrello* di Johann Strauss figlio, diretta da Herbert Graf, Foà compare non solo nelle vesti di attore, nel ruolo del Principe Orlofsky, ma anche in quelle di direttore dei «dialoghi e dei movimenti degli interpreti cantanti»⁵; nel *Ruy Blas*, tradotto da Carlo Terron e messo in scena da Mario Ferrero, l'attore «ha posto in rilievo con intelligenza e con un apprezzabile buon gusto anche un sottile risvolto critico dell'adattamento di Carlo Terron»⁶. L'attenzione che Foà riserva all'interpretazione del ruolo, cui si aggiunge una notevole capacità critica e di orchestrazione degli aspetti della messinscena, è sintomatica di un artista che guarda allo spettacolo nella sua complessità; lo stesso Foà ribadisce la stretta correlazione tra le due professioni, quella di attore e quella di regista:

Mettere in scena una commedia non è un compito facile, richiede, oltre la conoscenza, anche la pratica del mestiere dell'attore. Come puoi dirigerlo, un attore, secondo la tua interpretazione del testo, se non conosci profondamente il suo mestiere? Gli ultimi anni della mia attività di attore, hanno coinciso quasi sempre con quella di regista⁷.

La regia si configura, per Foà, principalmente come direzione del lavoro dell'attore: da qui la convinzione per cui una buona regia non può essere praticata in modo corretto se non è supportata da una pregressa conoscenza dell'arte attorica. Foà si misura con la pratica scenica in maniera consapevole, ben conscio delle esigenze che l'interprete ha nel momento della messa in scena e dell'importanza che egli assume per la buona riuscita dello spettacolo. L'attore ferrarese prosegue, chiamando in causa il secondo punto fermo che orienta la propria attività registica:

Quello che mi ha deciso a dedicarmi alla direzione dei miei spettacoli è stata la mia avversione alla libertà che la maggior parte dei registi si prende nel trasformare il testo dell'autore per farne un'opera propria, molto spesso stravolgendo il senso e l'obiettivo dell'autore stesso. Se vuoi dire una cosa tua, devi dirla con parole tue e non con quelle di uno che voleva dirne un'altra, correggendo anche, in molti casi, il testo o addirittura tagliando delle scene!⁸

³ F. B., *Capitan Carvalho di Denis Cannan, al Carignano*, in «La Stampa», 20 febbraio 1952.

⁴ Giulio Bucciolini, *Basta la vita di un giorno per conoscere un briccone*, in «La Nazione» (ritaglio stampa senza data).

⁵ Francesco Callari, *Successo del «Pipistrello» all'Opera di Roma*, in «Giornale di Sicilia», 9 aprile 1965.

⁶ *Un «Ruy Blas» senza orpelli*, in «Il Giorno», 24 settembre 1966 (ritaglio stampa anonimo).

⁷ Arnoldo Foà, *Autobiografia di un artista burbero*, cit., p. 173.

⁸ *Ivi*, pp. 173-174.

L'avversione nei confronti dei registi e della libertà esercitata sul testo è argomento ricorrente nella visione teatrale di Foà⁹, che qui attribuisce l'inizio dell'attività registica all'insoddisfazione nutrita verso una regia accentratrice e noncurante dell'elemento autoriale, oltre che del ruolo dell'attore. In effetti, l'affermazione della nuova pratica registica cambia radicalmente la funzione dell'attore all'interno dello spettacolo teatrale¹⁰: il passaggio dalla tradizione ottocentesca al nuovo teatro di regia si riflette sul lavoro dell'interprete, che viene così subordinato alla supremazia creativa del regista; in risposta al prevaricare di questo ruolo, «realizzatore di formule espressive personali, che magari sacrificano l'individualità dell'attore per non dire dell'autonomia del testo»¹¹, l'interprete rivendica la propria funzione. Sono numerosi i casi di attori famosi che non si limitano solo a recitare, ma partecipano attivamente alla costruzione dello spettacolo, curando la traduzione del testo o la realizzazione dei costumi, componendo musiche di scena, fino a diventare, come nel caso di Foà, registi essi stessi: basti pensare al caso di Vittorio Gassman, uno degli attori di tradizione più famosi del teatro italiano del secondo Novecento. Oltre a un'intensa attività recitativa, Gassman esprime la propria vocazione artistica su più fronti, misurandosi anche con la regia teatrale: la prima opera messa in scena, il *Peer Gynt* di Henryk Ibsen del 1950, vede la presenza di Arnaldo Foà nel ruolo del Gran Curvo.

L'attore ferrarese torna sulla questione del rapporto dialettico tra interprete e regista nell'intervista pubblicata in occasione dello spettacolo *Colpevole d'innocenza* (fig. 51), dall'emblematico titolo Foà: «*A teatro mi dirigo io. I registi non li sopporto*»:

Con i registi, al di là dei buoni rapporti personali, il discorso è stato assai meno facile. Nessuno di essi mi convinceva del tutto e proprio per questo mi sono messo a fare il regista anch'io. La verità è che essi tendono sempre a sovrapporsi al testo, quando non lo soffocano o non lo deformano. Quando recitai il *Giulio Cesare* di Shakespeare con Strehler, ebbi dei contrasti con lui perché voleva dimostrare, sul rapporto fra Antonio e Cesare, ciò che il testo non diceva e arrivò al punto di tagliare una scena per dimostrare di avere ragione. Quando la ripristinò perché si accorse dell'errore, io mi rifiutai di recitarla. I registi hanno sempre un'esagerata concezione del loro ruolo, a danno sempre del testo¹².

L'idea di Foà si sviluppa in opposizione rispetto a quella tendenza che vede nel regista l'intera funzione creativa dello spettacolo¹³: le esperienze teatrali italiane, a partire dalla fine degli anni Quaranta, sono influenzate dall'emergere di questa nuova figura, il cui intervento fa sì che lo spettacolo non sia «più traduzione del testo in funzione rappresentativa, ma prova

⁹ Se ne parla nel prologo della commedia *Signori, buonasera* e in diverse scene radiofoniche analizzate nel capitolo III della corrente tesi.

¹⁰ Claudio Meldolesi, *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in *Scene e figure del teatro italiano*, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Sergio Romagnoli, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 301-321.

¹¹ Giorgio Pullini, *Un Plauto tradizionale con Arnaldo Foà mattatore*, in «Il resto del carlino», 6 luglio 1973.

¹² Giovanni Antonucci, *Foà: «A teatro mi dirigo io. I registi non li sopporto»*, in «Il Giornale», novembre/dicembre 2001.

¹³ Sulle esperienze registiche italiane del secondo dopoguerra si veda Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, pp. 75-101.

d'autore a firma di un regista»¹⁴. Il debutto con la regia si verifica a distanza di circa vent'anni dall'esordio teatrale, a seguito di esperienze che diventano fondamentali per la definizione del pensiero di Foà: in questo arco temporale egli lavora con una serie di registi che, proprio nello stesso periodo, stavano contribuendo ad affermare un cambiamento che in Europa aveva già messo le sue radici e che avrebbe dato vita a quel multiforme fenomeno che è stato la regia in Italia. Come esempio di regia che accentra su di sé tutti momenti della realizzazione scenica Foà cita Giorgio Strehler, nello specifico il *Giulio Cesare* del 1953, messo in scena al Piccolo di Milano: è la seconda volta che recita in uno spettacolo del direttore del teatro milanese¹⁵, in cui interpreta il ruolo di Cassio, in una regia che raggiunge «momenti di eccezionale potenza drammatica»¹⁶. Quello che Foà recrimina a Strehler e, più in generale, al filone registico di tendenza in quegli anni, è il particolare utilizzo del testo drammatico a favore di una libera interpretazione e, insieme, «la supremazia assoluta del lavoro registico»¹⁷ nel processo creativo.

Così presentata nei suoi tratti principali, la poetica del regista ferrarese si inserisce in un più ampio dibattito sul ruolo della regia, che catalizza l'attenzione degli uomini di teatro più attivi nel secondo Novecento: consapevoli della particolarità che il fenomeno assume in Italia rispetto al resto dell'Europa, essi si interrogano sulla funzione del regista e sul rapporto che egli stabilisce con il testo drammatico e con lo spettacolo nella sua totalità. «Il problema della regia nel nostro paese è innanzitutto un problema di identità»¹⁸, afferma Giovanni Antonucci: il famoso «ritardo» della regia, affrontato da numerosi studiosi¹⁹, genera un'accesa discussione, volta a chiarire le competenze della nuova funzione teatrale e ad affermarne la supremazia nel processo creativo²⁰. Le possibilità della regia sono molteplici e si inseriscono in varie linee di tendenza, che trovano espressione nei singoli lavori registici realizzati in questi anni; si vengono a determinare, in tempi successivi, alcune «tendenze registiche distinte, ma dai confini elastici»²¹. Nei modelli registici che iniziano a definirsi intorno agli Quaranta emergono differenti visioni della regia, che si possono riassumere in due orientamenti distinti: da una parte, essa si configura come semplice interpretazione e traduzione del testo drammatico in messa in scena, dall'altra, diventa essa stessa momento creativo di cui autore è il regista stesso. Il dibattito sulla funzione della regia nel teatro contemporaneo rimane vivo per quasi tutto il

¹⁴ *Ivi*, p. 89.

¹⁵ Il primo spettacolo diretto da Giorgio Strehler fu la *Sofonisba* di Giangiorgio Trissino messo in scena al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1950. Arnoldo Foà interpreta il ruolo di Catone.

¹⁶ Junior, *'Giulio Cesare' di Guglielmo Shakespeare al Piccolo Teatro*, in «24 Ore, Milano», 21 novembre 1953.

¹⁷ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, cit., p. 91.

¹⁸ Giovanni Antonucci, *Introduzione in La regia teatrale in Italia*, a cura di Roberto Tessari, Abete, Roma 1978, p. 7.

¹⁹ Si veda sull'argomento Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, o anche Mirella Schino, *Sul ritardo del teatro italiano*, in «Teatro e storia», a. III, n. 1, aprile 1988, pp. 51-72.

²⁰ Cfr. Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, cit., pp. 78-81.

²¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, cit., p. 149.

secolo, chiamando in causa visioni e pareri discordanti tra loro. Un attento resoconto sulla questione viene divulgato sulle pagine di «Sipario», dove, nel primo numero del 1946, Gian Maria Guglielmino pubblica un articolo dal titolo *Fondamenti della regia*²²: la confusione generale che ancora caratterizza l'idea di regia negli anni Quaranta spinge Guglielmino a presentare una sorta di *vademecum* dei requisiti utili a realizzare una buona messa in scena. Particolarmente interessante, ai fini di una ricostruzione delle posizioni emergenti, è la rubrica iniziata da Luciano Lucignani all'interno della medesima rivista nel 1946 e conclusasi l'anno successivo: partendo da una personale valutazione sull'argomento, Lucignani intende chiarire «la funzione del regista nello spettacolo moderno»²³. Nello specifico, l'autore introduce la questione della divergenza tra i due concetti di regia-testo e regia-spettacolo, invitando le personalità del teatro contemporaneo a partecipare alla discussione. Fra i vari interventi, quello di Lucio Chiavarelli rende conto del complesso quadro che si determina:

Ricordo appunto che, cinque o sei anni fa, in una delle riunioni indette dal Teatro dell'Università di Roma, fu posto perentoriamente il tuo stesso dilemma – regia-testo o regia-spettacolo – e ne derivò allora una battaglia di idee [...] Da un lato Orazio Costa [...] sosteneva che la regia doveva essere una interpretazione, il più possibile esatta e fedele, del testo, tanto da rispettarne religiosamente persino gli errori [...] dall'altro Enrico Fulchignoni avrebbe voluto bruciare vivi tutti quelli che non condividevano i suoi furibondi entusiasmi per le interpolazioni, le fantasiose invenzioni e le brucianti contaminazioni dei «veri» registi. E Achille Fiocco e Enrico Rossa, dalla parte di Costa, incalzavano con esempi brillantissimi, mentre Giulio Pacuvio smussava con le sue liguri cadenze gli angoli più acuti della tesi di Fulchignoni²⁴.

Gli stessi registi attivi nel secondo Novecento discutono e si confrontano, dando vita a due tesi opposte: a condividere la visione di Orazio Costa sono Mario Landi, che giudica negativamente alcuni spettacoli contemporanei, ritenuti «tecnicamente perfetti»²⁵, ma incapaci di comunicare, a causa del distacco del regista dal testo originario, Ermanno Contini, il quale sostiene l'imprescindibilità dall'autore nell'operato del regista²⁶, e Giorgio Prosperi, convinto che «il furore registico può condurre ad un errore non infrequente nel moderno culto della specializzazione: quello di smarrire il senso totale e concreto dello spettacolo»²⁷. La posizione opposta, che individua nella regia una forza creatrice non necessariamente subordinata al testo di partenza, è sostenuta da Anton Giulio Bragaglia e Giulio Pacuvio: il primo riconosce al regista la possibilità di intervenire sull'opera, a patto di precisare che essa non coincida più con quella originaria²⁸; il secondo dimostra che, una volta salvaguardata l'«unità poetica dello

²² Gian Maria Guglielmino, *Fondamenti della regia*, in «Sipario», a. I, n. 1, maggio 1946, pp. 10-11.

²³ Luciano Lucignani, *Per una estetica dello spettacolo*, in *Ivi*, a. I, n. 4-5, agosto-settembre 1946, p. 6.

²⁴ Lucio Chiavarelli, *Testo e spettacolo. Alternative di una discussione*, in *Ivi*, a. II, n. 9-10, febbraio 1947, p. 10.

²⁵ Mario Landi, *Crisi della regia*, in *Ivi*, a. II, n. 11-12, marzo-aprile 1947, p. 11.

²⁶ Ermanno Contini, intervento in *Ivi*, a. II, n. 13, maggio 1947, p. 11.

²⁷ Giorgio Prosperi, intervento in *Ivi*, p. 12.

²⁸ Anton Giulio Bragaglia, intervento in *Ivi*, p. 13.

spettacolo»²⁹, il regista può muoversi aggiungendo o modificando l'opera del poeta. Il dibattito viene affrontato anche sulla rivista «Il Dramma», dove Giovanni Antonucci, nel maggio 1974, partendo dalle dichiarazioni di Orazio Costa sui limiti della regia contemporanea, dà inizio a un'inchiesta che coinvolge alcuni tra i registi più attivi nella seconda metà del secolo, sul tema del rapporto tra regia e testo drammatico³⁰. Antonucci chiama in causa quel filone registico che si oppone alla visione di Costa, fermo sostenitore di un ritorno della regia «ad una funzione armonizzatrice delle diverse componenti dello spettacolo, che eviti il prevalere di qualcuna di esse sulle altre»³¹. Prendono parte alla discussione diverse personalità: tra queste, Mario Missiroli rivendica il diritto del regista di modulare il testo, poiché «un'opera è di tutti, non del suo autore»³² e dunque «la pagina teatrale e poetica non esiste da sola»³³; Roberto Guicciardini, pur ammettendo che «ogni regista segue una sua particolare visione dello spettacolo, ed ognuna di esse è perfettamente legittima, se raggiunge quel tanto di «obiettività» che la rende autonoma»³⁴, riconosce la necessità di un rapporto dialettico tra regista e attore³⁵. A non avere dubbi sulla legittimità della libertà del regista rispetto all'opera è Aldo Trionfo, «una delle personalità più estrose e spregiudicate»³⁶ del teatro nazionale:

Se per «libertà» del regista si intende, *tout-court* e in termini restrittivi, «stravolgimento», «demistificazione», o «ribaltamento» dell'opera da rappresentare [...] dico subito che, contrariamente a tutte le opinioni più generalizzate ed alle nomenclature più disattente, questo tipo di «libertà» non mi riguarda. Se per libertà si intende, invece, l'assoluta indipendenza del regista dal pregiudizio che pretende di aver fissato una volta per tutte il *modo giusto* di rappresentare un autore, trasformando in normativa un particolare momento della tradizione interpretativa dell'opera, allora il discorso cambia. È un malinteso concetto di tradizione che io rifiuto [...] Una volta rivendicata questa libertà, si arriva ad un rapporto diretto col testo, senza mediazioni³⁷.

La questione va chiarita a monte e parte dalla definizione del concetto stesso di libertà, legato alla funzione registica: anche Alessandro Fersen insiste sullo stesso punto, precisando che libertà nei confronti dell'autore «non vuol dire affatto museo o archeologia, non esclude l'originalità e la pluralità delle interpretazioni»³⁸. Gianfranco Sbragia mette in luce un altro aspetto del lavoro del regista, che cambia in base all'opera messa in scena: nello specifico, la mancanza di una drammaturgia nazionale, nella seconda metà del Novecento, implica la sovrapposizione del ruolo del regista con quello di drammaturgo: «quando l'opera nasce la

²⁹ Giulio Pacuvio, *Ibidem*.

³⁰ Giovanni Antonucci, *Il carisma è solo mio*, in «Il Dramma», a. L., n. 5, maggio 1974, pp. 77-79.

³¹ *Ivi*, p. 77.

³² Mario Missiroli, in *Ivi*, cit., p. 78

³³ *Ibidem*.

³⁴ Roberto Guicciardini, *Fieri di essere «camaleonti»*, in «Il Dramma», a. L., n. 6, giugno 1974, p. 16.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Aldo Trionfo, *Do libertà incondizionata*, in «Il Dramma», a. L., n. 8-9, agosto-settembre 1974, p. 66.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Alessandro Fersen, *Il diavolo buono*, in «Il Dramma», a. L., n. 10, ottobre 1974, p. 73.

prima volta, il lavoro del regista diventa più complesso perché egli finisce per essere coinvolto con l'autore nella stesura del testo»³⁹.

Il dibattito presentato sulle pagine della rivista include anche la riflessione sul ruolo dell'attore nella regia contemporanea: lontano dall'idea di guida meramente tecnica, il lavoro del regista deve consistere, secondo Ottavio Spadaro, nell'«offrire all'attore una quantità di materiali che derivano dalla sua ricerca critica sul testo»⁴⁰; per Missiroli, se la linea interpretativa scelta dal regista è corretta e valida, lo sarà anche la recitazione degli attori⁴¹, mentre Trionfo chiede agli interpreti «di inserirsi in un disegno generale»⁴², senza imposizioni di alcun genere. A concludere l'inchiesta sono gli interventi di Giorgio De Lullo e Orazio Costa, quest'ultimo interpellato per rispondere alle dichiarazioni rilasciate dai precedenti registi. La posizione di De Lullo è inequivocabile: «il testo per me è «sacro», indipendentemente dai suoi valori»⁴³, afferma il regista, aggiungendo che la sua funzione è quella di «esprimere, di rivelare a livello scenico tutto ciò che un testo possiede, senza deformazioni, senza dissacrazioni»⁴⁴. A proposito dell'attore, De Lullo si allinea con l'idea di Costa, per cui compito del regista è anche quello di aiutare l'attore a esprimere al meglio le proprie possibilità interpretative⁴⁵. Risultato dell'inchiesta così articolata è stato quello di illustrare un quadro della regia italiana che, ancora agli inizi degli anni Settanta, stenta a rispecchiarsi in un'unica concezione: nonostante le accezioni date ai singoli concetti presi in esame, rimangono a fuoco le due posizioni antitetiche sul ruolo del regista e sul rapporto stabilito con l'elemento recitativo e autoriale. L'intervento conclusivo di Costa, da cui è partita l'idea del dibattito, tenta di chiarire la questione, attraverso la definizione dei compiti che spettano al regista teatrale:

Ritengo che il mio intervento abbia avuto una qualche importanza. Sono certo, infatti, che al momento di affrontare un testo con quella libidine di licenza che è tanto diffusa, qualcuno, non dico la maggior parte, si domanderà da che parte sia e forse potrà essere richiamato ad un concetto di interpretazione registica più severo. Non si può intendere il concetto di interpretazione a quello di sopraffazione del testo, in nome delle proprie idee. [...] La libertà della tradizione scenica è sacrosanta, dal momento che il tener troppo conto dei moduli interpretativi tradizionali finisce sempre per limitare il potenziale di un testo⁴⁶.

Fedeltà e libertà rispetto alla parola del poeta, secondo Costa, possono coesistere nello stesso spettacolo, a patto che il regista dimostri onestà nel suo lavoro sul testo e non lo utilizzi per darne una visione propria, slegata dall'opera originaria.

³⁹ Gianfranco Sbragia, *Un sasso nello stagno*, in «Il Dramma», a. L., n. 11, novembre 1974, p. 72.

⁴⁰ Ottavio Spadaro, *La tentazione del «pastiche»*, in «Il Dramma», a. L., n. 12, dicembre 1974, p. 24.

⁴¹ Cfr. Mario Missiroli, *Il carisma è solo mio*, p. 79.

⁴² Aldo Trionfo, *Do libertà incondizionata*, cit., p. 67.

⁴³ Giorgio De Lullo, *Il testo è sacro*, in «Il Dramma», a. LI, n. 2, febbraio 1975, p. 11.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Orazio Costa, *Chiasso colorato*, in «Il Dramma», a. LI, n. 4, aprile 1975, p. 10.

Le dichiarazioni di Foà avvicinano la sua concezione registica a quella linea di tendenza che trova terreno fertile nella prima metà del secolo, ma che si protrae anche nel dibattito successivo sulla regia: in essa si possono individuare gli echi del più ampio discorso di Silvio D'Amico, fermamente convinto che il regista che vuole fare del testo un'«opera nuova»⁴⁷ non realizza una regia, bensì una «creazione ex-novo»⁴⁸. Tale visione, per cui il lavoro complessivo sull'opera va calibrato in funzione dell'unità dello spettacolo e della poetica dell'autore, viene progressivamente minata dal teatro di ricerca e dalle avanguardie sviluppatesi nei decenni successivi. Anche quando «il malessere del teatro di regia»⁴⁹ dà vita a esperienze teatrali nuove e inattese, in cui i ruoli dello spettacolo sono ridefiniti in vista di una nuova ricerca espressiva, Foà propende per soluzioni sceniche tradizionali. La sua attività registica si inserisce nel clima di rinnovamento generale caratteristico del secondo dopoguerra, sebbene non raggiunga risultati tali da eguagliare gli episodi più significativi del periodo. Mosso dalla duplice riflessione sulla prassi recitativa e registica e dalla volontà di misurarsi con la realizzazione dello spettacolo a tutto tondo, Foà firma la sua prima regia all'età di quarantuno anni, nella fase centrale del proprio percorso artistico: l'attività registica, nel suo complesso, appare tradizionalmente orientata al rispetto del testo e dei suoi contenuti sostanziali. È lo stesso Foà che ribadisce con chiarezza la sua personale idea di messa in scena:

Mi si può imputare di non aver abbastanza fantasia; ma io non sono di quei registi che stravolgono i testi, per dimostrare più o meno chiaramente quanto credono di dover dimostrare. A me piace seguire “il poeta”, come si diceva una volta, nelle sue intenzioni. Far indossare agli attori degli abiti moderni per dimostrare che ciò che è accaduto può ancora accadere e rendere più evidente l'attualità di un testo classico, anche questa mi sembra un'operazione gratuita e poco sensata, soprattutto per gli inevitabili anacronismi che si vengono a determinare. Ciò premesso, tuttavia, anche io intervengo sul testo quando l'arcaismo, certamente rispettato dal traduttore, arriva a rendere oscuro un passo che, con opportuni ritocchi può essere addirittura evidente⁵⁰.

Le parole di Foà, che fanno parte delle note di regia dello spettacolo *La Pace*, messo in scena per la prima volta nel 1967, non lasciano dubbi sulla sua visione della funzione registica: essa deve guidare le fasi dell'allestimento scenico senza alterare il testo; d'altra parte, il rispetto della poetica autoriale non esclude l'intervento del regista ai fini di una migliore resa spettacolare dell'opera. Il lavoro condotto da Foà, dunque, privilegia l'orchestrazione collettiva dello spettacolo piuttosto che l'affermazione della personalità del regista come unico artefice della messinscena. Da qui si comprende il particolare rapporto che Foà instaura con gli attori:

Da regista tratta con affetto e improvvisi scatti d'ira i suoi attori se non tirano fuori passione e verità, se rimangono fermi a impostazioni di dizione e recitazione che reputa non adeguate o non utili allo spettacolo che sta mettendo in scena. Può far ripetere mille volte una frase, un verso, cercando la giusta intonazione: e la ripete lui stesso per far comprendere il sentimento che vorrebbe fosse sottolineato [...] A tratti è quasi

⁴⁷ Silvio D'Amico, *Introduzione alla regia moderna*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio D'Amico, Belardi, Roma 1947, p. 21.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, cit., p. 116.

⁵⁰ Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnoldo Foà racconta se stesso*, cit., p. 19.

paterno con gli attori durante le prove, ma anche duro e rigoroso, e continua a essere regista durante tutta la tournée [...] Prima dell'entrata in scena chiama in camerino un attore, o un'attrice, e insiste con una frase o un gesto o un movimento che non lo soddisfano. O magari dietro le quinte si avvicina al giovane attore che sta per entrare in scena e secco gli suggerisce come modificare o come migliorare la battuta o un'espressione. Sa essere anche cattivo, e accanirsi sulla dizione sbagliata, che gli procura grande irritazione, fino a irridere e schernire l'attore da rimproverare⁵¹.

Il profilo registico tracciato da Anna Procaccini restituisce una personalità che, alternando atteggiamenti comprensivi a rimproveri più duri, concentra gran parte della propria attività sulla cura dell'interpretazione e sull'esercizio dei paradigmi recitativi. Foà è attore, prima che regista e la familiarità con il palcoscenico si riflette sulla sua poetica e sul metodo: il lavoro dell'attore sul personaggio è ritenuto momento fondamentale per la riuscita di uno spettacolo, ed è ad esso che Foà rivolge la maggior parte delle sue attenzioni. Il legame con gli attori e con la dimensione recitativa è una costante nell'attività registica del secolo: fra i vari registi, Luchino Visconti, con cui Foà lavora negli anni Quaranta, è uno dei primi a sostenere lunghe prove in cui affianca gli attori nella lettura del copione e nell'interpretazione più corretta del personaggio; più tardi, anche Luca Ronconi si distingue per un metodo basato su prove di lunga durata, a stretto contatto con gli attori. L'opera registica, come anche quella drammaturgica, è per Foà intrinsecamente legata a quella recitativa; l'attore è il "mezzo" attraverso il quale si può trasmettere la parola dell'autore, dunque i restanti elementi della messinscena – scenografia, illuminazione, costumi – vengono subordinati al rapporto attore-testo che il regista deve curare e valorizzare. La vicinanza con gli attori rimane un momento imprescindibile nella prassi teatrale di Foà, il quale, sulla base della conoscenza diretta delle pratiche recitative, sviluppa un'inclinazione verso l'insegnamento, che esercita nella fase più matura della carriera⁵². Il suo essere interprete «assai controllato nei mezzi espressivi»⁵³, «sempre calibratissimo»⁵⁴, in grado di restituire un'interpretazione «impetuosa ed esuberante ma con misura»⁵⁵, lo porta a gestire con attenzione il momento delle prove e della preparazione degli attori, suggerendo loro un'intonazione o una sfumatura per rendere al meglio il personaggio. Di fronte a una visione della regia che limita la libertà dell'attore⁵⁶, Foà insiste sulla centralità di quest'ultimo nel momento creativo e sull'autonomia che egli deve possedere rispetto al ruolo del regista. Il quadro delineato dalla Procaccini prosegue con la descrizione degli ulteriori principi alla base dell'idea di regia dell'artista:

⁵¹ *Ivi*, pp. 16-17.

⁵² Nel volume Arnaldo Foà, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, l'attore costruisce un vero e proprio manuale sulla recitazione in cui prende in esame tutti gli elementi che il buon attore deve allenare per ottenere una buona interpretazione del personaggio.

⁵³ F. T. Roffarò, *Una satira del mondo borghese nella fiera delle maschere*, in «Il Mattino», 23 agosto 1947.

⁵⁴ Elio Pagliarani, «*Zio Vania*» un successo facile, in «Paese sera», 1 novembre 1968.

⁵⁵ *I sogni nella bettola dell'ultimo O' Neil*, in «La Stampa», 3 novembre 1973 (ritaglio stampa anonimo).

⁵⁶ Cfr. Luigi Allegri, *L'artificio e l'emozione*, cit., p. 149.

Dice che ha fatto molte regie ma che secondo la critica non è mai stato un grande, perché, citando un critico, «...il Foà, come regista ha seguito pedissequamente le didascalie del testo». È il punto su cui si basa la sua concezione della regia: tirar fuori il pensiero dell'autore, farlo vivere e arrivare alla sensibilità del pubblico nella messa in scena del testo. Il teatro è per lui finzione, che deve essere però assolutamente vera per lo spettatore. Come regista «non interpreta» il testo scritto, cioè non cerca di privilegiare il suo pensiero di regista rispetto a quelle che ritiene siano le intenzioni dell'autore. «Il testo è uno scritto eguale per tutti gli eventuali lettori; l'interpretazione di questo scritto è relativa alla intelligenza del lettore, alla sua cultura, alla sua morale... Il regista è colui che determina l'interpretazione del testo, e questa interpretazione può essere finalizzata a sbalordire tutti gli altri lettori, reali o immaginari, con lo stravolgimento completo o quasi del senso che il "poeta" ha voluto dare alla sua opera. Per essere più chiaro, ci sono casi in cui un regista di una certa tendenza ha capovolto, sottolineando o togliendo opportunamente certe scene, l'ammirazione per il potere, facendola diventare disapprovazione. E, naturalmente, il contrario». Quando mette in scena uno spettacolo, come da tradizione spiega il testo alla compagnia nei primi giorni di prove, e poi inizia a provare e montare le scene una dietro l'altra, secondo l'ordine indicato nel testo, e privilegiando l'unità dello spettacolo, non convinto del metodo seguito da altri registi di montare le scene seguendo altro ordine, mantenendo separate le prove delle scene dei protagonisti. Ritiene che l'unità dello spettacolo e la presenza di tutti gli attori durante le prove siano utili per dare forza e compattezza alla messa in scena. Il regista deve tener conto dell'autorialità dell'attore, così come l'attore deve tener conto non tanto della lunghezza della sua parte, quanto dell'importanza che il suo personaggio ha nel testo, evitando di far apparire la sua parte più importante di quello che realmente non sia, falsando così la lettura stessa del testo⁵⁷.

La visione registica di Foà si plasma in antitesi con le sperimentazioni sceniche contemporanee, segna una netta separazione rispetto a quella regia critica che, pur consolidandosi più avanti, si manifesta a partire dai primi anni Cinquanta⁵⁸: rispetto al rapporto complesso che il regista critico stabilisce con il testo drammatico e con la sua resa scenica, Foà ritorna a una regia di tradizione, basata sulla relazione tra testo e attori. Il lavoro messo in atto consiste dunque nel confronto tra le parole dell'autore, l'idea del regista e l'attore, affinché l'unità dello spettacolo venga preservata, evitando che le singole personalità emergano a discapito degli altri elementi della messa in scena. In conclusione, la ricostruzione della Procaccini attribuisce il consolidamento dell'idea registica maturata da Foà ad alcune esperienze performative a cui l'attore assiste agli inizi degli anni Cinquanta:

Il decennio si apre con i grandi spettacoli classici al Teatro Greco di Siracusa, di cui è protagonista con altri famosi interpreti; messe in scena grandiose nel rispetto della tradizione classica, con una recitazione alta ed elegante, molto apprezzata dalle migliaia di persone che affollavano quotidianamente la platea. Rimane molto colpito da questa modalità di mettere in scena i classici, senza scenografie ingombranti, senza orpelli a disturbare la parola e il testo, che viene risparmiato dalla finta modernizzazione, e arriva al pubblico con forte impatto emotivo e culturale. Con le dovute differenze, anche di luogo oltre che economiche, questo rigore e il rispetto per il testo saranno la cifra delle sue future messe in scena di autori classici⁵⁹.

Gli spettacoli qui citati fanno riferimento all'intensa produzione spettacolare di opere classiche realizzata al teatro di Siracusa: a partire dal 1950 molti registi si confrontano con la

⁵⁷ *Ivi*, pp. 18-19.

⁵⁸ Sulla definizione di regia critica si veda Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, pp. 261-265.

⁵⁹ Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnoldo Foà racconta se stesso*, cit., p. 19.

drammaturgia classica, fra tutti Guido Salvini⁶⁰, ma anche Orazio Costa e Giulio Pacuvio, inaugurando una stagione feconda, che proseguirà anche negli anni successivi. Foà partecipa a questa ondata di recupero della tradizione classica, recitando in quattro spettacoli promossi dall'Istituto del Dramma Antico in quegli anni, i *Persiani* e le *Baccanti* firmati da Salvini nel 1950, le *Nuvole* e *Pseudolo*, allestiti da Pacuvio nel 1955. Colpito da queste proposte registiche, Foà ne condivide il metodo di lavoro e la concezione di allestimento scenico: così delineata, la sua idea registica si esprime non solo nella fedeltà al testo dell'autore, ma anche in una autenticità della messa in scena, che non ricorre a particolari espedienti scenografici o a trovate avanguardistiche, ma mette in risalto la potenzialità della parola e dell'azione. Da qui, l'attenzione riservata all'elemento recitativo, le lunghe prove con gli attori per curare l'interpretazione e la dizione, la visione testocentrica della regia, in cui trova poco spazio l'aspetto scenografico: quest'ultimo deve essere pensato e progettato come sfondo della rappresentazione e non come "distrazione", come semplice spazio dell'azione, che nulla toglie alla forza del testo. Già le messe in scena delle *pièces* analizzate nel precedente capitolo rispettano questa visione complessiva dello spettacolo, la quale trova conferma nell'intero repertorio realizzato da Arnaldo Foà; a proposito della regia di *Due in altalena*, commedia in tre atti di William Gibson, allestita nel 1960, Foà precisa come ha lavorato sulla recitazione e sull'intero allestimento:

Per la recitazione non ho fatto innovazioni nel testo, salvo qualche correzione per rendere più familiari certe espressioni idiomatiche. Ho cercato di attenermi al testo il più possibile senza dargli interpretazioni personali. L'introduzione di due voci esterne è assolutamente arbitraria, ma per me fa parte dei rumori di sottofondo. Non ho curato eccessivamente la documentazione locale perché non ritengo che l'ambientazione sia necessaria agli effetti della comprensione del testo⁶¹.

L'aderenza al testo, che viene mantenuto nella sua forma integrale, se si escludono interventi limitati di carattere linguistico, e la concezione dello spazio rappresentano i nuclei principali della regia; un'altra nota, pubblicata in occasione della messa in scena della commedia *Per una giovinetta che nessuno piange* del 1972, rende conto delle fasi del lavoro compiuto da Foà sul testo e sulla successiva realizzazione scenica:

Dopo la prima lettura, la commedia del Mainardi mi ha lasciato dentro una strana sensazione, che riguardava da una parte lo spettacolo, dall'altra il contenuto. Mi sentivo come insoddisfatto per la mancanza di qualcosa che mi sfuggiva. D'altra parte, ero affascinato dalla composizione di alcune scene, dalla loro complessità e al tempo stesso dalla loro ingenuità, come una logica illogica e necessaria. [...] L'architettura difetta, in questa commedia, ed io, uomo di teatro, ne ho sentito la precarietà, il pericolo, tanto che in un primo momento avrei rinunciato ad assumermi la responsabilità di produrre uno spettacolo rischioso, chiosando la decisione con un riposante «chi me lo fa fare». Ma perché cedere alla paura e non al fascino che nonostante tutto mi era rimasto dentro dopo quel primo contatto frettoloso con questo testo?

⁶⁰ Su Guido Salvini si veda Livia Cavaglieri, *Guido Salvini: Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, Scalpendi, Milano 2020.

⁶¹ Arnaldo Foà, *La regia*, nota allo spettacolo *Due in altalena*, fondo Arnaldo Foà, fascicolo *Programmi di sala*, 1960.

Ho preso la strada del coraggio; ho letto e riletto, ho studiato i caratteri, ho creduto di capire che protagonisti di questa commedia, non sono gli attori ma le atmosfere, ho superato l'istintiva moralità del mio carattere per immedesimarmi in queste persone fragili, umane nel senso più animale, debole, egoista, e ora mi domando se sarò all'altezza di questa verità che l'autore ha voluto portare su un palcoscenico, e non il contrario; se avrò chiarito sufficientemente il sottotesto ai miei compagni in modo da rendere con credibilità e naturalezza la sofferenza, l'egoismo, l'indifferenza, la debolezza e il dramma dei loro modelli [...] Mi sono trovato a una scelta, prima di tutto: le solite tre pareti? Il *plafond*? Addirittura la lumiera che pende dal centro, come si conviene alla tipica *tranche de vie* riportata in teatro? Oppure Venezia, con la sua fatiscenza, col suo grigio pre-invernale e il suo caldo morbido, vischioso della primavera? [...] E come rendere quest'atmosfera con le tre classiche pareti? Ho scelto la seconda strada, sempre la più difficile: mi sono detto che la «vita» poteva cedere allo spirito, che la deformazione della verità avrebbe forse portato a sottolineare maggiormente l'atmosfera e l'interiorità poetica dei sentimenti; ed ora eccomi qui, in attesa del vostro giudizio. Ho sempre cercato, facendo la regia, di non fare un'opera «mia», ma di servire l'autore, perché credo che questo sia il compito del regista. L'opera propria la può fare il regista autore. Il compito del regista è di traduzione e interpretazione. Questo, anche questa volta, ho cercato di fare⁶².

Foà, «uomo di teatro», come si autodefinisce, compie un'operazione attenta e approfondita che, dal testo e dai suoi significati, conduce alla rappresentazione nella sua forma definitiva: la lettura del copione, lo studio dei personaggi, la comprensione del testo sono i momenti indispensabili per restituire sul palco la «verità» dell'autore. L'atteggiamento filologico nei confronti del testo e l'impatto emotivo che esso provoca nel regista si traducono in una messa in scena di stampo tradizionale. A partire dal puntuale lavoro sull'opera drammatica, anche le successive scelte registiche, riguardanti l'allestimento e la scenografia, rispondono alla volontà di rispettare il carattere della *pièce* nella sua versione scenica, evitando di minarne gli aspetti originari. Se l'esperienza attorica gioca un ruolo fondamentale nella costruzione dello spettacolo, altrettanto influente è il rapporto con la drammaturgia e con la tendenza registica diffusa in quel periodo: la scrittura di testi teatrali e la scelta di dirigerli personalmente dimostrano la scarsa fiducia che Foà nutre nei confronti della regia contemporanea. Il rispetto dell'opera originaria rifiuta ogni forma di attualizzazione o adattamento del testo all'epoca in cui viene messo in scena o a fini diversi da quelli che in esso si ritrovano: in quanto autore, Foà salvaguarda il senso del dramma nella sua forma iniziale, diffidando dalle facili e azzardate rivisitazioni dei registi. Nel 1972, a distanza di circa dieci anni dall'inizio dell'attività drammaturgica e registica, in un'intervista l'attore traccia con chiarezza la propria idea del fare teatro:

[...] mi ritrovo soprattutto nel teatro classico per il quale sono contrario ad ogni tentativo di rinnovamento. Perché esprime i problemi di un'epoca e gli accostamenti col mondo moderno debbono tornare semmai automatici. Forse una statua, un monumento antico, li rimanipoliamo? In quanto a fare teatro come vorrei, le ricordo, che anni fa ho scritto io un paio di lavori (una commedia borghese "Il testimone") e li ho rappresentati⁶³.

⁶² Arnoldo Foà, *La regia*, nota allo spettacolo *Per una giovinetta che nessuno piange*, fondo Arnoldo Foà, fascicolo *Programmi di sala*, 1972.

⁶³ Egle Palazzolo, *Foà propugna un teatro onesto*, in «Giornale di Sicilia», 7 luglio 1972.

Il testo drammatico viene giudicato alla pari di una qualsiasi opera d'arte, il cui senso rimane immutato anche a distanza di anni; Foà prosegue l'intervista, rispondendo alla domanda «e il teatro, non di oggi ma oggi, riesce secondo lei ad avere una sua utilità?»⁶⁴:

Può averla se è onesto. Un testo (e la rappresentazione che di esso si offre) o soddisfa esigenze spirituali, culturali del pubblico, riletture storiche, un bisogno di evasione. Ma occorre un criterio chiaro, senza mistificazioni. Sa una cosa che ritengo cretina oltre che equivoca? Coartare un testo secondo l'uso che si vuol fare. Farlo politico. [...] Bisogna rifarsi all'epoca, ai costumi. Invece noi siamo abituati a sintetizzare tutto con giudizi spregevoli, fanatici. Un autore o lo sfruttiamo per quello che ci conviene o lo buttiamo via⁶⁵.

Viene introdotto il concetto di onestà, strettamente legato a quello di fedeltà al testo, di cui va preservata la verità, evitando rielaborazioni anacronistiche. La questione dell'autorialità sta molto a cuore a Foà, convinto che «i registi d'oggi non sanno bene cos'è la parola e ancor meno cos'è la poesia»⁶⁶; l'operazione condotta dalle nuove generazioni di registi, a cui l'artista rivolge la sua polemica, consiste in una rielaborazione del testo dell'autore, solo in quanto possibilità per esprimere le proprie idee e per esercitare una «volontà demiurgica»⁶⁷. L'atteggiamento dei registi, in questo caso, mira a colmare quella «mancanza di una drammaturgia nazionale»⁶⁸ che caratterizza il panorama teatrale del secondo Novecento: di fronte al vuoto autoriale registrato in questi anni emerge la necessità di tornare al repertorio classico, al fine di rimodellarlo e di adattarlo ai temi della società contemporanea e, dunque, il proposito di dar vita a un teatro politico, inteso come dissacrazione del classico in vista del futuro⁶⁹. Antonucci parla in questi termini del fenomeno descritto da Foà: «spettacoli ambigui, dove il classico serve da maschera, con il suo prestigio, a operazioni drammaturgiche in cui il regista ha confessato le sue passioni ideologiche, le sue emozioni estetiche, le sue frustrazioni, la sua autobiografia, insomma»⁷⁰. La prospettiva che ne deriva si manifesta nella dissacrazione del testo a favore dell'esaltazione narcisistica della funzione registica.

Nel variegato panorama teatrale che si delinea a partire dalla seconda metà del Novecento, quella di Arnaldo Foà rimane una proposta ferma e ben precisa, lontana dagli sperimentalismi raggiunti dalle coeve esperienze performative. Gli anni Sessanta, caratterizzati da una generale ondata di contestazione e rinnovamento a livello europeo, vedono l'insorgere di eventi e situazioni disparate anche nel palinsesto teatrale italiano: si pensi ai rivoluzionari spettacoli di Carmelo Bene, che concentra su di sé tutte le fasi del processo creativo, o

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Sergio Garbato, «Il teatro? Parola e poesia. Ma i registi non lo sanno», in «Il resto del carlino», 17 luglio 1981.

⁶⁷ Giovanni Antonucci, *Introduzione* in Id. (a cura di), *La regia teatrale in Italia*, cit., p. 9.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Cfr. *Ivi*, pp. 9-10.

⁷⁰ *Ivi*, p. 11.

all'esperienza in Italia del Living Theatre e ancora al concetto di Nuovo Teatro che si consolida alla fine del decennio⁷¹. Rispetto a tali eventi scenici, che rompono i convenzionali schemi della regia per sostenere una ricerca che va «ben oltre i confini del teatro d'autore e del teatro di regia»⁷², la visione di Foà risulta ancorata a una tendenza di tradizione non del tutto superata. Questa tendenza si mostra ostile nei confronti delle sperimentazioni azzardate che costellano la regia di quegli anni; Foà lamenta un metodo di lavoro accentratore, che trascura la figura dell'attore e quella dell'autore:

Il regista: quanti eccessi nel teatro italiano. E l'attore si trova a fare cose che nel testo non ci sono. Si trova con registi che non sanno «spiegare» le battute, che ne cambiano il senso. Così, ha fatto per esempio l'avanguardia, che poi avanguardia secondo me non è stata. Ricordo certe assurde critiche «Foà ha seguito pedissequamente le didascalie del regista...» Una volta, il regista era il «direttore», Pirandello lo chiamava «il poeta». Uno che sapeva «guidare»⁷³.

Foà prende posizione nel dibattito sulla regia che è ancora centrale negli anni Settanta: egli si scaglia contro gli «eccessi» dell'avanguardia, responsabile di aver messo in discussione il concetto stesso di autore, e si dimostra invece vicino a un modello registico che richiama il lavoro di Luigi Pirandello nei primi anni del Novecento. Di fronte ai «registi che scrivono i testi degli autori»⁷⁴, Foà propone un ritorno alla funzione originaria di questo ruolo: il regista, dunque, va inteso come guida e come concertatore degli elementi della messa in scena in funzione della poetica dell'opera. La sua opposizione alla visione neoavanguardistica che, a partire dal secondo Novecento, invade l'evento teatrale, emerge in maniera esplicita in un articolo scritto da Foà e pubblicato nel 1974, in cui, partendo da una personale recensione di una messa in scena, si pone in maniera inequivocabile rispetto alla questione nel Nuovo Teatro:

Accidenti a te, Memè! Sono venuto a vederti nel tuo garage, pieno di buone intenzioni, aperto a tutto, al teatro gestuale, al teatro d'avanguardia, al teatro spaziale, a quello di rottura...e qui mi fermo, perché proprio di rottura si è trattato: di una rottura di scatole (Tu avresti detto, probabilmente «c...») da non finire! Ma, senti, non ti mando gli accidenti per quello che hai fatto, perché ognuno ha il diritto di fare quello che vuole, ma perché mi hai messo in crisi. Mi hai messo in crisi di fronte a me stesso e di fronte a quelli che ti hanno applaudito. E anche perché mi hai bagnato i piedi e per il resto della serata sono rimasto coi piedi freddi marmati, per via di quell'acqua che tu hai sparso a profusione da quella tua maledetta fontana Tarzan o Fontana Leone! Io non ho mai capito nulla di quello che hai voluto rappresentare [...] La frase più azzecata del tuo inconsistente testo è: «Carogna, dove mi hai portato?». Avrei voluto gridarlo anch'io, io che facevo parte dello «s...» pubblico del sabato (parole tue) che ti è venuto a vedere. Non voglio fare un giuoco di parole, dicendoti che invece di Teatro Ricerca, sarebbe meglio che si pagasse la Ricerca del Teatro, di quello vero, di quello che non prende i grandi classici a pretesto per farne degli orridi spettacoli, credendo con ciò di distruggere una tradizione, di bastonare i conservatori, di additare al disprezzo delle masse i valori negativi della Tradizione. Memè Perlini, quando

⁷¹ Si veda il capitolo *Da vecchi sipari di ferro a nuovi incendi* in Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, pp. 103-127. Sul Nuovo Teatro si veda la trilogia dedicata al fenomeno, pubblicata da Titivillus: Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010; Salvatore Margiotta, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013; Mimma Valentino, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015.

⁷² Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, cit., p. 145.

⁷³ Umberto Rosso, *Foà: abbasso il mattatore*, in «L'Ora», 26 novembre 1981.

⁷⁴ Eugen Galasso, «Vi racconto i segreti del mio teatro», settembre 2002 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

avrà scritto un testo che possa rimanere come esempio di drammaturgia; quando avrai fatto una regia che invece di avvalersi di seni nudi o di provocanti trasparenze; di luci tagliate o accecanti, di rumori assordanti provocati da una buona amplificazione; dell'impassibilità di una ragazza che si lascia bruciare un ombrellino di carta sulla testa; di urla umani e disumani, e soprattutto quando non ti permetterai più di zittire il pubblico che ti zittisce; ma accetterai la critica anche villano dello s... pubblico del sabato sera, allora ti potrai permettere di fare degli spettacoli coi miei soldi e di prendere in giro te stesso per primo e gli altri poi, e lasciar in pace Pirandello!⁷⁵

La lettera, indirizzata a Memè Perlini, si configura non solo come aspra critica allo spettacolo di quest'ultimo, evidentemente poco gradito da Foà, ma come netta contestazione nei confronti del teatro d'avanguardia, di cui Perlini è uno dei maggiori esponenti. L'episodio a cui Foà si riferisce è l'allestimento di *Tarzan*, testo scritto e diretto da Perlini nel 1974 nel magazzino romano del Teatro Spazio Uno. Si tratta di una messa in scena che, in linea con lo sperimentalismo auspicato dal teatro di ricerca di quegli anni, propone una generale rottura delle convenzioni teatrali, attraverso l'uso di immagini e visioni evocative: è il «tipico esempio di un teatro povero, di teatro pretesto in cui si assiste alla distruzione del testo, che anzi non esiste affatto, e dove gli attori vengono usati meramente come oggetti, presenze, semplice materiale scenico»⁷⁶. La reazione di Foà di fronte a una tale proposta è forte, ma coerente con la sua personale idea di teatro: egli, pur dichiarandosi aperto alle nuove tendenze del teatro d'avanguardia (che, in tono canzonatorio, definisce in modo diverso, tramite una serie di termini), ne critica tutti gli aspetti, dalla mancanza di contenuti alle soluzioni sceniche, che sperimentano nuove forme del linguaggio visivo. Forte della sua visione testocentrica del fatto teatrale, che nella parola trova la sua massima espressione, Foà non può non rimanere interdetto nell'assistere a uno spettacolo basato sulla drammaturgia della visione, della luce che disegna lo spazio, dei suoni, in cui «il dato verbale è escluso dal processo di scrittura»⁷⁷. L'attore ferrarese osserva gli esperimenti del Nuovo Teatro, ma non ne prende parte, rimanendo fedele al teatro di tradizione, che resiste al fianco di esperienze performative innovative. Foà conosce, inoltre, le proposte sceniche di Perlini: quando, alla fine della lettera, afferma «lascia in pace Pirandello», si riferisce al debutto alla regia dell'attore con lo spettacolo *Pirandello chi?* del 1973. Memè Perlini è uno dei rappresentanti del teatro-immagine, ovvero di quella scrittura scenica che consiste in una «continua "immagine" in movimento, composta di parole, di gesti, di suoni, di luci, configurantesi in uno spazio "frantumato" e "ricomposto" al tempo stesso»⁷⁸. Il fenomeno del Nuovo Teatro, che Franco Quadri fa iniziare convenzionalmente con il

⁷⁵ Arnaldo Foà, *Un teatro di rottura*, 28 gennaio 1974. Documento conservato nell'archivio privato di Anna Procaccini.

⁷⁶ Lucio Romeo, *Tarzan! di Memè Perlini a Spazio Uno*, in «Il tempo», 12 gennaio 1974.

⁷⁷ Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia. 1968-1975*, cit., p. 291.

⁷⁸ Giuseppe Bartolucci, *Teatro-corpo teatro-immagine*, Marsilio, Padova 1970, p. 86.

Convegno di Ivrea del 1967⁷⁹, si impone nel panorama teatrale nazionale, giungendo, proprio negli anni Settanta, a sperimentare formule spettacolari nuove e alternative, in opposizione al modello culturale e produttivo predominante. Foà, protagonista delle scene teatrali di questi anni, non aderendo a tali linee di tendenza, punta il dito contro i principi del Teatro di Ricerca, ritenuto responsabile di realizzare spettacoli criptici e autoreferenziali, nell'illusione di distruggere la tradizione per aprire la spettacolarità a nuovi orizzonti scenici. L'attacco all'avanguardia degli anni Settanta ritorna anche in una riflessione scritta per «Il Globo», in cui Foà afferma: «Quando vedo spettacoli come quelli del Teatro Beat, o come quelli di Memè Perlini, amici miei, mi sento di un vecchio, ma di un vecchio, che mi verrebbe la voglia di prendere un bastone per camminare meglio. No, no, secondo me non ci siamo proprio!»⁸⁰. Questa volta sotto accusa non è solo Perlini, ma il Teatro Beat, ancora un'esperienza che fa parte dell'avanguardia teatrale degli anni Sessanta e Settanta. Il dissenso di Foà appare evidente: il sentirsi vecchio di fronte a tali proposte sceniche denota la mancata comprensione di un linguaggio così distante dalla sua visione teatrale. A incidere in tale visione sono sicuramente i modelli che l'attore ha incontrato e seguito nel periodo iniziale del suo percorso artistico: negli anni della formazione teatrale, Foà incontra una pratica registica che, ancora nella sua fase di affermazione e pur sperimentando soluzioni sceniche diverse, lavora sul rapporto tra testo e spettacolo, tra la parola dell'autore e il processo di messa in scena. Foà segue le operazioni registiche di Pietro Sharoff, legato al metodo di Stanislavskij e dunque all'importanza dell'interpretazione attorica nella messa in scena, viene scritturato da Ettore Giannini, regista pragmatico, lontano da estetiche astratte⁸¹, partecipa agli spettacoli di Guido Salvini, allievo di Pirandello e attento alla cura di ogni dettaglio delle sue rappresentazioni teatrali. La posizione condivisa dall'artista, dunque, non può non risentire di certi modelli e dissentire, al tempo stesso, dalle esperienze che proprio tali modelli intendono distruggere.

In antitesi con il Nuovo Teatro, Foà sostiene una concezione registica che si concretizza nel rilievo conferito al verbo dell'autore e alla creazione dell'attore e che emerge visibilmente nella sua multiforme attività teatrale: già la produzione drammaturgica è caratterizzata dalla preminenza dell'elemento recitativo e testuale rispetto allo sviluppo dell'azione, ma anche l'intera opera registica risente di questo generale pensiero sul linguaggio scenico. Se è azzardato parlare di un vero e proprio metodo, si può invece individuare un orientamento che Foà mantiene fermo e invariato fino alle ultime prove registiche della sua carriera: egli afferma di

⁷⁹ Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia*, volume I, Einaudi, Torino 1977, p. 9.

⁸⁰ Arnoldo Foà, *Continuo il giro per i teatrini*, nota di diario conservato presso l'archivio privato di Anna Procaccini.

⁸¹ Giorgio Prosperi, *La giovane regia italiana*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio D'Amico, Angelo Belardetti Editore, Roma 1947, p. 217.

voler «mettere in scena niente più di quanto suggerisce l'Autore»⁸² e giustifica i suoi interventi sul copione, laddove particolarmente visibili, come «alterazioni per facilitare maggiormente la comprensione di qualche passaggio»⁸³.

I limiti degli spettacoli allestiti da Foà sono ben riscontrabili fin dalle sue prime prove e sono riconducibili all'atteggiamento troppo rigido e rigoroso rispetto al concetto stesso di messa in scena: il rischio principale in cui incorre la sua produzione è quello di oscurare il lavoro di regia, per esaltare la recitazione e il punto di vista autoriale. Questo spiega l'atteggiamento della critica nei confronti di una regia che è stata ritenuta «poco visibile»⁸⁴, «prosciugata»⁸⁵, «disinvoltamente naturalistica»⁸⁶. La precisa analisi del testo, utile a farne emergere i significati, viene espressa, nella messa in scena, attraverso le sfumature della recitazione, che esalta le parole dell'autore e le rende «vive» davanti allo spettatore, mentre l'apparato scenografico viene relegato a un ruolo marginale; se l'attitudine alla regia si intravede fin dai primi incontri con il teatro, essa rimane ancorata a una forma teorica più che pratica. Foà mantiene un atteggiamento di distacco rispetto alla spettacolarità contemporanea, ma la sua proposta, seppur raggiunga dei risultati non trascurabili, stenta a trovare una precisa collocazione nel panorama registico dell'epoca.

4.2 Le regie realizzate tra gli anni Sessanta e Ottanta

Il repertorio registico di Arnaldo Foà, composto da trentuno messe in scena, riflette i gusti drammaturgici dell'attore, che alterna opere di stampo classico a *pièces* del Novecento: nella proposta contemporanea si riscontra, inoltre, la compresenza di autori italiani e stranieri, da Carlo Terron, Brunello Rondi e Renato Mainardi, a Ronald Harwood, John Osborne, William Gibson. Gli anni più intensi per la produzione registica sono quelli a cavallo tra i Sessanta e gli Ottanta, periodo altrettanto florido per la regia nazionale. La presa in esame di alcuni allestimenti prodotti in questo arco cronologico è cruciale per la definizione dell'opera registica e per la comprensione di come essa metta in pratica le linee teoriche sopra enunciate.

Dopo l'esordio con *Signori, buonasera*, Arnaldo Foà si interessa alla drammaturgia coeva, mettendo in scena, nei primi anni Sessanta, una serie di testi realizzati nel decennio precedente: *Due in altalena* scritta da Gibson nel 1959, *La lezione*, atto unico di Eugène Ionesco del 1951, *Rashomon* nell'adattamento di Fay e Kanin, *Notti a Milano* di Terron del 1953. Nella

⁸² Arnaldo Foà, *Un pezzo di paradiso*, fascicolo *Programmi di sala*, 1989.

⁸³ Arnaldo Foà, *Pluto*, fascicolo *Programmi di sala*, 2002.

⁸⁴ Antonio Valenti, *Le più ignobili sentine di Milano nella commedia di Carlo Terron*, in «Il giornale di Brescia», 16 marzo 1963.

⁸⁵ Roberto De Monticelli, *Nella vita a due un terzo può servire*, in «Il giorno», 13 aprile 1968.

⁸⁶ Id., *La bella nipote salva gli zii in crisi*, in «Il giorno», 10 gennaio 1966.

stagione 1962-1963 Foà debutta con la compagnia Foà-Masiero, dirigendo lo spettacolo *I masteroidi* di Marcel Aymé, nella traduzione di Pier Benedetto Bertoli, a distanza di un anno dalla prima parigina della *pièce*. Per questo suo sesto allestimento il regista ferrarese sceglie un'opera «parente di un teatro che tiene conto dell'esperienza di cabaret»⁸⁷, in cui la mescolanza di musica e prosa enfatizza i toni umoristici e anticonvenzionali della trama. Per una *pièce* così articolata come quella di Aymé, che si colloca al «crocevia tra la pantomima, la scena da «cabaret», l'operetta, il virtuosismo trasformistico e parodistico»⁸⁸, Foà costruisce una regia essenziale, in grado di restituire il gioco scenico voluto dall'autore. L'aderenza all'opera si riscontra nella messa in scena, realizzata nel rispetto quasi totale del testo e degli snodi principali dell'intreccio: sul copione del 1962 Foà interviene numerose volte con annotazioni e modifiche che riguardano il solo piano linguistico, sostituendo alcune espressioni o cambiando la struttura delle singole frasi. Si vedano, come esempio, gli interventi di Foà nella prima pagina del copione de *I masteroidi*:

BORDEUR – Mi chiamo Bordeur. Devo dire subito che, dagli attori della ~~commedia~~ **compagnia**, sono considerato un semplice ~~aiutante~~ **servo** di scena. ~~Neppure che solo in casi eccezionali sostituisce una compagnia o un generico~~, insomma. ~~Fortuna che Ma c'è l'autore che la pensa diversamente di questa commedia che non è dello stesso parere.~~ **Dunque**, quindici giorni fa, ~~in piena~~ **durante una** prova, il regista si è, ~~diciamo così, incazzato moltissimo~~ **arrabbiato come una belva**. Ha detto cose turche, parole di una volgarità che io non oso ripetere. ~~Inutile, quando si incazzano i registi, più geniali sono, più diventano volgari; hanno il vocabolario facile.~~ **È strano ma, quando i registi si arrabbiano, più sono raffinati, più dicono parolacce. Sarà una questione di equilibrio. Basta Va bé questo non c'entra**, ha urlato agli attori: ~~che~~ **“è più di un mese che proviamo e loro ancora non sanno sapete un accidente di della parte. La sera della prima quanto faccio l'anteprima per la critica vi faccio vedere io!”**⁸⁹

La scenografia, realizzata da Gianni Polidori, si limita a ricostruire una scatola fissa che, nel corso della rappresentazione, evoca e ricrea luoghi diversi. Al centro della trama de *I Masteroidi* c'è la vicenda della ricca famiglia borghese dei Donadieu, di cui emergono gli aspetti più controversi e ambigui, attraverso la rappresentazione di situazioni inverosimili e paradossali. I due novelli sposi, Fiorenza e Ludovico, consumano piacevolmente il loro amore, fino al giorno in cui Ludovico, preoccupato che un rapporto così bello possa rovinarsi nelle abitudini della quotidianità, decide di lasciare la moglie e mettersi in viaggio. Quest'ultima, che in un primo momento pare accettare la decisione, sprofonda ben presto in un'apatia senza via d'uscita. La situazione subisce una svolta grazie a Iolanda, sorella della giovane sposa, che si mette alla ricerca di Ludovico e lo ritrova in Venezuela, ponendo così fine alla commedia. L'elemento più interessante della *pièce* coincide con il personaggio di Bordeur, vero

⁸⁷ G. Pros. *I Masteroidi*, in «Il tempo», 22 dicembre 1962.

⁸⁸ R. T., “*I Masteroidi*” di Marcel Aymé commedia per un solo attore, in «Il Messaggero», 22 dicembre 1962.

⁸⁹ Marcel Aymé, *I masteroidi*, traduzione di Pier Benedetto Bertoli, fascicolo *Copioni*, 1962, p. 1. Le parti originali sono state barrate, mentre gli interventi di Foà sono stati evidenziati in grassetto.

protagonista e *deus ex machina* dell'intreccio: si tratta del suggeritore della compagnia, il quale, notato dal regista per la sua inaspettata bravura, viene scritturato per interpretare una serie di stravaganti figure. Attraverso l'inserimento di Bordeur, la commedia assume un carattere metateatrale, tenuto in piedi proprio dal personaggio, il quale si presenta così di fronte al pubblico:

Mi chiamo Bordeur. Devo dire subito che, dagli attori qui della compagnia, sono considerato un semplice servo di scena che solo in casi eccezionali sostituisce una comparsa o un generico, insomma. Ma c'è l'autore di questa commedia che non è dello stesso parere. Quindici giorni fa, durante una prova, il regista si è arrabbiato come una belva. Ha detto cose turche, parole di una volgarità che io non oso ripetere. È strano, ma, quando i registi si arrabbiano, più sono raffinati, più dicono parolacce; sarà una questione di equilibrio. Va bè, questo non c'entra, ha urlato agli attori: "è più di un mese che proviamo e ancora non sapete un accidente della parte. Quando faccio l'anteprima per la critica vi faccio vedere io! Vi piazco in scena qui, davanti, bello, bene in vista, un suggeritore!" Scoppiava di rabbia. E andava su e giù per il palcoscenico. [...] Io, come vi ho detto, non c'entravo nella commedia. Dovevo soltanto aiutare il direttore di scena. Non che non sia capace di fare l'attore, ma nessuno mi ha mai voluto affidare una parte. Quando lui mi chiama, figuratevi l'emozione di poter comparire in pubblico. Mi avvicino e che cosa succede? Giù, in platea, proprio in quella poltrona lì, vicino al corridoio, tra sbadigli e stiramenti, si sveglia l'autore. [...] Su, Bordeur, mi fa, vuole per cortesia recitarci qualcosa? Che so, una poesia. Conosce quella di V. Hugo: "Mio padre seguito da un solo soldato"? non aspettavo altro, parto in quarta. [...] Il vecchio, l'autore voglio dire, era impazzito. "Ma, Bordeur, mi fa, ma sa che Lei è un grande attore?". E io subito: "E lei lo sa che lei è il più grande autore dei nostri tempi?" [...] L'autore dormiva sempre durante le prove e io, zitto, zitto, mi avvicinavo al regista, tiravo fuori un pezzo di carta che mi ero preparato a casa e: "Dottore, gli dicevo, qui ci sarebbe un'altra battutina, qui ci sarebbe questa scena, ci sarebbe un monologo...scritti dall'autore. Per me". [...] Insomma, una battuta oggi, una battuta domani, un monologo dopodomani mi sono arrangiato e mi sono creato una vera e propria parte⁹⁰.

Il discorso introduttivo esplicita immediatamente il carattere della *pièce*, il suo tono parodico e disimpegnato, insieme alla dimensione metateatrale espressa dal personaggio, che racconta il rapporto tra autore e regista nella costruzione dello spettacolo; a partire dall'introduzione, Bordeur diventa l'animatore della rappresentazione, legando, con la sua presenza, «la sequenza dissociata dei fatti»⁹¹. A lui spetta il compito di commentare quello che accade sul palcoscenico, di presentare i singoli personaggi e anche di descrivere la scena, facendola diventare ogni volta, attraverso la parola, un luogo ideale nuovo. Nel ruolo di Bordeur c'è proprio Arnaldo Foà, che decide di misurarsi con l'interpretazione di ben trentotto caratteri diversi e che diventa, nel corso dello spettacolo, una vecchia baronessa, il capostipite della famiglia Donadieu, un bambino, un industriale, una cameriera e addirittura un cane. Nelle vesti del multiforme personaggio, Foà si dimostra «interprete di eccezionali estri e di vena straordinaria»⁹², «sfoggia la gamma estesissima dei suoi doni nel genere caricaturale»⁹³, dando

⁹⁰ *Ivi*, pp. 1-3 (versione con le correzioni già applicate da Foà).

⁹¹ F. B., "I Masteroidi" di Marcel Aymé all'Alfieri, in «La Stampa», 9 febbraio 1963.

⁹² G. M. G., «I Masteroidi», in «Gazzetta del popolo», 9 febbraio 1963.

⁹³ L. C., «I Masteroidi» di Marcel Aymé, in «Il Corriere», 12 marzo 1963.

prova del suo eclettismo nella figura di coro, guida e giudice dello spettacolo, «senza strafare, senza calcare troppo le sue battute»⁹⁴.

Lo spettacolo ottiene un caldo successo da parte del pubblico e della critica: «diverte come poche altre cose hanno divertito i padovani al Verdi»⁹⁵ si legge sul «Gazzettino» di Padova, mentre Michele Galdieri registra «frequenti risate ed anche applausi a scena aperta»⁹⁶ durante la rappresentazione. La scelta di mettere in scena il testo di Aymé rivela un'apertura da parte di Foà verso una drammaturgia contemporanea vicina al teatro d'avanguardia: le opere dello scrittore francese sono caratterizzate da una generale atmosfera grottesca e dalla parodia della società, ottenuta attraverso lo sviluppo di vicende e personaggi assurdi⁹⁷. Anche ne *I masteroidi* l'autore mette in pratica questa poetica dell'assurdo, costruendo una *pièce* che supera i canoni tradizionali dell'azione per proporre un'alternanza di quadri e situazioni sempre sospesi tra fantasia e realtà; la struttura dell'intreccio non segue una logica lineare, bensì uno sviluppo per episodi e rievocazioni, «in un rifiuto totale delle famose unità aristoteliche»⁹⁸. Dopo i testi di Gibson e Ionesco, caratterizzati da un generale capovolgimento dei canoni linguistici e drammaturgici tradizionali, Foà torna a lavorare su un'opera contemporanea che sperimenta nuove soluzioni nella scrittura: l'azione non si sviluppa secondo una progressione cronologica, i momenti si alternano in un *flashback* continuo, senza arrivare a una conclusione, l'epilogo stesso non ha un senso coerente. Se la struttura drammaturgica si presenta così articolata nelle sue soluzioni interne, la regia di Foà è, invece, essenziale, minima, tradizionale, tesa a valorizzare l'atmosfera divertente che pervade la *pièce*, come ci informa l'articolo pubblicato su «Il resto del carlino»:

È fin troppo evidente che questa «I masteroidi» è l'occasione che Arnaldo Foà andava, forse, cercando da anni; il bravo attore, schermendosi, ci ha dichiarato che il lavoro non ha alcuna pretesa, d'aver egli cercato soltanto di divertire e di divertirsi, ma l'impegno fisico e psichico derivanti dalla moltitudine dei ruoli ricoperti e dalla diversità delle caratterizzazioni, stanno piuttosto a testimoniare anche la giusta ambizione dell'artista di mostrare il proprio multiforme ingegno [...]⁹⁹

Nella duplice veste di attore e regista, Foà si limita ad allestire uno spettacolo che diverte, senza darne una particolare accezione critica e senza sfruttare i sottili riferimenti presenti nel testo, correndo il rischio, così, di darne una versione che appare complessivamente

⁹⁴ Antonio Valenti, *Questa sera Arnaldo Foà multiforme suggeritore*, in «Giornale di Brescia», 15 marzo 1963.

⁹⁵ *Divertono Foà e la Masiero ne «I Masteroidi» di Aymé*, in «Il Gazzettino», 17 marzo 1963 (ritaglio stampa anonimo).

⁹⁶ Michele Galdieri, *I Masteroidi di Aymé al Teatro Quirino*, in «Momento sera», 22 dicembre 1962.

⁹⁷ Carlo Mazza Galanti, *Il fantastico mondo di Marcel Aymé*, in «Raicultura», <https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/11/Il-fantastico-mondo-di-Marcel-Aymé-a12f166c-75d9-4d2a-b73b-8a6e4cc36007.html>.

⁹⁸ Arnaldo Frateili, «*I masteroidi*», in «Paese sera», 23 dicembre 1962.

⁹⁹ Vimez., «*I masteroidi*» di Aymé in prima nazionale assoluta, in «Il resto del carlino», 16 novembre 1962.

disimpegnata. Odoardo Bertani individua le criticità della lettura compiuta dal regista, presenti, in primo luogo, nello stile recitativo degli attori: nello specifico, la recitazione «da commedia esilarante»¹⁰⁰ non fa emergere la condanna morale sottesa ai giochi bizzarri ricreati da Aymé: «l'allegria velenosità del testo si stempera in un innocente cocktail teatrale, i cui protagonisti ci risultano quasi simpatici, mentre li dovremmo signorilmente disprezzare»¹⁰¹. Foà sceglie di rimanere piuttosto fedele al testo originale, se si escludono gli interventi linguistici, e basa il suo lavoro registico sull'esercizio di una recitazione a cui è affidata la resa comica dell'opera; nella costruzione dello spazio il regista rispetta le indicazioni presenti nel copione, cioè realizza una scena fissa, che assume caratterizzazioni diverse nel corso dello spettacolo: «una scena cangiante, sempre imprevedibile nelle diverse gamme dei colori e delle atmosfere che le conferiscono le luci»¹⁰². La scenografia realizzata da Gianni Polidori, pittore, oltre che scenografo, attivo non solo a teatro, ma anche al cinema, al fianco dei più importanti registi degli anni Cinquanta e Sessanta, stupisce il pubblico per la sua «modernità fantastica»¹⁰³: essa si caratterizza per l'uso sapiente delle luci, in grado di ricreare atmosfere suggestive e di enfatizzare le valenze differenti che la scena assume durante la rappresentazione. L'unico elemento che risalta nello spazio scenico è la garitta, una piccola costruzione dipinta a strisce rosse, bianche e blu, che rappresenta il luogo in cui Bordeur è se stesso, cioè il suggeritore che commenta e descrive l'azione, mentre, quando si trova a fianco degli altri attori, egli interpreta sempre una figura nuova. La dimensione scenografica viene costruita in chiave simbolica e il suo senso varia nel corso dello spettacolo: è la potenza evocativa della parola, insieme alle variazioni della luce, a darle una concretezza, così essa diventa la camera da letto di Iolanda, poi il bagno della casa di Fiorenza e Ludovico, lo studio di Giampiero, e ancora l'interno di un *night* parigino o la sala di un hotel a Santa Fe. A sancire i cambi di scena e di ambientazione è Bordeur, il quale, con il sussidio della musica e con le sue battute didascaliche, informa lo spettatore dell'avvenuto mutamento.

Nell'interpretazione della *pièce* e dei personaggi, Foà ricade in un meccanismo ricorrente nella sua produzione teatrale, che è emerso dalla ricognizione dei testi che scrive e che mette in scena: quello, cioè, di attribuire un valore morale e una coscienza all'opera, anche quando essa non la possiede. Questa costante ricerca di significato nel disegno registico è la componente dello spettacolo che la critica prende di mira:

Arnoldo Foà [...] quale regista vero però ha dato ai personaggi una dimensione che non gli spetta. Sono invece dei manichini, delle marionette e la misura loro è fornita dai giochetti idioti a cui ogni tanto si

¹⁰⁰ Odoardo Bertani, *Contro la borghesia di provincia e contro il galateo teatrale*, in «Avvenire d'Italia», 17 novembre 1962.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² G. M. G., «I Masteroidi», in «Gazzetta del Popolo», 9 febbraio 1963.

¹⁰³ Antonio Valenti, *Questa sera Arnoldo Foà multiforme suggeritore* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

abbandonano e che non sono ritorni nostalgici alla infanzia ma dimostrazione di un persistente infantilismo. La regia pare invece commuoversi, e dovrebbe incrudelirli: ci siamo spiegati con un esempio. Il ritmo, dunque, non solo meccanicamente, lo vedremmo più aspro, a rivelare la inconsistenza di quelle figurette e dei loro sentimenti¹⁰⁴.

Quanto affermato da Dursi viene condiviso dalla valutazione complessiva dello spettacolo, il quale, pur riuscendo a divertire e intrattenere il pubblico, viene ritenuto il risultato di una errata e fuorviante interpretazione del regista:

Nelle sue variazioni Foà è stato approssimativo, non sempre ha reso lo spirito e le intenzioni dell'autore [...] Efficacissimo è stato, come regista, nella scena finale, dove la comicità d'un antico gioco fanciullesco cui i più che adulti personaggi s'abbandonano in una stazione ferroviaria si stempera, piano piano, nel «poetico», o, per dirla più modestamente, nel patetico. Ma anche qui le intenzioni dell'autore, sempre attento a non cadere nel tenero, sono state tradite¹⁰⁵.

Sebbene lo stesso Foà dichiari di aver voluto, con questo suo allestimento, produrre del facile divertimento, la sua interpretazione, troppo attenta ai contenuti e alla caratterizzazione del personaggio, prende troppo sul serio il testo e si allontana, così, dalla satira fantasiosa dell'autore; la messa in scena risulta «abbagliata dalla apparente profondità di un testo che è, in realtà, solo un pretesto comico»¹⁰⁶. A differenza del gradimento riscosso alla prima parigina, la versione italiana curata da Foà non incontra un terreno favorevole: il regista si sforza di rispettare lo stile bizzarro della commedia, ma non rinuncia a darle una chiave di lettura più impegnata di quella riscontrabile nel testo:

Foà ha preso troppo sul serio la commedia di Aymé, nel senso che non gli ha mantenuto quell'andatura scintillante e anche un tantino frivola da «cabaret» che gli aveva impresso la regia parigina di Barsaq. La sua messa in scena, pur attenta e accurata nel dosare gli effetti, pecca di eccessivo realismo, dando vita a uno spettacolo nel quale lo spessore andava a scapito della risonanza¹⁰⁷.

L'eccessivo realismo evidenziato in questo giudizio si ritrova nella recitazione degli attori, che Foà dirige all'insegna di uno spirito naturalistico, lontano dai toni del *cabaret*: il regista non accoglie il carattere effimero dei personaggi e la mancanza di umanità dei loro gesti, ma ne dà una lettura psicologica che risulta inadeguata. La regia non si accontenta di rappresentare l'aspetto giocoso e satirico voluto da Aymé, mette in risalto il piano umano, «mentre avrebbe dovuto accentuarne il carattere di giuoco marionettistico, meccanico, qual era chiaramente suggerito dall'abbondanza dell'elemento pantomimico»¹⁰⁸. Se la prova attorica, pur nella errata interpretazione voluta da Foà, è responsabile della buona riuscita dello

¹⁰⁴ Massimo Dursi, *I «Masteroidi» a Cesena*, in «Il resto del Carlino», 17 novembre 1962.

¹⁰⁵ Mosca, *Arnoldo Foà ussaro mattatore*, in «Corriere d'informazione», 21 novembre 1962.

¹⁰⁶ A. L., *I masteroidi di Marcel Aymé*, in «L'Unità», 21 novembre 1962.

¹⁰⁷ R. T., *I Masteroidi di Marcel Aymé commedia per un solo attore*.

¹⁰⁸ Arnaldo Frateili, *I masteroidi*, cit.

spettacolo, la regia, seppur in linea con la *pièce*, non ne coglie il vero intento e viene giudicata «debole e sfuggente»¹⁰⁹.

Dopo essersi misurato con la drammaturgia contemporanea e con la complessa struttura del testo di Aymé, Foà si confronta, per la prima volta nelle vesti di regista, con il teatro classico, mettendo in scena, in due versioni, la stessa commedia greca. Lo spettacolo in questione è *La Pace* di Aristofane, allestito da Foà nel luglio del 1967 al teatro greco di Segesta e promosso dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico; la seconda versione della *pièce* viene presentata al Teatro Olimpico di Vicenza nel 1992. Con questo lavoro, Foà mette in pratica coerentemente i principi fondativi della sua idea di regia: rimanendo fedele al testo, egli intende trasferire sul palco tutta l'attualità politica di Aristofane:

«Mi sono attenuto con scrupolo all'originale – ha precisato Foà al termine della “prima” nel palcoscenico all'aperto del Giardino Reale – senza lasciarmi impressionare da soluzioni apparentemente insolite. Aristofane dice che il protagonista deve salire in cielo a dorso di un gigantesco scarabeo e io trasporto di peso Fabrizi nell'Olimpo con una possente gru che non mi preoccupa affatto di nascondere; nella seconda parte Trigeo dice a Festa di deporre i vestiti perché deve portarla in consiglio ed ecco un mezzo spogliarello, che spesso è stato frainteso; il coro in Aristofane è quanto di meno accademico esista ed io ho pensato di farlo pittoresco come la nostra gente del Sud, che vocia e canta con la massima disinvoltura e senza il minimo ordine»¹¹⁰.

Le soluzioni sceniche adottate per l'allestimento sono in linea con la visione registica dell'artista: la fedeltà alla poetica dell'autore viene applicata attraverso un criterio di verità scenica, intesa come esibizione dei meccanismi teatrali in quanto tali. Gli adattamenti registici di cui parla Foà vengono realizzati senza stravolgere il contenuto dell'opera, come la caratterizzazione del coro, che non ne falsa il valore all'interno della commedia, o l'utilizzo della gru o dello spogliarello, concepiti per mettere in risalto alcuni tra i momenti più suggestivi della *pièce*. Con lo spettacolo del 1967 Foà si inserisce nell'operazione che da tempo l'Istituto Nazionale del Dramma Antico stava compiendo per promuovere la diffusione di opere classiche nel palinsesto teatrale italiano: la cornice in cui lo spettacolo viene allestito è proprio il teatro di Segesta, con cui l'INDA inizia una collaborazione sul finire degli anni Cinquanta. Alla base dell'iniziativa spettacolare c'è la volontà di portare in scena i classici, attraverso un lavoro registico il più possibile vicino alla struttura dei drammi antichi: da qui l'idea di rappresentarli negli spazi del passato, come i teatri greci e romani all'aperto. Foà lavora sul copione tradotto da Raffaele Cantarella, grande esperto di classici, e rispetta la tradizionale alternanza del parlato e della musica, grazie alla collaborazione del compositore Fiorenzo Carpi e di Giuliana Barabaschi, curatrice delle coreografie.

¹⁰⁹ M. S., *I masteroidi di Marcel Aymé*, in «Avanti», 22 dicembre 1962.

¹¹⁰ P. Per., *Foà e Aldo Fabrizi parlano di Aristofane nemico della guerra*, in «Stampa sera», 29 luglio 1967.

La scelta di portare in scena un testo di sfondo politico come quello de *La Pace* non passa inosservata e acquisisce una notevole risonanza: sebbene l'ente teatrale siciliano stesse promuovendo l'incontro tra la spettacolarità antica e le forme del contemporaneo, il repertorio comico di Aristofane compare di rado nella programmazione teatrale coeva. Giuseppe Geraci afferma che «la più ispirata delle undici commedie lasciateci da Aristofane è stata ingiustamente, incomprensibilmente, scioccamente trascurata non solo dai nostri uomini di teatro ma anche dagli enti che dovrebbero stimolare l'iniziativa»¹¹¹, registrando, nel repertorio dell'Istituto del Dramma Antico, dai suoi esordi fino al 1967, solo tre opere del commediografo ateniese. Geraci insiste sul carattere di novità rappresentato dallo spettacolo di Foà, aggiungendo che a Segesta «parlano di questa *Pace* come di un miracolo»¹¹²; l'attualità del tema trattato, l'entusiasmo locale e l'interesse culturale fanno in modo che lo spettacolo sia replicato in altri teatri antichi italiani. La modernità del testo risiede nel suo argomento, trattato con la sottile vena satirica tipica del teatro aristofanico: il rifiuto della guerra e l'invocazione della pace. La struttura dell'opera rispetta la tradizione attica, prevede cioè la presenza di un prologo, in cui vengono presentati gli antefatti, e la divisione in due parti, a loro volta distinte dalle due parabasi. L'azione vera e propria si svolge nella prima parte, quando ha luogo l'impresa del protagonista Trigeo, il quale, tra peripezie comiche e con l'aiuto del coro dei contadini, raggiunge lo scopo di liberare la dea della Pace e portare armonia tra i greci; nella seconda parte, invece, si alterna una sequenza di *sketches* sugli effetti benefici della pace ritrovata. Nel suo adattamento, Foà si mantiene piuttosto fedele alla versione originale, non rinunciando a intervenire sul copione con piccole modifiche di ordine linguistico e operando alcuni tagli e aggiunte: ad esempio, sceglie di concludere il primo atto eliminando la lunga battuta del coro e riducendola a pochi versi, mentre, all'inizio del medesimo atto, fa raccontare due favole di Esopo ai contadini. Altra novità introdotta dal regista è il personaggio di Aristofane, assente nel testo greco, qui interpretato da Carlo Castellani, a cui spettano alcune battute del testo aristofanico nella prima parabasi. Rispetto alla composizione del coro, inoltre, il regista interviene dividendo le battute tra i componenti dei vari cori, così da snellire il testo e conferirgli un aspetto da «recita paesana»¹¹³. Nella messa in scena Foà si imbatte nelle difficoltà che la *pièce* possiede per natura: lo scompenso riscontrabile tra la prima parte, «che segue gli schemi della commedia attica antica»¹¹⁴, e la seconda, che «ricalca invece i moduli della farsa di piazza»¹¹⁵, rende problematica la conservazione di un ritmo costante per tutto lo spettacolo.

¹¹¹ Giuseppe Geraci, *Riscoperto un delizioso teatro*, in «Giornale di Sicilia», 8 luglio 1967.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Mino Bonsangue, *Segesta rilancia il grande messaggio di pace di Aristofane*, in «L'ora», 9 luglio 1967.

¹¹⁴ A. G., *Nella «Pace» di Aristofane esplode l'estro di Fabrizi* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹¹⁵ *Ibidem*.

Nella sua regia, Foà sottolinea l'aspetto buffonesco e divertente della favola di Aristofane, puntando sulla forza comunicativa degli interpreti, uno su tutti, il protagonista. Lo spettacolo, inoltre, rispetta l'andamento dell'azione scenica, la cui intensità diminuisce nel proseguo della rappresentazione, ottenendo un risultato finale che non convince pienamente la critica: la regia, infatti, dà risalto alla parte iniziale dell'opera, ma si lascia «via via attanagliare dal testo cui ha voluto attribuire la forza di urto di un messaggio drammatico»¹¹⁶. A risentirne è il ritmo, che la messa in scena «non riesce a sostenere»¹¹⁷ e che risulta sbilanciato: se il primo tempo «non manca di una sua limpida comicità»¹¹⁸, il secondo risente delle ripetizioni e del tono monocorde presente nel testo. Altro elemento che caratterizza la struttura drammaturgica de *La Pace* è l'assenza dell'incisiva vena satirica appartenente alla poetica di Aristofane e presente nella sua produzione comica: nell'opera del 421 a. C. essa lascia il posto all'inno più moderato e idilliaco della vita campestre e dei suoi benefici.

La regia realizzata da Foà mantiene innanzitutto il valore comico del testo, messo in risalto dalla recitazione degli attori e dalla scelta di mantenere le battute taglienti e audaci del copione originale; nello spettacolo, inoltre, Foà mette in risalto il carattere di modernità dell'opera, dando spazio alle trovate umoristiche tipiche del commediografo. La dimensione del comico viene ricreata anche grazie a espedienti di facile effetto, come sottolinea criticamente Geraci: «il regista si è più preoccupato di cercare l'applauso del pubblico, sino a ricorrere a soluzioni di gusto discutibile (pensiamo allo «strip» di Festa e a certe sottolineature alle frasi più piccanti del testo), che di offrire una versione critica e moderna dell'interessante testo»¹¹⁹. L'aspetto caricaturale ricreato da Foà viene messo in evidenza anche da Giorgio Fontanelli, che si spinge a definire lo spettacolo «una specie di fescennino, ovvero una involontaria caricatura di certo ingenuo pacifismo paesano»¹²⁰ che non renderebbe onore al valore umano, sotteso alla inverosimiglianza della vicenda; Foà sceglie la «strada della caricatura»¹²¹, come afferma Vice, ma non riesce a tenerla in piedi per tutto lo spettacolo, che risulta così «slegato»¹²².

Per il ruolo del protagonista Foà sceglie il famoso attore Aldo Fabrizi, ottenendo, così, un duplice effetto: se, da un lato, la fama dell'interprete viene accolta con favore dal pubblico, dall'altro l'interpretazione dell'attore romano catalizza su di sé tutto il peso dello spettacolo, oscurando gli altri elementi presenti in scena. Foà è consapevole del richiamo che Fabrizi

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Vice, *Nella «Pace» di Aristofane un tema che sfida i secoli*, in «Gazzetta del popolo», 29 luglio 1967.

¹¹⁸ G. A. C., «*La Pace*» di Aristofane a Ostia Antica, in «Giornale d'Italia», 15 agosto 1967.

¹¹⁹ Giuseppe Geraci, *Riscoperto un delizioso teatro* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹²⁰ Giorgio Fontanelli, *Per salvare La Pace viaggio fino a Giove*, in «Il Telegrafo», 26 luglio 1967.

¹²¹ Vice, *Nella «Pace» di Aristofane un tema che sfida i secoli* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹²² *Ibidem*.

avrebbe avuto e delle potenzialità comunicative della sua recitazione; così Anna Procaccini descrive l'intuizione del regista e il rapporto che si instaura tra questi e l'attore:

Per questa prima messa in scena de *La Pace* vuole come protagonista Aldo Fabrizi, un attore che stima per la versatilità, la semplicità e la bravura, e che, ammette, sarebbe stato un grande richiamo, perché a volte lo spettacolo teatrale ha bisogno anche di questo. Il suo ricordo di quello spettacolo è legato proprio al rapporto con Fabrizi, che per la prima volta affrontava un testo classico. Fabrizi aveva idee sue sul personaggio e tendeva a renderlo eccessivamente comico (era famosissimo allora anche come comico in tv), ma si fidò delle indicazioni di Foà, e al termine della tournée gli confidò che quello era stato uno dei più belli spettacoli cui aveva preso parte¹²³.

Le caratteristiche artistiche di Fabrizi costituiscono l'elemento focale dell'intero spettacolo: Foà conosce l'attore, il suo stile e la sua forte presenza scenica e lavora con lui sulla costruzione del personaggio. L'eccessiva caricatura conferita da Fabrizi al ruolo di Trigeo, che Foà prova a limare, emerge invece dalle recensioni dello spettacolo, per cui la scelta dell'interprete viene giudicata rischiosa: Raul Radice attribuisce la mancanza di un ritmo costante nella messa in scena proprio all'atteggiamento di Fabrizi, «attore portato dalla sua stessa cordialità a una specie di ammiccante e continuo colloquio con la platea che inevitabilmente dilata lo spettacolo e finisce per accentuarne i vuoti»¹²⁴. Una delle particolarità dello stile di Fabrizi è quella di «saper ascoltare il pubblico»¹²⁵, di generare il riso attraverso una spontanea predisposizione al comico e al burlesco. Nella *Pace*, però, questa recitazione non esalta il testo aristofanico, ma, al contrario, ne indebolisce i toni e le sfumature. Anche Mosca insiste sui limiti della dimensione recitativa, dichiarando: «Troppo rilievo è stato dato ad Aldo Fabrizi. La parte di Trigeo è incolore, e l'attore romano l'ha dilatata e resa stucchevole con quella sua recitazione che ammicca e non parla, troppo abbondante di pause gesticolate»¹²⁶. L'innata simpatia di Fabrizi e la sua mimica «di grande efficacia»¹²⁷ divertono e conquistano il pubblico, ma non ottengono una completa approvazione da parte della critica, per cui il personaggio di Trigeo avrebbe dovuto avere più dinamicità e vivacità rispetto a quella conferitagli dall'attore. Foà si affida alla «recitazione vociante di Aldo Fabrizi»¹²⁸, certo del consenso che essa avrebbe ottenuto da parte degli spettatori: «con la sua straripante personalità, Fabrizi ha invaso il palcoscenico ed ha stabilito di primo acchito fra ribalta e platea un'attentissima corrente magnetica, accentrando sulla sua figura l'attenzione del foltissimo

¹²³ Anna Procaccini, *Io, il teatro. Arnoldo Foà racconta se stesso*, cit., p. 20.

¹²⁴ Raul Radice, «*La Pace*» di Aristofane nel teatro di Fiesole, in «Corriere della sera», 23 luglio 1967.

¹²⁵ Pierluigi Pietricola, *Aldo Fabrizi. Una lezione attoriale e di stile impareggiabile*, in Sipario.it, <https://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/13186-aldo-fabrizi-una-lezione-attoriale-e-di-stile-impareggiabile-di-pierluigi-pietricola.html>.

¹²⁶ Mosca, *Arnoldo Foà ussaro mattatore* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹²⁷ Vice, *Una voce contro la guerra si alza dalla antica Atene*, in «L'Unità», 30 luglio 1967.

¹²⁸ Alberto Blandi, «*La Pace*» di Aristofane con Foà attore e regista, in «La Stampa», 29 luglio 1967.

pubblico»¹²⁹. La forza attrattiva esercitata dall'attore romano costituisce il punto di forza, ma anche il limite dello spettacolo, come sostiene chiaramente Vice:

Attrae, è chiaro, un pubblico presso cui è ancora molto popolare sicché ottiene tutta la buona disposizione e la simpatia, ma, d'altro canto, si abbandona un po' troppo volentieri ai suoi tipici borbottii e ammiccamenti, a quel continuo colloquio cordiale con la platea che, alla fine, non può non smarginare, dilatando oltre misura la rappresentazione e lasciando certe sensibili zone di vuote¹³⁰.

Foà lascia libero Fabrizi di caratterizzare il personaggio e di manifestare, nell'interpretazione, tutta la sua forza espressiva, ma la propensione dell'attore per una recitazione fatta di invenzioni estemporanee e improvvisazione non aiuta lo spettacolo a mantenere un ritmo costante, oltre che a mettere a fuoco il personaggio di Trigeo. Anche se in parte oscurato dalla straripante presenza scenica di Aldo Fabrizi, degno di lode è tutto il *cast* di questa *Pace*, composto da «attori comici di grande stile ed abilità»¹³¹: tra questi, Sandro Merli e Armando Bandini nel ruolo dei servi, Fulvia Gasser che interpreta la figlia di Trigeo, lo stesso Arnoldo Foà nelle vesti del dio Ermes. Mino Bonsangue affronta la questione della recitazione, ponendo il problema dello sbilanciamento che si determina tra i protagonisti e il coro:

Forse, ciò che difettava era l'unità di stile della recitazione; ossia ci è parso di avvertire uno «stile» Aldo Fabrizi, che era Trigeo; uno «stile» Arnoldo Foà, il quale impersonava Mercurio, e uno «stile» dei cori, i quali d'altronde hanno assolto egregiamente il loro compito. Per uscire dall'equivoco vorremmo domandare: è una parte tagliata proprio per Aldo Fabrizi quella di Trigeo?¹³²

La domanda finale riunisce tutti i dubbi nutriti dalla critica sull'interpretazione di Fabrizi: egli conferisce al personaggio una caratterizzazione ben delineata e riconoscibile, perché «con i suoi lazzi, le sue «allungature» di voce, il suo gestire rallentato e romanissimo, ha trasformato il contadino ellenico in un quirite trasteverino»¹³³. La disomogeneità di cui parla Bonsangue emerge non solo dalla preminenza recitativa di Fabrizi nel ruolo del protagonista, ma anche dallo stile del Foà attore: i due interpreti, che si trovano a dialogare in una serie di scene (figg. 52-53), concentrano su di sé la resa comica del testo di Aristofane, cadendo nell'errore di oscurare la pur ottima prova della restante parte del *cast*. Nella sua interpretazione, Foà conferma di avere quella che Di Nanni definisce «connaturata semplicità interpretativa»¹³⁴,

¹²⁹ A. G., *Nella «Pace» di Aristofane esplode l'estro di Fabrizi*, cit.

¹³⁰ Vice, *Nella «Pace» di Aristofane un tema che sfida i secoli*, cit.

¹³¹ Carlo Di Nanni, *Una funicolare per...Aristofane nella «Pace» di scena a Pompei*, in «Napoli notte», 14 luglio 1967.

¹³² Mino Bonsangue, *Segesta rilancia l grande messaggio di pace di Aristofane* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹³³ Vice, *Un Trigeo trasteverino*, in «Paese sera», 15 agosto 1967.

¹³⁴ Carlo Di Nanni, *Una funicolare per...Aristofane nella «Pace» di scena a Pompei* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

risolvendo la propria parte con «un finissimo gusto di stilizzazione e di ironia»¹³⁵ e spiccando nello spettacolo pur con un ruolo minore.

Per la realizzazione de *La Pace*, Foà si confronta con una dimensione spaziale ben lontana da quella che caratterizza la maggior parte della sua produzione registica: la scena non rappresenta più l'interno di un ambiente borghese, bensì tiene conto della spazialità dell'edificio teatrale all'aperto (lo spettacolo viene replicato in altri teatri antichi italiani, tra cui il Teatro di Fiesole, il Teatro di Ostia Antica, l'Anfiteatro di Pompei). La scenografia curata da Franco Laurenti – che si occupa anche dei costumi –, con la supervisione di Carlo Santonocito, sfrutta proprio l'ampiezza del teatro greco; il problema principale in cui si imbatte la messa in scena è quello di rappresentare visivamente il viaggio compiuto da Trigeo dal basso verso l'alto, ovvero dalla sua casa all'Olimpo. Laurenti risolve la questione dello spostamento progettando una sorta di funivia a cui è appeso il famoso scarafaggio che, dalla dimora del contadino, arriva fino alla sede degli dèi: nel bozzetto della scenografia (fig. 54) è visibile la struttura in questione, realizzata «con evidente ed iconica semplicità»¹³⁶, lasciata nuda e priva di qualsiasi accessorio e orpello che ne nasconda l'artificiosità. I poli opposti messi in collegamento da questa funivia sono realizzati con altrettanta semplicità: da un lato, l'umile casa del protagonista, dall'altro, il monte Olimpo. L'espedito scenografico, che Geraci giudica «decisamente antiestetico»¹³⁷, non è sicuramente nuovo, ma si rivela un'azzeccata invenzione in un allestimento che tende a togliere più che ad aggiungere; a definire ulteriormente lo spazio scenico intervengono le coreografie e le scene d'insieme, coordinate da Giuliana Barabaschi, e i costumi realizzati sempre da Laurenti «sulla scorta delle pitture vascolari e terrecotte ellenistiche»¹³⁸.

Sebbene la critica si divida nella valutazione della regia di Foà, mettendo in risalto il ritmo altalenante tra la prima e la seconda parte della messa in scena e i dubbi sul ruolo del protagonista, il successo non viene meno: il pubblico, che «non è andato a guardare per il sottile»¹³⁹, mostra un generale consenso, si diverte grazie alle trovate comiche della commedia, premia con numerosi applausi l'interpretazione dei suoi protagonisti.

Dopo venticinque anni dalla prima rappresentazione della commedia attica, Arnoldo Foà torna a mettere in scena *La pace* in una nuova edizione del 1992; l'allestimento inaugura il ciclo di spettacoli classici proposti dal Teatro Olimpico di Vicenza nel programma dal titolo *Pace e guerra nel teatro classico greco*, che prevede la successiva rappresentazione de *I sette contro Tebe*, diretta da Luigi Squarzina. Per questo secondo allestimento Foà si presenta nella

¹³⁵ Carlo Emilio Poesio, *Aristofane per noi*, in «La Nazione», 22 luglio 1967.

¹³⁶ Carlo Milic, «*La Pace* di Aristofane come accadimento «pop», in «Il gazzettino», 3 agosto 1967.

¹³⁷ Giuseppe Geraci, *Riscoperto un delizioso teatro* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹³⁸ A. G., *Nella «Pace» di Aristofane esplode l'estro di Fabrizi*, cit.

¹³⁹ Mosca, *Scarafaggi sull'Olimpo*, in «Corriere d'informazione», 25-26 luglio 1967.

triplice veste di riduttore, regista e protagonista, ricordando, così, «i dettami del cosiddetto teatro dell'attore, quando a regnare sovrano era il primattore-capocomico-direttore, senza del «metteur en scène»»¹⁴⁰. Foà rimane fedele alla sua idea di regia e di lavoro sui testi classici:

Ho cercato, nella mia regia, di essere il più chiaro e il più semplice possibile, così come ha cercato di esserlo questo meraviglioso autore che si chiama Aristofane. [...] La parte politica può apparire al pubblico più oscura per via dei personaggi che vi vengono citati e che non sono di nostra corrente conoscenza. Basterà che il pubblico assista allo spettacolo, sostituendo i nomi sconosciuti con altri più noti a tutti noi. Non si scandalizzi qualcuno se vedrà cose estranee alla commedia greca: mi auguro di poter credere che Aristofane ne sarebbe stato contento. Gli attori sono stati contenti di venire con me a interpretare quest'opera e sono contenti di come ho pensato di attuarla: il mio augurio è che ne sia contento anche lo spettatore che verrà a vederla. La mia intenzione (e credo fosse anche quella dell'autore) è quella di far riflettere con allegria, che è il suo esteriore, come la massima serietà è la sua base¹⁴¹.

Il rispetto del verso del poeta rimane il principio alla base della pratica registica, anche laddove venga operato, come in questo caso, un adattamento del testo alle esigenze dello spettatore contemporaneo. Per questa seconda versione Foà utilizza nuovamente la traduzione di Raffaele Cantarella e ripropone i medesimi interventi sul copione già attuati per lo spettacolo del 1967, senza operare nessuna reinvenzione personalistica: «Foà ha sostato, tagliato, interpolato, oltre che alleggerito certe espressioni «forti» che l'originale attico e la traduzione del Cantarella sbandierano facilmente»¹⁴². Il regista si avvale, inoltre, delle musiche per flauto e percussioni curate da Mattia Sebastiano Giorgetti, che compare anche tra gli interpreti nel ruolo del contadino, mentre la scena e i costumi sono di Giovanni Agostinucci. Se nella prima realizzazione della commedia Foà si affida alla potenza comunicativa di Fabrizi, scegliendo per sé un ruolo secondario, in questo secondo spettacolo egli interpreta il protagonista Trigeo, meritandosi i «caldi e insistenti applausi»¹⁴³ degli spettatori. Nella sua operazione di adattamento del testo e regia Foà mantiene l'atmosfera agreste e rasserenante che connota soprattutto la seconda parte dell'opera, ma non convince pienamente la critica, per cui lo spettacolo in parte oscura «la capacità di trasfigurazione fantastica»¹⁴⁴ che traspare dalla forza linguistica del commediografo greco e non ne mette in risalto gli elementi di modernità. La principale difficoltà nella messa in scena della commedia risiede nella restituzione dei temi trattati dall'autore nel teatro odierno: *La Pace* presenta una struttura interna non tradizionale e si configura, secondo Ugo Volli, come «una celebrazione politica e religiosa, del partito pacifista contro quello bellicista in Atene»¹⁴⁵. Il suo legame con la condizione politica e

¹⁴⁰ Gastone Geron, *Foà firma «La Pace» col veggente Aristofane e i politici corrotti*, 4 settembre 1992 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

¹⁴¹ Arnaldo Foà, *Seguire il poeta*, in *Pace e guerra nel teatro classico greco*, fascicolo *Programmi di sala*, settembre 1992, p. 6.

¹⁴² Antonio Stefani, *Blandi sorrisi in nome della Pace*, in «Il Giornale di Vicenza», 9 settembre 1992.

¹⁴³ Gastone Geron, *Foà firma «La Pace» col veggente Aristofane e i politici corrotti*, 4 settembre 1992.

¹⁴⁴ Manuela Donà, *Trigeo nei meandri Olimpici* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹⁴⁵ Ugo Volli, *Arnaldo Foà cerca 'Pace' ma gli dei sono lontani*, in «la Repubblica», 13 settembre 1992.

religiosa attica non trova una collocazione concreta nella regia di Foà, che evita di trasferire i riferimenti politici presenti nel testo all'attualità; il risultato, sempre a detta di Volli, è un allestimento che «oscilla fra simbolismo e buffoneria, commedia dell'arte e esotismo del rito, animazione teatrale e rievocazione, con l'interferenza ulteriore del fondale neoclassico del teatro Olimpico, che come sempre urta contro i codici del teatro contemporaneo»¹⁴⁶. Priva di rimandi diretti alla contemporaneità, «la sostanza comica e polemica della commedia (essenziale a garantirne l'interesse) rischia di non deflagrare, di passare letteralmente sopra la testa degli spettatori, lasciando a tu per tu con lo svolgersi di un meccanismo allegorico alquanto ripetitivo»¹⁴⁷. Secondo Antonio Stefani, il regista avrebbe potuto osare maggiormente e fare interventi più coraggiosi sul copione, inserendovi rimandi diretti alla politica contemporanea, mentre la versione di Foà, al contrario, smorza i toni e «punta al sornione»¹⁴⁸:

E insomma questa «Pace» transita sulla scena dell'Olimpico come una favoletta leggera, cialtronesca e veritiera insieme, che par sempre sul punto di trovare il colpo d'ala decisivo e invece se ne rimane a mezz'aria, sospesa come il sorriso, candidamente sornione, di Foà. [...] Forse, qualche altra trovata la si poteva tentare, pur dovendo fare i conti con l'intangibilità della macchina palladiana¹⁴⁹.

A proposito della macchina palladiana qui citata dal critico, questa volta Foà si confronta con uno spazio che non ammette troppi interventi, ovvero la famosa scena fissa del teatro veneto: la ricchezza e la monumentalità della struttura rinascimentale, che rappresenta la città di Tebe ed evoca atmosfere lontane nel tempo e nello spazio, condizionano inevitabilmente l'allestimento dello spettacolo:

Noi pensiamo che vi si possa rappresentare un teatro anch'esso evocativo, dialettico, scarnificato fino all'essenza; noi pensiamo vi si possano rappresentare spettacoli che, proprio perché non si presentano finiti, o rifiniti, sino al più banale particolare scenico, avranno il potere di scatenare nell'immaginario dello spettatore una folgorante creatività, e renderlo attivo, partecipante. Il Teatro Olimpico del Palladio ha bisogno solo di questo: attori, un testo per contenuto e linguaggio sia in armonia con lo spazio, alcuni elementi scenici come "segni" drammaturgici, e basta. Al resto ci penserà il pubblico. [...] la parola drammaturgica, la parola poetica, in questo spazio, dovrà riprendere la propria corposità, il proprio magnetismo, e l'attore la propria centralità dell'avvenimento teatrale, e il pubblico la propria funzione¹⁵⁰.

Il direttore artistico Mario Mattia Giorgetti descrive in questi termini le caratteristiche della stagione teatrale proposta all'Olimpico: il lavoro filologico sul testo si riflette anche sulla concezione dello spazio, che non solo rispetta la potenza evocativa della scena palladiana, ma se ne serve per tornare a un teatro d'attore, in cui centrale è il rapporto tra quest'ultimo e lo spettatore. La scenografia progettata da Agostinucci, «attento a non prevaricare sulla Tebe

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Giovanni Raboni, *Foà contadino per Aristofane*, in «Corriere della sera», 17 settembre 1992.

¹⁴⁸ Antonio Stefani, *Blandi sorrisi in nome della Pace* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Mario Mattia Giorgetti, *Premessa*, in *Pace e guerra nel teatro classico greco*, fascicolo *Programmi di sala*, p. 4.

rinascimentale dello Scamozzi»¹⁵¹, si costituisce dunque di pochi ed essenziali elementi che non modificano lo spazio, mentre i costumi mantengono una tonalità monocroma, nei colori del bianco, seppia e ocra¹⁵². Rimane centrale il problema della rappresentazione del volo di Trigeo verso l'Olimpo: la soluzione finale tiene inevitabilmente conto dello spazio teatrale, discostandosi dalla originale trovata realizzata nel teatro greco di Segesta. Nell'articolo commemorativo pubblicato per la scomparsa dell'attore ferrarese Stefani ricorda il suo allestimento de *La Pace* e riporta le parole di Foà in merito all'espedito scenografico: «non essendo possibile utilizzare all'Olimpico alcun marchingegno, ho pensato a un effetto acustico che riproduca il battito d'ali di un insetto, con il quale cironderemo la sala nella circostanza opportuna»¹⁵³. La soluzione pensata da Foà e la regia, nel suo complesso, si mantengono caute e misurate, scegliendo di sfruttare l'aspetto evocativo, in questo caso quello sonoro, per rappresentare i momenti più spinosi della commedia aristofanesca. La recitazione si conferma l'elemento più riuscito dello spettacolo, a partire da Foà nei panni dell'anziano protagonista, che riesce a essere misurato, senza rinunciare ai guizzi pungenti che danno risalto alle frecciate esilaranti dell'autore, fino alla restante parte del *cast*, che vanta nomi noti al grande pubblico, anche per le apparizioni sul piccolo schermo: tra questi, Armando Bandini, che impersona con «briosa sicurezza»¹⁵⁴ il primo servo, Sebastiano Lo Monaco nel ruolo di Ermes, «spassoso in gonnellino e sandali coi tacchi, corpetto ed elmetto da guerriero»¹⁵⁵. A fianco degli attori principali, figurano poi interpreti più giovani, come Giorgio Contigiani e Marco Giallini, entrambi nella triplice veste di mercante, contadino e membro del coro, Daniele Pecci, che debutta a teatro con questo spettacolo, e la figlia d'arte Annalisa Foà.

Arnoldo Foà torna a lavorare sui testi classici altre due volte nel corso della sua carriera registica: sceglie nuovamente Aristofane, per cui dichiara di nutrire un'accesa passione¹⁵⁶, nello specifico la commedia *Pluto*, messa in scena nel 2002, e il *Miles Gloriosus* di Plauto, di cui Foà cura anche la traduzione e riduzione, diretto nel 1973. In entrambi gli allestimenti torna con insistenza la visione registica enunciata più volte dall'artista, che emerge con evidenza proprio nel suo rapporto con la drammaturgia classica. Foà è convinto che i sentimenti, le paure, persino la morale degli uomini siano rimasti inalterati nel tempo, nonostante il manifestarsi di nuovi fenomeni: questa vicinanza con le società antiche deve essere espressa, in teatro, senza ricorrere a eccessive trasformazioni, bensì tramite la conservazione della poetica originale. Nelle note di

¹⁵¹ Gaston Geron, *Foà firma «La Pace» col veggente Aristofane e i politici corrotti*.

¹⁵² Manuela Donà, *Trigeo nei meandri Olimpici*, cit.

¹⁵³ Antonio Stefani, *Addio Foà, ricorderemo la tua Pace in Olimpico*, in «GDV Spettacoli», 14 gennaio 2014, https://www.ilgiornaledivivenza.it/argomenti/spettacoli/addio-fo%C3%A0-ricorderemo-la-tua-pace-in-olimpico-1.188404?refresh_ce.

¹⁵⁴ Manuela Donà, *Trigeo nei meandri Olimpici*, cit.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Arnoldo Foà, *Note di regia*, in *Pluto*, fascicolo *Programmi di sala*, 23 luglio 2002.

regia, Foà insiste sulla propria idea e sul metodo adoperato nella messa in scena delle commedie antiche; a proposito del suo lavoro sul copione del *Miles Gloriosus*, egli precisa in che modo è intervenuto sui versi plautini:

Ho letto di un critico che ha dichiarato che Plauto non fa più ridere. Io personalmente ho dimostrato più volte che Plauto fa ancora sbellicare dalle risa, perché non siamo noi che siamo cambiati, in duemila anni, ma piuttosto alcuni industriali dello spettacolo che credono, usando ingredienti di consumo, di aumentare gli incassi. Altri intendono attualizzare gli autori antichi politicizzandoli con una visuale moderna: ne nasce un'indebita confusione che rende inintelligibile ciò che è chiaro come l'acqua di fonte. Io sono contrario a certe operazioni. Ho lasciato il testo così come era facendo solo le minime operazioni di volgarizzazione dei punti più oscuri, diluendo la lingua marmificata dei vecchi traduttori, rendendola più fluida alle nostre orecchie. Ho tenuto costantemente a fronte l'originale latino cercando di rendere il gioco scenico, così come i testi ce lo hanno tramandato, e se il mio orecchio di teatrante non mi tradisce credo sia possibile ancora una volta rappresentarlo. Alcune lungaggini saranno certamente ridotte in prova, così come certe iterazioni sono state abolite da me stesso: ma lo spettacolo in sé mi auguro che non sarà molto diverso da quello che ha divertito nel 204 a. C. le occasionali platee dei nostri avi¹⁵⁷.

La stessa pratica registica viene attuata nella riduzione scenica del *Pluto*, in cui gli interventi di carattere linguistico servono a rendere più accessibile il testo alla mentalità moderna a cui si rivolge:

Ho voluto conservare l'aspetto storico della commedia nei costumi e negli atteggiamenti degli attori per far maggiormente risaltare la continuità della mentalità umana nel tempo; la sua perenne essenzialità lasciando appunto immutate le diverse condizioni storiche e di vita, che le rendono ancor più evidenti. Mi sono permesso invece qualche alterazione per facilitare maggiormente la comprensione di qualche passaggio e chiarire le personalità di alcuni personaggi che vengono citati come esempi famosi, famosi allora, come potrebbero esserlo per noi alcuni politici o divi dello spettacolo, particolari situazioni o atteggiamenti. Sta a voi accostarli ad esempi attuali¹⁵⁸.

In entrambi gli spettacoli, seppur a distanza di tempo, la regia di Foà cerca di salvaguardare quella che egli definisce la «parte archeologica»¹⁵⁹ della commedia, l'aspetto autentico dell'opera, preservato e tenuto in piedi, nonostante le attualizzazioni linguistiche compiute sul copione. Nel suo confronto con il repertorio classico Foà ribadisce la vicinanza a quel teatro dei testi e dell'attore a cui è legato fin dagli esordi della sua carriera, che lo allontana dalle sperimentazioni sceniche della produzione contemporanea. Il suo atteggiamento nei confronti del classico è antitetico rispetto a quello manifestato da altri registi dell'epoca, basti pensare, ad esempio, a Luca Ronconi, altra grande personalità artistica del secondo Novecento italiano; anche Ronconi lavora molto sulla drammaturgia antica, proponendo soluzioni innovative e, talvolta, inesplorate. Nello stesso anno in cui Foà dirige il suo *Pluto*, il 2002, Ronconi porta in scena una sua personale trilogia composta da tre opere classiche, *Le Rane* di Aristofane, *Le Baccanti* di Euripide e il *Prometeo incatenato* di Eschilo, compiendo un lavoro che fa discutere, soprattutto per i riferimenti dichiarati alla classe politica contemporanea.

¹⁵⁷ Arnaldo Foà, in *Miles Gloriosus*, fascicolo *Programmi di sala*, 1973.

¹⁵⁸ Id., Note di regia in *Il fiume e la memoria festival*, IV edizione, fascicolo *Programmi di sala*, 2002.

¹⁵⁹ Il «*Miles Gloriosus*» visto da Arnaldo Foà, in «Il gazzettino», 3 luglio 1973 (ritaglio stampa anonimo).

Anche a livello scenografico la differenza tra i due modi di fare teatro è chiara: nella commedia aristofanesca rappresentata a Siracusa Ronconi sceglie la strada della modernità¹⁶⁰, portando sul palcoscenico elementi attuali, come le automobili, insieme ai costumi pensati in chiave odierna. Dall'altra parte, gli allestimenti di opere classiche di Foà si distinguono per l'aderenza filologica, che si riflette anche nella dimensione scenografica e costumistica. L'operazione condotta da Ronconi non passa inosservata agli occhi della critica, ma anche a quelli di Foà, come dimostra la recensione di Osvaldo Scorrano, che scrive: «riferendosi a forzate attualizzazioni, come quelle che hanno caratterizzato *Le rane* di Aristofane, messe in scena da Ronconi a Siracusa, dice: «Non c'è nessun riferimento a persone e fatti di oggi, ho lasciato *Pluto* come l'ha scritto l'autore. Se poi qualcuno vuole cercare delle analogie è libero di farlo»¹⁶¹. Rispetto a una produzione spettacolare in cui spicca l'intervento e la visione del regista, come quella proposta da Ronconi, tesa alla ridefinizione dei tradizionali canoni teatrali, l'opera registica di Foà si compiace della propria essenzialità, senza puntare a soluzioni e risultati particolarmente originali.

In entrambi gli spettacoli classici qui presi in esame il regista sceglie per sé una parte centrale, confermando l'importanza dell'elemento recitativo nella costruzione della messa in scena: il ruolo interpretato è il medesimo, quello del servo, che nel *Miles Gloriosus* coincide con Palestrione (fig. 55), mentre in *Pluto* con Carione (fig. 56). In quella che viene ritenuta la più famosa opera del commediografo latino, Foà si riserva il personaggio che muove le fila dell'azione scenica, dell'elemento catalizzatore tra le parti in contrasto, in poche parole, del protagonista. Anche in questo caso, la regia punta tutto sulla recitazione, la quale, pur lasciandosi andare a qualche caratterizzazione più evidente, mantiene una sua «linea tradizionale»¹⁶²; la prova attorica orienta anche il gradimento da parte del pubblico, poiché, come registra la critica, l'indiscussa «efficacia scenica»¹⁶³ dell'interprete principale oscura qualche mancanza presente nella messa in scena. Anche il lavoro sul testo viene condotto seguendo la medesima linea di principio delle precedenti regie: «Foà s'è limitato solo ad alcuni ritocchi formali, peraltro modesti e all'uso di un italiano abbastanza fluido e non accademico. Nessuna forzatura, nessuna lettura volutamente moderna, magari in chiave politica»¹⁶⁴. L'originalità del gioco scenico e la dimensione comica dell'opera plautina vengono rispettati e valorizzati dall'abilità e dalla sicurezza dell'interpretazione, mentre le scene, realizzate da

¹⁶⁰ Una ricostruzione completa dello spettacolo, insieme a un estratto della rassegna stampa, è pubblicata in *Le Rane*, archivio Luca Ronconi, <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/le-rane>.

¹⁶¹ Osvaldo Scorrano, *Arnoldo Foà, onore al teatro italiano*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 14 luglio 2002.

¹⁶² Giorgio Pullini, *Un Plauto tradizionale con Arnoldo Foà mattatore* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹⁶³ Ernesto Fiore, *Foà mette nel sacco il «Miles Gloriosus»*, in «Corriere di Napoli», 14 luglio 1973.

¹⁶⁴ *Il «Miles Gloriosus»: un gustoso spettacolo*, in «Il Gazzettino», 7 luglio 1973.

Walter Pace, sono funzionali all'azione. Per la messa in scena più matura della commedia di Aristofane Foà porta avanti le linee guida del suo teatro, come specifica nell'intervista che precede la prima dello spettacolo: «come regista ho curato molto la recitazione perché gli attori devono far diventare la realtà illusione. Io ho sempre sostenuto il teatro per il testo e l'attore deve renderlo umano, emozionante, allegro, affascinante»¹⁶⁵. La visione testocentrica trova dunque espressione nello spettacolo attraverso la figura dell'attore, alla cui interpretazione spetta il compito di chiarire i significati nascosti nel verso del poeta. Nel *Pluto* Foà immagina una compagnia di giovani attori che si trova alle prese con il testo di Aristofane e decide così di assegnare allo stesso interprete più ruoli differenti, puntando sull'affiatamento comune e riservandosi un ruolo apparentemente secondario, ma essenziale per lo svolgimento del gioco scenico. La scenografia, anche in questo caso, assume un ruolo funzionale, diventa la cornice entro cui collocare visivamente l'azione scenica e si limita a essere essenziale e coerente con l'intero allestimento; sempre Foà afferma: «parto dal concetto che la scenografia sia un'immagine che non serve al pubblico in quanto il rapporto fra realtà e illusione deve essere affidato all'attore. Ho scelto l'idea di una città greca con tende aperte e costumi classici in una lettura lineare e priva di esagerazioni»¹⁶⁶.

Oltre al repertorio internazionale e classico, Arnaldo Foà affronta anche la drammaturgica italiana contemporanea: l'artista ferrarese porta in scena, tra gli inizi degli anni Sessanta e la fine dei Settanta, sette *pièces* scritte da autori del secondo Novecento. Il comune denominatore di questi spettacoli è la testimonianza di condizioni sociali e culturali appartenenti ai tempi in cui i testi vengono realizzati: si tratta di drammaturchi che, pur nella diversità delle singole realizzazioni, sono «omologhi nel parlare lo smarrimento»¹⁶⁷ dell'individuo di fronte ai mutati assetti sociali. Carlo Terron, ad esempio, è uno degli autori più attivi nella seconda metà del secolo, con il suo teatro ritenuto «specchio del nostro tempo, teatro di denuncia di certi fatti di costume»¹⁶⁸, sensibile agli aspetti più oscuri della contemporaneità; i suoi drammi mettono in luce le «ambivalenze sessuali e le fratture psichiche»¹⁶⁹ dell'essere umano, attraverso l'uso sapiente della parola e dei dialoghi, fatti di botta e risposta e di doppi sensi. Nella sua *Notti a Milano*, che Foà mette in scena con la compagnia diretta insieme a Lauretta Masiero, nel 1963, Terron presenta una storia tratta dalla cronaca con l'intento di condannare implicitamente la società attuale: a fare da sfondo alla tragedia dei protagonisti, il giovane scrittore Davide, interpretato da Foà e Franca, giovane

¹⁶⁵ Osvaldo Scorrano, *Arnaldo Foà, onore al teatro italiano* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

¹⁶⁶ Tiberia De Matteis, «Abbasso la stolta ricchezza», in «Il Tempo», 15 agosto 2002.

¹⁶⁷ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, cit., p. 135.

¹⁶⁸ S. L., «*Notti a Milano*», 2 aprile 1963 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

¹⁶⁹ Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, cit., p. 133.

donna dalla vita sentimentale dinamica, interpretata dalla Masiero, è, infatti, una comunità corrotta, mossa dagli istinti più bassi, che desta scandalo. La regia di Foà riflette i difetti individuabili a livello drammaturgico: la trama, fatta di «situazioni sceniche violente e scabrose»¹⁷⁰ e da una generale insistenza sulla sfera sessuale, cade nell'errore di voler dire troppe cose, senza riuscire ad approfondirne alcuna. L'eccesso di informazioni che l'autore presenta determina uno scarto tra i primi due atti e l'ultima parte, la quale perde di intensità e si abbandona a un discorso prolisso che rallenta il ritmo dell'azione. Foà, questa volta, interviene maggiormente sul copione, operando una serie di tagli e riduzioni, oltre ai piccoli accorgimenti di carattere linguistico, per smorzare la complessità del testo e renderlo più asciutto, sottolineandone invece i momenti più intensi. Ad esempio, la lunga didascalia che apre il primo atto della *pièce*, in cui Terron descrive il contesto generale, l'ambiente in cui si svolge la vicenda e i movimenti dell'attore, viene completamente eliminata da Foà. Il testo riprende con l'ingresso di Franca e il dialogo tra la ragazza e Davide; in generale, anche i successivi tagli sono attuati per snellire l'andamento prolisso della scrittura di Terron.

La regia cura la recitazione, che si rivela in grado di compiere «autentici miracoli per superare i molti ostacoli del testo»¹⁷¹; Foà, nel ruolo di Davide, pur scegliendo un personaggio che poco esalta le sue capacità attoriche, esegue una valida interpretazione, in grado di mettere in luce «tutte le sfumature, l'intimo tormento dell'uomo»¹⁷². La complessità del dramma, insieme alla messa in scena giudicata approssimativa e poco visibile, contribuisce allo scarso successo dello spettacolo: Ruggero Jacobbi registra «applausi, zittii e qualche fischio»¹⁷³, aggiungendo che «il disorientamento del pubblico è stato evidente specie al terzo atto»¹⁷⁴; Roberto De Monticelli conferma il progressivo scemare d'interesse da parte del pubblico, segnalando «alla fine tre applausi frettolosi, praticamente annegati nei dissensi»¹⁷⁵; Valenti parla invece della noia come del «sentimento più profondo che gli spettatori si sentivano crescere in petto»¹⁷⁶.

Mossa dalla critica e dalla condanna della società e, in particolare, degli ambienti borghesi, è anche la poetica di Brunello Rondi, sceneggiatore, critico e regista, più famoso per la carriera cinematografica, ma attivo anche in teatro. Centrale, nella struttura drammaturgica delle sue commedie, è la tematica del matrimonio e del rapporto amoroso, «visto come fonte di

¹⁷⁰ Din., *Applausi di convenienza*, in «Napoli notte», 3 aprile 1963.

¹⁷¹ «*Notti a Milano*» con Foà e la Masiero, in «Giornale di Sicilia», 9 aprile 1963 (ritaglio stampa anonimo).

¹⁷² «*Notti a Milano*» di Carlo Terron, in «Telestar», 9 aprile 1963 (ritaglio stampa anonimo).

¹⁷³ Ruggero Jacobbi, *Odeon: assurde "Notti a Milano"*, in «Avanti», 20 febbraio 1963.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Roberto De Monticelli, *Troppa grazia in queste notti*, in «Il giorno», 20 febbraio 1963.

¹⁷⁶ Antonio Valenti, *Le più ignobili sentine di Milano nella commedia di Carlo Terron*, in «Il Giornale di Brescia», 16 marzo 1963.

tensione, di evasione dai termini tipici della soddisfazione romantica»¹⁷⁷: il tema ritorna nella *Stanza degli ospiti, pièce* in due tempi che Foà mette in scena nel gennaio del 1966 al Teatro della Cometa di Roma, insieme a Lea Padovani e a Marina Malfatti (fig. 57). Protagonisti della commedia sono proprio due coniugi in procinto di lasciarsi, Alessio e Maura, interpretati da Foà e dalla Padovani, i cui rapporti personali vanno a intrecciarsi con le convenzioni sociali a cui i due personaggi aderiscono. A colorire un matrimonio che sembra tramontare nell'indifferenza è un terzo personaggio, la giovane nipote Gioia, interpretata dalla Malfatti, che in un primo momento mette in crisi la relazione, mentre, alla fine, contribuisce al ricongiungimento dei due protagonisti: è qui che la commedia di Rondi rivela la sua singolarità, laddove opta per una conclusione tutt'altro che prevedibile. L'azione scenica si sviluppa nel continuo e intenso dialogo tra i tre personaggi, attraverso cui viene rappresentata la tensione psicologica e la dialettica del loro rapporto. Foà rispetta interamente il testo e realizza una regia essenziale, lavorando principalmente sulla recitazione. Lo spettacolo fa discutere la critica e non convince pienamente il pubblico, a partire dal linguaggio drammatico adoperato da Rondi, fino alla regia, non del tutto capace di restituire il respiro complessivo del testo. De Monticelli parla, a proposito della dimensione testuale, di «parole scoperte, che a furia di voler dire proprio tutto, finiscono col suonare ovvie, come già ascoltate»¹⁷⁸, giudicando passati i mezzi espressivi del drammaturgo; Radice sottolinea l'ambiguità del linguaggio «non veristico ma nemmeno letterario»¹⁷⁹ che rischia di scivolare verso «l'esercizio retorico, togliendo verità e consistenza ai personaggi»¹⁸⁰. Le dinamiche relazionali tra i protagonisti rappresentano i momenti più vivi dello spettacolo, espresse dall'interpretazione dei tre attori principali, ai quali spetta il merito di risollevarne le sorti della commedia: Lea Padovani, fra tutti, domina la scena, sostenendo il ruolo della protagonista femminile «con trascinate, scatenata impetuosità»¹⁸¹ e mostrando i risvolti psicologici del proprio personaggio. A differenza delle precedenti regie, in cui Foà interpreta precisamente il proprio ruolo, convincendo pubblico e critica, in questo caso non risulta credibile nelle vesti dell'unico protagonista maschile del dramma; nella recitazione così come nella regia, Foà prova a riflettere l'ambiguità della *pièce*, rimanendo in equilibrio tra «il lato psicologicamente realistico della vicenda e la sua significazione simbolica»¹⁸².

Nel 1972 è la volta di *Per una giovinetta che nessuno piange*, un testo drammatico impegnativo e forte, scritto da Renato Mainardi nel 1963 e vincitore del premio IDI; l'autore, che si afferma nella drammaturgia nazionale proprio a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta,

¹⁷⁷ Brunello Rondi, *Note dell'autore*, in *La stanza degli ospiti*, 1966, fascicolo *Programmi di sala*.

¹⁷⁸ Roberto De Monticelli, *Nella vita a due un terzo può servire*, in «Il giorno», 13 aprile 1968.

¹⁷⁹ Raul Radice, «*La stanza degli ospiti*» al Teatro della Cometa, in «Corriere della Sera», 10 gennaio 1966.

¹⁸⁰ G. A. Cibotto, *Cometa: "La stanza degli ospiti" di Rondi*, in «Il Giornale d'Italia», 10 gennaio 1966.

¹⁸¹ Alfredo Orecchio, *Paradosso sul matrimonio*, in «Paese sera», 9 gennaio 1966.

¹⁸² R. T., «*La stanza degli ospiti*» novità di Brunello Rondi, in «Il messaggero», 9 gennaio 1966.

pur con una esigua produzione (in tutto scrive otto *pièces*), parte dall'osservazione della contemporaneità e dei suoi malesseri per trasferirli nella propria scrittura. In occasione della messa in scena che Foà realizza nel 1972 al Teatro Eliseo, Mainardi parla della sua commedia e riconduce la genesi dell'opera all'«osservazione indignata di un certo ambiente sociale, fatiscente sotto l'apparenza benevolmente borghese»¹⁸³. La vicenda, ambientata «in un'isoletta della laguna veneta»¹⁸⁴, racconta il disfacimento morale dei personaggi, da Bartolo, pittore di scarso talento interpretato da Foà, a sua figlia Lorenza, la giovinetta che dà il titolo alla *pièce*, interpretata da Gabriella Andreini. Nei due tempi viene sviluppato il rapporto complesso tra Lorenza, che ha lasciato la casa natale dopo la morte della propria madre, e Bartolo, uomo scontroso che vive in compagnia di Gilda, sua ex allieva e devota all'uomo; l'intreccio è reso aspro dai sentimenti di odio e insofferenza che connotano i legami tra i personaggi. Ad aumentare la condanna del drammaturgo alla società contemporanea è poi l'introduzione del vizio della pedofilia che aleggia attorno alla figura di Bartolo.

Lo spettacolo diretto da Foà attira fin da subito l'attenzione della critica: la presenza di un autore italiano contemporaneo in uno dei teatri più importanti di Roma come l'Eliseo è un evento non secondario, se si considera che il repertorio del nostro Paese è caratterizzato, in questi anni, da una proposta drammaturgica prevalentemente internazionale. Alberto Perrini registra la portata dell'episodio, riportando la buona accoglienza da parte del pubblico, che, secondo il critico, gradisce lo spettacolo, perché «ha fiutato aria di casa nostra, non più dell'avvilente teatro dialettale da portineria, ma ad un livello ben più alto, diretto e totale, con note, timbri e sfumature che nessuna traduzione potrà mai dare»¹⁸⁵. Foà propone testi italiani come alternativa alla drammaturgia straniera e a quella «ricavata direttamente sulla scena»¹⁸⁶: una scelta rischiosa e, al tempo stesso, indovinata, sebbene, nel caso del dramma di Mainardi, sia il testo che la messa in scena rivelino alcune debolezze. Perrini insiste sulla questione dello scollamento tra scrittura e scena a livello nazionale, sottolineando nuovamente il carattere di novità presente nello spettacolo diretto da Foà:

Era un rischio mettere in scena questa commedia? Se sì, Foà lo ha corso e ne ha trionfato. «Le commedie italiane hanno un unico rischio – ha dichiarato Foà – quello di portare il nome di un autore italiano». Con poche parole ha centrato il problema. E che alla «prima» il successo sia stato grande lo si è potuto dedurre anche dalla faccia livida di alcuni teatranti italiani presenti, i quali non hanno più neppure la capacità di reagire al successo d'un loro collega con una *identificazione narcisistica*¹⁸⁷.

¹⁸³ Per una giovinetta che nessuno piange di Renato Mainardi all'Eliseo, in «Avanti», 9 gennaio 1972.

¹⁸⁴ Renato Mainardi, Per una giovinetta che nessuno piange di Renato Mainardi all'Eliseo, fascicolo Copioni, p. 2.

¹⁸⁵ Alberto Perrini, Per un vecchio satiro che nessuno piange, in «Lo specchio» (ritaglio stampa senza data).

¹⁸⁶ Paolo Puppa, Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento, cit., pp. 147-154. L'autore parla di drammaturgia ricavata sulla scena per descrivere quella pratica spettacolare che si afferma alla fine degli anni Sessanta con la cosiddetta scuola romana e con gli spettacoli concettuali di Leo De Berardinis, Memè Perlini, Carlo Quartucci, Carmelo Bene, citando alcuni protagonisti di questa temperie culturale.

¹⁸⁷ Alberto Perrini, Per un vecchio satiro che nessuno piange, cit.

Perrini ritorna su una questione già affrontata e condivisa con Arnaldo Foà nella lettera dedicata a *Signori, buonasera*¹⁸⁸: non solo evidenzia il rischio corso dal regista con la proposta di un testo nuovo e italiano, ma critica l'atteggiamento di quegli artisti – di cui non fornisce nessuna indicazione precisa – che fanno fatica a riconoscere il successo ottenuto da un loro collega. Nel sistema produttivo del nostro Paese permangono, fino alla fine del secolo, delle profonde resistenze nei confronti della drammaturgia italiana, soppiantata dal predominio dei testi stranieri o classici: da una parte, la produzione drammaturgica non riceve un seguito elevato sulle scene italiane, dall'altra, la nuova generazione di registi, che punta non tanto alla ricerca di testi originali, quanto alla sperimentazione della messinscena¹⁸⁹, opta per un repertorio già consolidato. La maggior parte dei registi che operano nella seconda metà del Novecento, tra cui Ronconi, Massimo Castri o Giancarlo Sepe, possono essere considerati autori nella misura in cui compiono una «ristrutturazione del testo»¹⁹⁰, intervenendo sul copione, attraverso la riscrittura delle «parole nello spazio»¹⁹¹; ma, a tutti gli effetti, a livello drammaturgico, si assiste a una ripresa del già noto. Si pensi al repertorio sperimentato da Luca Ronconi, che riprende numerosi testi classici, dandone una versione inedita, o a quello di Massimo Castri, che spazia dal mito classico ai drammi di Ibsen, Cechov e Pirandello. La diffusione di questi testi negli spettacoli più importanti del secondo Novecento mette in secondo piano la produzione autoriale contemporanea, che affronta tematiche relative soprattutto ai turbamenti della società. Foà, che più volte ha dichiarato la preminenza del ruolo dell'autore nella dimensione teatrale e la validità della drammaturgia italiana, riflette la propria visione anche nell'attività registica.

Nel giudizio complessivo riservato a *Per una giovinetta che nessuno piange* del 1972, la critica, nel tentativo di associare il dramma a un genere, mette in secondo piano l'elemento di novità presente nell'opera: nonostante i buoni propositi del drammaturgo, il difetto principale del dramma è la netta prevalenza dello scavo psicologico sui personaggi a scapito della trama e dei suoi significati. Secondo Giovanni Antonucci, l'autore «non si preoccupa affatto di ricavare un significato dalla sua storia»¹⁹² e questo rende la sua opera immatura; Giorgio Prosperi, pur riconoscendo alla *pièce* il pregio di essere una storia italiana riconoscibile, non giudica positivamente la sua versione scenica, risultato di una mancata riflessione, da parte dell'autore, «sui rapporti tra testo scritto e testo rappresentato»¹⁹³. Altra opinione condivisa dalla critica riguarda l'anacronismo del tema trattato da Mainardi (il dramma viene scritto nove

¹⁸⁸ Lettera riportata nel capitolo III della tesi.

¹⁸⁹ Cfr. Paolo Puppa, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, cit., pp. 160-161.

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² Giovanni Antonucci, *Per una giovinetta che nessuno piange*, in «Il Globo», 11 gennaio 1972.

¹⁹³ Giorgio Prosperi, *Per una giovinetta che nessuno piange*, in «Il Tempo», 9 gennaio 1972.

anni prima di questa rappresentazione): la contestazione dell'ideologia borghese da parte dell'autore non trova riscontro nella realtà a cui lo spettacolo è rivolto, per dirla con le parole di Vice, «il bersaglio è invecchiato ed è invecchiata la «freccia» con cui si vuole conseguire il bersaglio»¹⁹⁴. Nella sua versione scenica, Foà lascia intatto il testo aspro di Mainardi e realizza un allestimento che vuole trasferire le atmosfere cupe e l'interiorità dei sentimenti messi a nudo dall'autore; per la scenografia, curata da Eugenio Guglielminetti, Foà ricrea la Venezia nebbiosa e suggestiva che lo spettatore osserva dalle ampie vetrate dello studio del pittore, in cui l'azione è ambientata. La regia restituisce le atmosfere e le dinamiche relazionali presenti nel testo, ma lo spettacolo messo in scena all'Eliseo risulta lento e non approfondisce abbastanza alcuni spunti presenti nel testo, pur essendo sorretto da una valida interpretazione da parte degli attori, tra cui lo stesso Foà nel ruolo del protagonista Bartolo.

A concludere il repertorio drammaturgico nazionale contemporaneo scelto da Foà sono altri due nomi, quelli di Maurizio Costanzo e di Nino Marino; nel primo caso, ci troviamo di fronte a un artista, ancora oggi noto giornalista e conduttore televisivo, che, mosso da una profonda passione per il teatro, sperimenta la drammaturgia, scrivendo una serie di *pièces* a partire dagli anni Settanta. Nella sua seppur esigua produzione drammaturgica, Costanzo riflette sulla condizione umana e soprattutto sui rapporti di coppia: è il caso della commedia *Vecchi, vuoti a rendere* (fig. 58), messa in scena al Teatro Valle di Roma nel 1973 da Arnaldo Foà, che interpreta anche il ruolo di uno dei due protagonisti, Federico, insieme a Cecilia Sacchi nel ruolo di Isabella. La commedia per due soli attori racconta con umorismo la storia di due anziani che ripercorrono, attraverso una serie di *flashback*, i momenti della vita trascorsa insieme; la trama si risolve nell'intensità comica delle singole scenette e nei dialoghi tra i due attori in scena. E proprio la recitazione rappresenta il punto di forza dello spettacolo, il cui successo è affidato al gioco dialettico tra i due coniugi. A sipario aperto, il pubblico si trova davanti la coppia di marito e moglie in età avanzata, come si evince dalle parrucche grigie che i due attori indossano: nei due tempi in cui si svolge la rappresentazione i due protagonisti ripercorrono, con toni a tratti grotteschi, i ricordi vissuti, tra gioie e malinconie. La regia di Foà accoglie il respiro disimpegnato dell'opera e lo riflette nella recitazione, puntando, a livello interpretativo, «sulla provocazione ironica, sulla vignetta umoristica»¹⁹⁵ che ottiene consensi da parte del pubblico. Se, come protagonista, Foà dà prova della sua consolidata esperienza, anche l'allestimento nel complesso viene ritenuto meritevole, come afferma Paolo Emilio Poesio: «Foà, regista, ha regolato la tenue materia con un gusto, uno spirito e una scioltezza di

¹⁹⁴ Vice, *Bersaglio invecchiato*, in «Paese sera», 9 gennaio 1972.

¹⁹⁵ Giorgio Prospero, *Vecchi, vuoti a rendere*, in «Il tempo», 14 ottobre 1973.

invenzioni che solo chi abbia, come lui, una lunga, sicura pratica di palcoscenico è in grado di mettere al servizio di un testo»¹⁹⁶.

Ultimo tra gli autori italiani del secondo Novecento a comparire nella rassegna registica di Foà è Nino Marino, con l'opera di esordio *Angelo calibro 9*, una commedia in due tempi allestita al Teatro Duse di Bologna nel 1977. A debuttare in teatro non è soltanto Marino, già noto sceneggiatore cinematografico, ma anche due degli interpreti principali, l'attrice cinematografica Rosanna Schiaffino e il cantante Memo Remigi; a completare il *cast* sono i veterani Arnoldo Foà, nel ruolo del pretendente della nonna (fig. 59) e Lia Zoppelli, mentre il personaggio della ragazzina è affidato a Cinzia De Carolis. Il nucleo familiare torna ancora una volta nella poetica teatrale di Foà e rappresenta sia il contesto in cui l'azione si svolge che il bersaglio da colpire e contestare; l'intreccio, sviluppato in maniera molto semplice, senza invenzioni drammaturgiche particolarmente vivaci, ruota attorno alle figure del padre, della madre e della figlia, la cui esistenza dipende dalla fortuna economica dell'anziana nonna, minata dall'arrivo di un conte. Unico momento di spicco nello spettacolo, che non si distingue certo per originalità, è il finale: le continue provocazioni tra i personaggi e il precario equilibrio della famiglia viene risolto dai tre colpi di pistola che si sentono dalla platea e che vengono sparati dalla piccola Angela. Foà mette in scena la commedia in maniera convenzionale, collocando l'azione nella scena realizzata da Giorgio Veccia, «presa a prestito dalla raffinata vetrina di un moderno negozio di arredamento»¹⁹⁷, che ricrea minuziosamente e realisticamente il tipico interno di una casa borghese. La recitazione, che costituisce l'elemento principale della messa in scena, questa volta non riesce a risollevare le sorti di un testo debole e ricco di luoghi comuni. Dalla rassegna stampa emerge una netta omogeneità nella valutazione della commedia: vengono messi in luce i limiti presenti nel testo originale e quelli riscontrabili nell'interpretazione generale da parte del *cast*. Carlo Brusati parla dello spettacolo come di «un lavoro al più presto da archiviare tra le cose inutili di questa stagione»¹⁹⁸; Carlo Terron non spende parole d'elogio per la commedia, ma approva il lavoro di Marino nella misura in cui esso rappresenta un ritorno al teatro di parola, che esula dalle mode contemporanee:

Ecco una commedia che non ha niente da dire, ma lo dice spiritosamente. Non è che un dialogo al quale è attaccato un copione. In mancanza di meglio, - è difficile poter avere tutto - non è poi cosa da poco nel momento in cui la parola, dopo oltre duemila anni di incontrastato e incontrastabile dominio, torna a prender domicilio alla ribalta donde era stata spicciatamente sfrattata per insediarsi, al suo posto, la cosiddetta gestualità, vissuta, questa, come tante «rivoluzioni», l'espace d'un matin, e, naturalmente, salutata come il messia di turno, venuto a capovolgere la storia, dai soliti aristarchi di sentinella, terrorizzati. [...] Togliere la parola al teatro è come tranciare le gambe a un maratoneta e poi pretendere che vinca le gare di marcia¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Carlo Emilio Poesio, *Tutta una vita in due*, in «La Nazione», 1 novembre 1973.

¹⁹⁷ G. Ge., *Ragazzina terribile risolve a suo modo*, in «Il Giornale», 17 novembre 1977.

¹⁹⁸ Carlo Brusati, *Che pasticcio d'«angelo»*, in «Corriere d'informazione», 17 novembre 1977.

¹⁹⁹ Carlo Terron, *Una calibro nove come elettrodomestico*, in «La Notte», 17 novembre 1977.

Le parole di Terron tornano nuovamente sul ruolo dell'autore nel teatro italiano dell'epoca: il punto di vista è quello del drammaturgo che cerca di opporsi a pratiche performative tese alla destrutturazione di testo e parola a favore del gesto e del corpo. Va da sé che il critico valuti positivamente la commedia, di cui apprezza l'«umorismo dialogico»²⁰⁰, il linguaggio mai banale e la scioltezza comunicativa, i quali compensano la debolezza di trama e contenuti. La recitazione risente dunque dell'inconsistenza del copione, soprattutto nella prova dei due debuttanti, come si legge sul «Corriere della sera»:

I due «deb», l'attrice Rosanna Schiaffino e il cantante Memo Remigi, sono simpatici e ce la mettono tutta, ma dimostrano ancora poca confidenza col teatro, perdono i «tempi», sfilacciano i dialoghi. [...] I loro compagni, Lia Zoppelli e lo stesso Foà, si aggrappano al mestiere, ma sembrano a loro volta spaesati e incerti, e non riescono a dare ai personaggi vero spessore²⁰¹.

Il testo di Marino e la regia di Foà offrono agli attori la possibilità di manifestare le proprie qualità, ma questi ultimi, come ricorda un ritaglio stampa de «Il Tempo», vengono applauditi non tanto per la loro interpretazione, quanto per essere «le immagini di loro che il pubblico si è già fatto fra TV e rotocalchi»²⁰².

La scelta di Foà di portare in palcoscenico testi italiani contemporanei è innanzitutto rischiosa, poiché riguarda un repertorio che, per il suo carattere di novità, non si è ancora sedimentato. I drammaturghi scelti da Foà - tra gli altri Diego Fabbri e Ugo Betti - reagiscono alla crisi vissuta dall'autore, che «vede nel regista la causa della sua progressiva emarginazione dal palcoscenico»²⁰³, attraverso una drammaturgia che riflette le trasformazioni socioculturali e i caratteri della contemporaneità. Pertanto, mentre negli anni Sessanta e Settanta la scena italiana sperimenta formule espressive in continua evoluzione, permane una «linea di tradizione che prosegue il proprio cammino»²⁰⁴. I risultati ottenuti da questa generazione di drammaturghi, sebbene attirino l'attenzione della critica più attenta, non raggiungono la stessa risonanza e lo stesso valore che si riscontra nella produzione internazionale: se, infatti, la drammaturgia straniera si impone nel repertorio italiano, al contrario, i testi italiani non superano facilmente i confini nazionali e vengono accolti con indifferenza. Foà, sia come regista che drammaturgo, propone il recupero della centralità dell'autore nella dimensione creativa dello spettacolo; i testi italiani che mette in scena, inoltre, hanno caratteristiche in comune con la sua produzione drammaturgica: la dimensione borghese, la critica della società contemporanea, la centralità del dialogo nell'azione drammatica. Foà, anche nel ruolo di regista, sostiene un teatro di tradizione

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ R. P., «Boulevard» all'italiana con la Schiaffino, in «Corriere della sera», 17 novembre 1977.

²⁰² *Un angelo calibro 9*, in «Il tempo», 23 dicembre 1977 (ritaglio stampa anonimo).

²⁰³ Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo novecento*, GLF Editori Laterza, Roma, 2007, p. 109.

²⁰⁴ Dario Tomasello, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, cit., p. 89.

che deve esaltare sia il testo dell'autore che le doti dell'attore; la sua regia, però, è stata frequentemente definita convenzionale e poco visibile, priva di slanci incisivi e personali, in grado di renderla riconoscibile nel panorama contemporaneo.

3.3 Tre regie per un'unica opera: Diana e la Tuda

Diana e la Tuda di Pirandello rappresenta per Arnaldo Foà un episodio significativo, dal momento che l'artista ferrarese torna a lavorare sul dramma pirandelliano più volte durante la sua carriera. Nel repertorio italiano del secondo Novecento le opere di Pirandello occupano una posizione centrale, come dimostrano le messe in scena dei maggiori registi del tempo, i quali si confrontano, almeno una volta, con le *pièces* del drammaturgo siciliano: tra essi ricordiamo Giorgio Strehler, con la sua triplice versione de *I giganti della montagna*, Massimo Castri, Luca Ronconi e Luigi Squarzina. Lo stesso Foà, prima di dedicarsi alla regia di *Diana e la Tuda*, è stato interprete pirandelliano in cinque spettacoli: *Enrico IV* del 1945 con la compagnia diretta da Ruggero Ruggeri, *Lazzaro* diretto da Claudio Fino nel 1952, *Ma non è una cosa seria* diretto da Squarzina nel 1957, *Maschere nude* del 1975, con la regia di Lamberto Puggelli e *Questa sera si recita a soggetto* messo in scena da Marco Parodi nel 1982.

La posizione assunta da Foà nel dibattito sulla regia dimostra quanto sia viva in lui la lezione dell'autore siciliano: nella sua visione testocentrica dello spettacolo e nella sua drammaturgia si avvertono, in maniera più o meno evidente, echi pirandelliani. Pirandello è il drammaturgo del Novecento che più di tutti sostiene la supremazia del testo e che analizza l'insidioso rapporto che l'autore stabilisce con l'elemento recitativo e registico²⁰⁵. La riflessione sulla rappresentazione teatrale e sulle modalità della messa in scena diventa fondamentale nel suo lavoro, tanto da costituire l'argomento principale delle commedie²⁰⁶. La celebre trilogia del teatro nel teatro mette in scena l'inconciliabilità degli elementi costitutivi dello spettacolo, rappresentando il conflitto tra personaggio e attore, tra attori e capocomico, tra autore e spettatore e dimostrando come, nella sua resa scenica, l'opera del poeta perda la sua compiutezza originaria. Nella seconda parte della sua riflessione teorica e della sperimentazione teatrale, Pirandello si confronta con gli altri elementi della messa in scena e con le figure che la popolano: l'attore e la sua interpretazione, il regista e l'allestimento scenico nella sua materialità e spazialità. Sebbene, in un primo momento, l'aspetto visivo venga marginalizzato e sottinteso

²⁰⁵ Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1976, pp. 7-9.

²⁰⁶ Claudio Vicentini, *Il problema del teatro nell'opera di Pirandello*, in *Pirandello e il teatro*, scritti di Alonge et al., Palumbo, Palermo 1985, pp. 9-31.

rispetto a quello testuale²⁰⁷, più tardi Pirandello rivedrà le posizioni iniziali e indagherà le possibilità dello spazio scenico, che si carica di una funzione drammaturgica, come si vede proprio nella *pièce Diana e la Tuda*.

L'influenza pirandelliana nella produzione di Foà è evidente fin dai primi contatti diretti che l'attore ha con la scrittura e con la messa in scena: l'analisi della commedia *Signori, buonasera*, affrontata nel precedente capitolo, ha messo in luce tale influenza nel contenuto, nella struttura interna della *pièce*, nel linguaggio scenico. Foà rivendica, inoltre, la supremazia dell'autore sugli interventi creativi del regista, nonché l'imprescindibilità della componente testuale nella messa in scena: le sue regie mettono in evidenza tale componente attraverso la centralità del dialogo e dell'affondo sul personaggio. Le stesse scelte drammaturgiche sono in linea con questa visione, poiché Foà predilige un repertorio di tradizione, che, pur spaziando dalla drammaturgia classica a quella contemporanea, nazionale e internazionale, mette al centro l'espressione e lo scavo in profondità della condizione umana. Anche il rapporto con lo spazio scenico pare risentire dell'influenza pirandelliana: delle trentatré regie realizzate da Foà – comprese quelle dei suoi testi – la maggior parte prevede un uso funzionale dello spazio, concepito cioè come luogo in cui collocare fisicamente l'azione e non come elemento drammaturgicamente attivo nello spettacolo. Otto delle commedie messe in scena sono ambientate nel salotto borghese, nello spazio che per eccellenza caratterizza la spettacolarità ottocentesca; quasi tutte le scenografie rappresentano, inoltre, ambienti interni, ricreati secondo un criterio di verosimiglianza, oltre al già citato salotto, uno studio, un ufficio, un palazzo. Le soluzioni più complesse ed elaborate lasciano spazio a una scenografia ricostruita in chiave naturalistica, o, in altri casi, a una scena spoglia ed essenziale, a uno spazio neutro che può evocare luoghi lontani e diversi, grazie alle battute degli attori o all'utilizzo dell'illuminazione. Ma l'elemento scenografico resta, in ogni caso, marginale rispetto alla preminenza del testo e della recitazione.

«Pirandello è uno degli autori che più ama» afferma Anna Procaccini, parlando dell'esperienza registica di Arnaldo Foà; eppure, se si escludono i cinque spettacoli in cui l'attore recita tra gli anni Quaranta e Ottanta, l'unica *pièce* messa in scena è proprio *Diana e la Tuda*. La scelta è insolita se si considera che questa, tra le opere del drammaturgo siciliano, è la meno rappresentata²⁰⁸ e una delle più discusse; le ragioni della scarsa considerazione del dramma nel teatro contemporaneo starebbero, secondo la ricostruzione di Leonardo Bragaglia, nel tema affrontato: quello del conflitto tra la vita e la forma è un soggetto che l'autore siciliano sviluppa in maniera più compiuta in altre opere, cosicché, al loro confronto, *Diana e la Tuda*

²⁰⁷ Roberto Alonge, *La scenotecnica e la scenografia teatrali*, in *Ivi*, p. 254.

²⁰⁸ Leonardo Bragaglia, *Pirandello e i suoi interpreti*, Trevi, Siena 1984, pp. 257-260.

assume una minor risonanza²⁰⁹. Al desiderio sporadico di mettere in scena l'opera si aggiunge il veto alla sua rappresentazione imposto da Marta Abba, sua prima e unica interprete. Pirandello scrive la *pièce* in un periodo travagliato della sua carriera, tra il 1925 e il 1926, e, come segno di protesta verso lo Stato italiano, decide di offrire la sua ultima novità ai teatri stranieri, nello specifico allo Schauspielhaus di Zurigo, dove l'opera viene rappresentata nel novembre del 1926²¹⁰. La prima italiana, con Marta Abba nel ruolo della protagonista, creato dall'autore appositamente per lei, viene realizzata dalla compagnia pirandelliana nel gennaio del 1927 al Teatro Eden di Milano, con la scena curata da Guido Salvini. Questa prima realizzazione scenica ottiene una scarsa accoglienza, dovuta soprattutto alla rottura definitiva fra Pirandello e il filosofo e critico teatrale Adriano Tilgher, il quale critica duramente lo spettacolo sulla base del concetto di «pirandellismo»²¹¹ da lui stesso coniato.

Al centro della tragedia in tre atti c'è una tematica ricorrente non solo nella fase più matura della drammaturgia pirandelliana, ma in tutta la sua poetica, ovvero il tema del doppio: *Diana e la Tuda*, infatti, mette in scena «il dramma della creazione e dei suoi conflitti col vissuto, del rapporto tra prodotto artistico e modello»²¹². Il conflitto teorico tra arte e realtà si manifesta nella contrapposizione delle due entità che dominano la tragedia, da un lato Diana, la forma artistica che lo scultore intende raggiungere e fissare per l'eternità, dall'altro Tuda, la modella reale che sfugge a tale fissità. Protagonisti del dramma sono Sirio Dossi, il giovane scultore che vive il tormento dell'opera d'arte ideale, e Tuda, la modella che finisce per annullare il suo essere donna, innamorandosi dello scultore; ai due si aggiungono altri dieci personaggi, tra cui spicca Nono Giuncano, il vecchio scultore, cui spetta il compito finale di risolvere la lotta interiore di Sirio. L'intreccio si sviluppa attorno alle ossessioni e ai tormenti dei tre personaggi principali, tra i quali si stabilisce un vero e proprio triangolo amoroso: Tuda, alla ricerca della sua identità di donna, cerca di compiacere i desideri del giovane scultore, di cui si innamora e per cui accetta un matrimonio che pian piano distrugge la sua stessa persona; Sirio Dossi si dedica incessantemente alla sua opera, per cui è disposto a sacrificare l'intera esistenza; infine, Nono Giuncano, che ha dedicato tutta la carriera a inseguire lo stesso sogno del giovane scultore, adesso si abbandona con ritardo al flusso della vita, attratto dall'energia vitale della giovane modella. L'epilogo rivela la vanità dell'obiettivo inseguito dal protagonista: la tragedia termina con la morte di Dossi per mano del vecchio scultore, il quale così prova a

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ Roberto Alonge, *Introduzione*, in Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda. Sagra del signore della nave*, a cura di R. A., Mondadori, Milano 1993, p. VIII.

²¹¹ Per un approfondimento sul tema si veda *Ivi*, pp. VII-X.

²¹² Franca Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1976, p. 79.

salvare la vita ancora presente nel corpo di Tuda; il suo ripetere, nelle battute conclusive, la parola «cecità», rappresenta la condanna dell'immobilità dell'arte di fronte alla realtà.

Diana e la Tuda presenta una serie di elementi di continuità con la produzione drammaturgica precedente, ma anche elementi di novità, dovuti soprattutto all'incontro tra Pirandello e la giovane attrice Marta Abba, che diventa, da questo momento in poi, la sua musa ispiratrice. Torna, in questa *pièce*, l'affondo psicologico sul personaggio, ricorrente nella drammaturgia dell'autore siciliano: la prima dicotomia che risalta è quella tra i due scultori, Sirio Dossi e Nono Giuncano, trattati come due facce di una stessa medaglia. Entrambi, infatti, «hanno puntato sulla sublimazione artistica a discapito della pienezza delle pulsioni vitali»²¹³, con l'unica differenza che il secondo ha preso coscienza della sterilità delle proprie giovani idee e ha rinunciato all'arte. Dalla parte opposta si colloca la tensione creativa del primo, il quale, nel rifiuto della materia e della corporeità, prova a raggiungere la sua sublimazione artistica attraverso la realizzazione di un'opera memorabile²¹⁴. Ma la novità più interessante di questa tragedia sta nella caratterizzazione del personaggio femminile: sebbene Tuda sia sottomessa alla volontà dell'uomo e subordinata ai suoi desideri, riesce, in alcuni momenti del dramma, a riscattare la propria condizione di donna oggetto. Quando, ad esempio, descrive a Giuncano il suo lavoro di modella, Tuda rivela un aspetto fino ad allora rimasto celato, ovvero la sua attiva partecipazione al momento creativo:

TUDA Eh, posso anche far finta d'essere senza pensieri – per malizia. Combatto con gli artisti! Fingo di parlare con loro coma a casa; volto il capo un pochino, senza che me ne faccia accorgere; lo piego; lo alzo; sporgo appena appena una mano; guai a far vedere che sia io, la modella, a suggerire: no: io ho detto anzi una sciocchezza; ho fatto un atto, così: il pensiero è nato in loro. E ne sono così sicuri che me lo dicono: «Oh, sai? Sato pensando che...codesta mossa...» oppure: «Zitta! Mi nasce l'idea di...» E io, seria: «Che mossa?» oppure «Che ho detto?». Bisogna pur fare così, con certuni. Ma con certi altri, no. Con questo no, per esempio (allude a Sirio)²¹⁵.

In questa battuta il personaggio femminile si svincola per un attimo dalla subordinazione a cui è destinata e a cui non riesce a rinunciare, ma è l'unico momento di autonomia che Tuda vive nel corso dell'intera tragedia; dalla parte opposta c'è un altro modello di donna, quello incarnato da Sara Mendel, amante di Sirio, la quale si sottrae al dominio maschile, vivendo a pieno la propria libertà di donna e amante.

Altra importante novità che compare in *Diana e la Tuda* è quella relativa al piano stilistico e al rinnovamento del linguaggio scenico, che Roberto Alonge fa risalire all'esperienza del capocomico che Pirandello vive con il suo Teatro d'Arte²¹⁶. A livello stilistico, Alonge

²¹³ Roberto Alonge, *Introduzione*, cit. p. X.

²¹⁴ Cfr. *Ivi*, p. XII.

²¹⁵ Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda. Sagra del signore della nave*, cit., p. 22.

²¹⁶ Cfr. Roberto Alonge, *Introduzione*, p. XVII.

mette in risalto gli echi dannunziani che si avvertono nel dramma, dalla scelta dei nomi dei personaggi, inconsueti per la drammaturgia pirandelliana, all'intreccio, che allo studioso ricorda la trama de *La Gioconda* di D'Annunzio²¹⁷. Ma l'innovazione più eclatante riguarda la concezione dello spazio scenico, che, per la prima volta, viene sperimentato e pensato come elemento attivo dello spettacolo: se, fino a questo momento, il teatro di Pirandello si configura come teatro di parola, in cui la scenografia si limita a fare da sfondo e non interviene nella costruzione drammaturgica della messa in scena, in questa *pièce* l'autore «impara a conoscere il funzionamento del corpo teatrale»²¹⁸ nella sua interezza. L'ambiente canonico del salotto borghese viene sostituito dallo studio dello scultore, così descritto: «muri bianchi, altissimi. Alle grandi vetrate luminose, tende nere. Tappeto nero, mobili neri. Lungo le pareti, collocate simmetricamente, riproduzioni in gesso di antiche statue di Diana»²¹⁹. La netta contrapposizione cromatica tra il bianco e il nero, le dimensioni esagerate dello spazio, l'utilizzo di una tenda dietro la quale si cela la nudità della modella e della statua sono lontani dalle descrizioni naturalistiche che Pirandello fa nella produzione precedente; il palcoscenico diventa, così, un laboratorio di sperimentazione²²⁰ e la scenografia si carica di una valenza evocativa nuova e più complessa, che influenzerà la drammaturgia contemporanea e posteriore. L'elemento che desta maggiore curiosità, a livello scenografico, è la statua di Diana, nascosta per buona parte dello spettacolo ed evocata dalle battute dei personaggi: a metà del terzo atto, quando l'attesa per l'oggetto artistico ha raggiunto il livello massimo, appare «grande, sul cavalletto, la statua non finita»²²¹. Nella didascalia che apre il primo atto, Pirandello suggerisce l'aspetto che questa statua avrebbe dovuto assumere, rimandando al «piccolo bronzo del museo di Brescia, attribuito al Cellini»²²²; ma la statua che appare nella prima rappresentazione italiana è ben diversa dalla statuetta a cui l'autore fa riferimento, distinguendosi per la forma «michelangiolicizzata»²²³ che ne esalta il ruolo simbolico e figurato. Per realizzare l'opera scultorea Pirandello si avvale del contributo di Libero Andreotti, il quale aveva ben chiaro il nodo pirandelliano del contrasto tra immobilità della forma e fluidità della vita²²⁴, e lo restituisce nella sua colossale Diana.

La prima volta che Arnolfo Foà mette in scena il dramma di Pirandello è nel 1971, sotto concessione di Marta Abba, che avrebbe mostrato un sincero interesse per l'interpretazione data

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ *Ivi*, p. XVIII.

²¹⁹ Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda. Sagra del signore della nave*, cit., p. 3.

²²⁰ Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1994, p. 112.

²²¹ Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda. Sagra del signore della nave* cit., p. 69.

²²² *Ivi*, p. 3.

²²³ Claudio Pizzorusso, *Libero Andreotti e Pirandello. Una scultura in scena*, in Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*, Giunti, Firenze 1994, p. 12.

²²⁴ Per un approfondimento sui rapporti tra Luigi Pirandello e Libero Andreotti si veda il saggio di Claudio Pizzorusso in *Ivi*, pp. 7-25.

dall'attore²²⁵: lo spettacolo debutta il 6 febbraio al Teatro delle Arti di Palermo, con Foà nel ruolo di Nono Giuncano, Paola Quattrini in quello di Tuda e Massimo De Francovich nella parte di Sirio Dossi; le scene e i costumi sono curate da Eugenio Guglielminetti, con cui Foà collabora frequentemente. Nelle note di regia pubblicate nel programma di sala l'attore ferrarese mette in risalto gli snodi tematici e simbolici di *Diana e la Tuda*, spiegando i motivi che lo hanno spinto a metterla in scena:

Un atto d'amore? Il dramma della vecchiaia? Quello della creazione? Pirandello in tutte le sue commedie crea dei personaggi che sembrano derivare direttamente dal simbolismo più ortodosso; ma non riesce mai, da siciliano qual è, a prescindere dalla carne e dal sangue, né dai più dolorosi sentimenti umani: questo è forse il segreto più importante della sua cucina drammatica, quello che fa di tutte le sue commedie un miracolo scenico. *Diana e la Tuda* è una delle commedie dedicate a Marta Abba: si sarebbe indotti a pensare a tutta prima, leggendo il dramma, a un atto d'amore, come dicevo, a una dichiarazione appassionata dei sentimenti di Pirandello verso la sua miracolosa interprete; a una dichiarazione della sua impotenza a tenere il passo, lui, ormai troppo maturo, con la folgorante vita-bellezza della donna oggetto del suo geloso pensiero. Allora pura autobiografia? È Pirandello il vecchio Giuncano che segue la Tuda, rodendosi di bile, non tanto perché altri ne gode la vista delle nudità, ma perché altri ne spremono i sentimenti che appaiono dai suoi atteggiamenti, dalle pieghe del volto, e si serve, si può servire di questi intimamente, più di quanto lui non possa fare? [...] Veniamo a Tuda. La modella di Anticoli è veramente una modella? O è l'attrice disponibile a tutti gli autori per il suo stesso mestiere? Si spoglia, spoglia il suo animo e lo mette a nudo, completamente a nudo, davanti a tutti. Non può essere a disposizione di uno solo, *deve* fare la sua professione, così come Sirio *deve* fare la sua statua. Giuncano-Pirandello (il vecchio scultore, il vecchio drammaturgo) ha rinunciato, lascia ad altri il compito di rappresentare, di far «recitare» la Tuda. E la donna che sembra il motore del dramma risulta alla fine, privata del suo demiurgo, del suo regista come una marionetta vuota, senza vita, senz'anima se questa non le viene infusa dal Giuncano-Pirandello che l'adora o da Sirio che la sfrutta per crearne una qualsiasi Diana. [...] Sirio e Giuncano sono intelligenti, sono superiori agli «altri», alla folla che calpesta i rottami delle opere loro; i risentimenti sono ridicoli, inutili...ma fatali, perché l'uomo non potrà mai prescindere dalla sua essenza umana e reagirà impulsivamente ai colpi che gli verranno inferti, siano essi di natura artistica, sentimentale o ideologica, appunto per la sua umana cecità. E da qui sono partito: dai simboli che diventano carne e sangue in uno studio di scultore che non è tale; dai sentimenti umani che cozzano con delle teorie estetiche; una lotta disperata per creare, per dare, per conquistare un posto necessario nella vita, che sfocia nel dramma più inutile in cui chi soccombe è il puro cavaliere dell'ideale: la giovinezza, e superstita è l'inutile vecchiaia e la ancora più inutile modella-attrice che «è nulla» se non la muove l'ansia creativa di un grande autore: Pirandello²²⁶.

Foà viene colpito dai simboli sottesi alla trama, dai sentimenti contrastanti dell'essere umano che Pirandello descrive sempre con estrema chiarezza e individua nella storia una matrice autobiografica, secondo cui la condizione dell'autore coincide con quella di uno dei protagonisti. Con questa regia Foà si confronta con un testo dalla struttura difficile e non di immediata ricezione, cercando di conciliare l'«impostazione filosofica del lavoro con il suo contenuto drammatico»²²⁷. Dopo più di quarant'anni dalla prima rappresentazione italiana della *pièce* che ha contribuito a creare il mito di Marta Abba, Foà riscopre il testo e la modernità del suo tema e ne propone un allestimento del tutto fedele alla versione pirandelliana, a partire dal

²²⁵ S. G., *Una commedia di Pirandello torna in scena dopo 44 anni*, in «Il Mattino», 29 gennaio 1971.

²²⁶ Arnaldo Foà, *Note alla regia*, in *Diana e la Tuda*, 1971, fascicolo *Programma di sala*.

²²⁷ S. G., *Una commedia di Pirandello torna in scena dopo 44 anni* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

copione, che il regista lascia intatto, fino alla scenografia, che rispetta le «esigenze sceniche semplici e concise»²²⁸ indicate dal drammaturgo. La scena, costituita da elementi funzionali, ripropone lo studio dello scultore Sirio attraverso un gioco di simmetrie e di ombre: Guglielminetti sceglie di rappresentare architettonicamente lo studio sostituendo gli alti muri bianchi con un «labirinto specchiante»²²⁹, in cui i gesti, le forme, le immagini si moltiplicano e si deformano in una continua alternanza di riflessi (fig. 60). Davanti a queste pareti-specchi si stagliano le statue incomplete di colore bianco, che risaltano sui colori scuri – il rosso e il nero – dell’ambiente circostante. Per i costumi, lo scenografo si rifà alla prima rappresentazione di Zurigo del 1926, opta, dunque, per degli abiti superati, ma «filtrati attraverso una sensibilità contemporanea, ricchi di colore ad esasperare il senso «caleidoscopico»»²³⁰ dell’atmosfera complessiva. L’allestimento scenografico stabilisce un’opposizione visiva tra la modernità dell’impianto scenico, attraverso cui le figure dei personaggi e dei manichini appaiono alterate, e la classicità dei costumi ispirati agli anni Venti (fig. 61-62). La scelta più ardita che Foà compie per la sua messa in scena, e che viene riportata dalla cronaca dell’epoca, riguarda il nudo della protagonista, Paola Quattrini; nel testo originale Pirandello lascia intravedere le forme del corpo della donna dietro la grande tenda collocata a metà del palcoscenico ed esaltata dal gioco di luci e ombre, mentre, davanti allo spettatore, Tuda compare sempre vestita. Foà gioca invece con l’elemento della nudità, accattivando così l’interesse di critici e pubblico: eppure, di fronte alle limitazioni della censura, la quale, pur lontana dalle restrizioni del regime fascista, è ancora presente nel teatro nazionale degli anni Settanta, il nudo viene ridimensionato e fa meno scalpore di quanto fosse previsto. «Il terzo nudo nella storia recente del teatro italiano»²³¹, come afferma Pietro Poscia, ricordando *La tragedia del vendicatore* di Luca Ronconi e il musical *Hair*, non scandalizza né turba gli spettatori, sia per la durata che per le parti del corpo che Paola Quattrini mostra durante lo spettacolo. Secondo l’articolo pubblicato su «La Stampa», proprio il timore di un intervento censorio avrebbe orientato la regia verso una serie di accorgimenti volti a ridimensionare la comparsa della protagonista in scena: «la fanciulla si è vista solo di spalle, una specie di perizoma le avvolgeva le anche, il profilo del petto era visibile solo dagli spettatori che si trovavano nelle prime file della platea, a sinistra»²³². Se la nudità passa in secondo piano, a convincere unanimemente la critica è l’interpretazione di Paola Quattrini, che, alla sua prima prova impegnata, risulta essere la scelta più indovinata della regia di Foà, come mette in risalto Renzo Tian nella sua recensione: «se Arnoldo Foà si è

²²⁸ Eugenio Guglielminetti, *Note alla scenografia*, in fascicolo *Programma di sala*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Pietro Poscia, *Nudo dimezzato*, in «La notte», 6 febbraio 1971.

²³² F. For., *Solo una parte degli spettatori ha visto il nudo della Quattrini*, in «La Stampa», 7 febbraio 1971.

rivolto a quest'opera quasi dimenticata, la ragione non credo sia tanto quella di una sua possibile e ardua «attualizzazione», come ormai si dice correntemente, quanto l'aver intravisto le possibilità che il personaggio di Tuda offriva a una interpretazione moderna»²³³. Dopo aver messo in risalto la chiave di lettura che la regia adotta e l'importanza del ruolo femminile nella *pièce*, Tian prosegue nell'elogio della giovane attrice, lodandone l'«interpretazione generosa e sorprendente»²³⁴ che spazia «dallo spunto umoristico allo struggimento patetico»²³⁵, così come della restante parte del *cast*, a cui si deve il buon successo dello spettacolo. Foà intravede nell'attrice protagonista caratteristiche che gli paiono conformi all'immagine di Tuda creata dall'autore, è «convinto che la spontaneità e la freschezza di Paola siano le qualità attribuite da Pirandello all'affascinante modella, con la quale identificava gli stessi concetti di grazia e di gioia»²³⁶. La Quattrini sorprende dunque il pubblico e la critica, non per il corpo senza veli che timidamente esibisce in un breve momento dello spettacolo, bensì per «avere recitato con impegno commovente e con esito sostanzialmente positivo una parte complessa di un personaggio alquanto contorto»²³⁷; la sua «partecipazione diretta, viva»²³⁸ compensa qualche mancanza emersa sul piano tecnico. La recitazione si conferma il punto di forza della rappresentazione, viene messa a servizio del testo e dell'autore per conferire valore ai singoli personaggi e al senso complessivo della vicenda. Foà, oltre a essere regista preciso e rispettoso del testo, non delude neanche nelle vesti di interprete e conferisce «una spigliata, eccezionale naturalezza e umanità al personaggio dell'anziano Giuncano»²³⁹. La dimensione metafisica voluta dall'autore si scontra con uno spettacolo improntato al realismo: Vice, a tal proposito, ritiene che la regia di Foà abbia prestato «troppa attenzione all'ambiente, alla trama ed ai possibili risvolti realistici degli eventi di cui essa è per forza di cose intessuta, sacrificando così i valori più dichiaratamente emblematici della storia»²⁴⁰. Foà approfondisce la vicenda mettendone in risalto i motivi autobiografici, piuttosto che gli aspetti simbolici e allegorici del testo: la recitazione stessa, su cui si basa la riuscita dello spettacolo, è tesa a esaltare la carnalità dei personaggi, risulta «non enfatica né arzigogolata»²⁴¹, tale da alleggerire le figure in scena della loro «astrattezza e simbologia»²⁴².

²³³ Renzo Tian, *La statua morta e la modella viva*, in «Il messaggero», 6 febbraio 1971.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ S. G., *Una commedia di Pirandello torna in scena dopo 44 anni*, cit.

²³⁷ Mario Guidotti, *Pirandello ma «vecchio»*, in «Avvenire», 6 febbraio 1971.

²³⁸ Vice, «*Diana e la Tuda*» di Pirandello, in «Il Popolo», 6 febbraio 1971.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ Id., *Un Pirandello meno noto*, in «Avanti!», 6 febbraio 1971.

²⁴¹ Vincenzo Talarico, *Nuda ma dietro il paravento Paola Quattrini alle Arti*, in «Momento sera» (ritaglio stampa senza data).

²⁴² *Ibidem*.

La seconda regia di *Diana e la Tuda* è del 1984. Foà mantiene alcuni elementi del primo allestimento e apporta una serie di modifiche, con un *cast* completamente rinnovato: nel ruolo della protagonista femminile c'è Paola Pitagora, la quale sostiene con convinzione la propria parte, catalizzando su di sé l'attenzione del pubblico e della critica; Foà interpreta nuovamente il vecchio Nono Giuncano, Pino Colizzi è Sirio Dossi, Luciana Negrini la gelida Sara Mendel; a essi si aggiungono Nicola Cavazza, Annamaria Lisi, Milly Falsini e Licinia Lentini. La scenografia viene curata ancora una volta da Eugenio Guglielminetti, mentre i costumi sono realizzati da Mariolina Bono. Il ritorno di Foà sul medesimo dramma rivela il profondo legame che l'attore istaura con il testo, perché, come si legge ne «Il tempo», «ci vuole certamente un lungo, segreto, costante amore per questa opera come lo ha Arnoldo Foà per riproporla al pubblico [...] cercando ostinatamente di toglierla da quella comune definizione di «opera minore»»²⁴³. In questo secondo allestimento la chiave di lettura seguita dal regista non si discosta da quella emersa dallo spettacolo del 1971: essa, infatti, mantenendosi fedele ai temi-cardine di Pirandello, mette in luce il dramma di quest'ultimo in «un'interpretazione che tende a sprigionare l'autobiografismo dell'autore»²⁴⁴. Foà, convinto dell'identificazione del drammaturgo siciliano con il personaggio di Nono Giuncano, porta un po' della poetica di quest'ultimo anche negli altri personaggi: così Sirio diventa il Pirandello giovane e Tuda il pretesto che l'autore usa per descrivere «sé stesso, la sua grandezza e la sua follia»²⁴⁵. L'accoglienza da parte della critica è complessivamente positiva, sebbene emergano alcune note di dissenso: il merito della regia è quello di rimanere fedele alla struttura complessiva e alla tematica della *pièce*, superando le difficoltà legate alla dimensione astratta e ideologica; secondo Capitini, il regista mette in risalto «non solo la limpida secchezza del teorema, ma soprattutto l'espressività del dialogo, confrontando strutture verbali ed entità personali, senza voler fare ad ogni costo del nuovo sovrastrutturando la dialettica drammatica di segni»²⁴⁶; Enzo Siciliano parla di una regia che si mantiene «sui binari della più onesta tradizione»²⁴⁷. Foà trasferisce il piano metafisico a una dimensione più terrena e quotidiana, dà vita a dei personaggi che, prima di essere simboli, sono reali e sofferiti. In alcune recensioni viene invece giudicata negativamente la lettura drammatica di Foà, il quale si sarebbe lasciato andare a un'interpretazione troppo facile e a tratti superficiale: nello spettacolo, infatti, lo scavo

²⁴³ L. R., *Foà con amore in «Diana e la Tuda»*, in «Il Tempo», 11 febbraio 1984.

²⁴⁴ Ubaldo Soddu, *Genio e follia in stile decò*, in «Messaggero» (ritaglio stampa senza data).

²⁴⁵ L. R., *Foà con amore in «Diana e la Tuda»*, cit.

²⁴⁶ C. Capitini, *Foà e Pitagora: ovazioni per Pirandello inconsueto*, in «L'Arena», 26 gennaio 1984.

²⁴⁷ Enzo Siciliano, *L'ossessione di uno scultore nel contrasto tra vita e arte*, in «Corriere della Sera», 11 febbraio 1984.

psicologico sui personaggi non emerge, poiché la messa in scena rimane ancorata a una «convenzione pirandelliana di superficie»²⁴⁸.

Anche per lo spettacolo del 1984, Foà decide di mostrare al pubblico il corpo nudo della protagonista, ma, a più di dieci anni dallo scandalo della prima messa in scena, esso non fa più scalpore: Paola Pitagora si offre interamente alla vista dello spettatore, indossando solo un gonnellino ed esibendo il proprio corpo come oggetto di desiderio e incarnazione della vita. L'elemento di maggior rilievo dello spettacolo è costituito proprio dall'interpretazione dell'attrice nel ruolo di Tuda, la quale conquista, come aveva fatto precedentemente Paola Quattrini, il giudizio della critica e del pubblico: la prestazione della Pitagora riesce a conferire al personaggio «una carica umana autentica, difficile a ritrovarsi sulla pagina, ed occulta nei suoi strati profondi»²⁴⁹. Elio Pagliarani definisce la sua interpretazione «persuasiva senza essere eccessiva»²⁵⁰, Ghigo De Chiara sottolinea come l'attrice sia riuscita a colmare «di semplicità, di esuberanza e di gioia di vivere il personaggio della modella»²⁵¹. Paola Pitagora, che ha già lavorato al fianco di nomi importanti, quali quelli di Vittorio Gassman e Gabriele Lavia, e che consoliderà la sua carriera al cinema e in televisione, si dimostra ben disposta a interpretare la modella e a lavorare con Foà, come riporta Rino Alessi, che cita direttamente l'attrice: «essere diretta da un regista che è anche attore e che sa di recitazione, è un'esperienza formativa»²⁵². Foà intuisce le potenzialità recitative dell'attrice e le dà ampio spazio all'interno dello spettacolo, fino a decidere di eliminare, nel finale, le ultime battute previste dal copione originale (la parola "cecità" ripetuta più volte da Nono Giuncano), per non spezzare la battuta conclusiva della modella²⁵³. Altrettanta importanza viene data al vecchio scultore Giuncano, al ruolo che Foà sceglie per sé e che costruisce sulla base dell'elemento autobiografico: Foà dà vita a un personaggio «altero e magari contorto, dalle reazioni corrusche e imprevedibili, turbato forse dalle antiche resistenze della sua terra»²⁵⁴. L'interpretazione di Foà è misurata e convincente, dà al suo personaggio delle note di delicatezza grazie al «timbro morbido, paternamente carezzevole della sua voce»²⁵⁵, conferisce «fluidità ai pensieri e alle memorie dell'anziano artista»²⁵⁶, senza togliere incisività al personaggio; Capitini rintraccia nella recitazione di Foà la «prova della sua paziente carriera d'attore e della sua professionale

²⁴⁸ Ubaldo Soddu, *Genio e follia in stile decò*, cit.

²⁴⁹ Ag. Sa., *Ma ora Tuda non fa più scandalo*, in «L'Unità» (ritaglio stampa senza data).

²⁵⁰ Elio Pagliarani, *Diana e la Tuda: dualismo fra arte e vita o dramma della gelosia?*, in «Paese sera» (ritaglio stampa senza data).

²⁵¹ Ghigo De Chiara, *Una commedia di Pirandello come un teorema*, in «Avanti!», 11 febbraio 1984.

²⁵² Rino Alessi, *Somiglia a una Dea, ma è solo una modella*, in «La Repubblica», dicembre 1983.

²⁵³ Cfr. Ag. Sa., *Ma ora Tuda non fa più scandalo*, cit.

²⁵⁴ Tommaso Chiaretti, *È oggetto di desiderio la statua della Dea*, in «La Repubblica», 11 febbraio 1984.

²⁵⁵ Enzo Siciliano, *L'ossessione di uno scultore nel contrasto tra vita e arte*, cit.

²⁵⁶ Ghigo De Chiara, *Una commedia di Pirandello come un teorema*, cit.

attenzione alla parola»²⁵⁷ (figg. 63-64). Ben riuscita e disinvolta anche la caratterizzazione degli altri interpreti.

L'allestimento scenico della seconda versione di *Diana e la Tuda* recupera quello realizzato da Guglielminetti nello spettacolo del 1971: anche i costumi, sebbene siano curati dalla nuova mano di Mariolina Boni, rimangono fedeli allo stile degli anni Venti. Torna, dunque, la scena metafisica, popolata da freddi e muti manichini, da specchi e dal contrasto cromatico tra bianco e nero dello studio dello scultore e degli abiti dei protagonisti (fig. 65), entrambi realizzati secondo lo stile «decò più spinto»²⁵⁸. Centrale, nella costruzione della scenografia, è la presenza ingombrante della statua, non sempre visibile perché celata dal telo, ma riflessa nel gioco illusivo creato dagli specchi; a essere nascosto agli occhi degli spettatori è il delitto commesso nel finale della *pièce*, anch'esso compiuto al di là del telo. A enfatizzare il respiro suggestivo dello spettacolo e a modulare la scena, che rimane invariata per tutti e tre gli atti, contribuiscono anche le luci, la cui potenza diminuisce «nei momenti di maggiore intensità conflittuale»²⁵⁹. La messa in scena di *Diana e la Tuda* del 1984 ottiene un ampio successo, nonostante l'opera si presenti difficile e a tratti discontinua, la critica registra «moltissimi, convinti, insistenti applausi finali»²⁶⁰ e una viva attenzione da parte del pubblico durante lo spettacolo.

Il terzo e ultimo allestimento della *pièce* pirandelliana è datato 1999 e segna i sessant'anni di carriera di Arnaldo Foà: anche questa volta il *cast* è completamente nuovo, a partire dalla Tuda interpretata dalla giovane Giada Desideri e nuova è anche l'impostazione scenica dell'intero spettacolo. A proposito del suo ritorno sulla stessa tragedia, dopo quindici anni dall'ultima rappresentazione e dopo quasi trenta dalla prima, l'ottantatreenne Foà afferma:

Qualcuno può dire che sono fissato con questo dramma di Pirandello dato che, con questa, è la terza volta che la metto in scena. Io posso dire, senza tema di smentita, che, sia la prima che la seconda volta, la mia proposta ha avuto una straordinaria accoglienza, e non soltanto perché le protagoniste, nude in scena, erano tali da attirare il pubblico, e nemmeno perché gli attori che vi hanno partecipato, cominciando da me, erano particolarmente all'altezza del loro compito; ma nello spettacolo il pubblico, anche perché avvertito da me nelle mie note di regia sul programma, ha visto il dramma dell'autore, che vi ha descritto i sentimenti, nell'attualità e nel passato, con passione che ha incantato gli spettatori che lo stimano come uno dei più grandi autori drammatici del nostro tempo²⁶¹.

Ripercorrendo i punti di forza delle precedenti regie, dalla recitazione degli attori all'esibizione del corpo semi-nudo della protagonista, Foà ribadisce il forte respiro autobiografico presente nell'opera e l'attualità dei temi trattati, che il pubblico ha colto e sentito

²⁵⁷ C. Capitini, *Foà e Pitagora: ovazioni per Pirandello inconsueto*, cit.

²⁵⁸ Enzo Siciliano, *L'ossessione di uno scultore nel contrasto tra vita e arte*, cit.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Elio Pagliarani, *Diana e la Tuda: dualismo fra arte e vita o dramma della gelosia?*, cit.

²⁶¹ Arnaldo Foà, *Note di regia*, in *Diana e la Tuda*, programma di sala Teatro Marconi, Abano Terme, 1999, p. 15.

vicino, grazie alla lettura attenta, riflessa nella messa in scena. Sempre facendo riferimento all'allestimento dell'opera, Foà continua giustificando le proprie scelte e il risultato ottenuto:

Alcuni critici, a suo tempo, hanno confuso la scenografia con il testo: non sono piaciute, o la riproduzione della statua della Tuda o le luci, o i colori o le stoffe o i modelli dei vestiti o non so cos'altro... È vero che lo spettacolo, per lo spettatore, è un'opera unica che comprende tutto ciò che appare sul palcoscenico, ma le ragioni della scelta di colore, di forma o di una luce particolare possono essere tante che bisogna saper sceverare con giudizio l'una dalle altre. Io ho curato la messa in scena, la recitazione e l'interpretazione: non ho da scusarmi di nulla dei miei errori, se li avete notati, ma non vorrei che confondeste l'opera dell'autore con la mia: se ci saranno errori, questi sono solo miei: io l'opera la trovo perfetta²⁶².

Partendo dalle errate valutazioni della critica, il discorso di Foà mira da un lato a difendere la legittimità e la validità della propria operazione registica, dall'altro a distinguere con chiarezza la rappresentazione teatrale dal dramma scritto da Pirandello: quella messa in scena, sebbene risulti fedele al testo originale, è pur sempre la versione del regista e non quella del drammaturgo. Nello spettacolo del 1999, oltre alla regia, Foà disegna personalmente le scene e i costumi, dando un'impronta diversa all'intera scenografia. *Diana e la Tuda* viene rappresentata al Teatro Franco Parenti di Milano, prodotta dalla compagnia La Pirandelliana, con cui Foà collabora in diverse occasioni (nell'*Amphitryon Toujours* del 2000, in *Oggi* del 2005 e in *Sul lago dorato* diretto da Maurizio Panici nel 2006). Le musiche sono curate da Roberto Procaccini, mentre il *cast*, come anticipato, è completamente nuovo: oltre ad Arnoldo Foà, che veste per la terza volta i panni del vecchio Nono Giuncano, e alla giovane Desideri, nota al grande pubblico televisivo, figurano, fra gli altri, anche Paola Tedesco nel ruolo di Sara Mendel e Leandro Amato nel personaggio di Sirio Dossi. La terza regia di Foà è nuovamente orientata al rispetto della tragedia, secondo una «lettura assolutamente canonica»²⁶³, in cui rimane centrale il motivo autobiografico. L'unico elemento di distinzione rispetto all'originale e alle precedenti regie si presenta nel finale, quando il disegno scenico «si carica di eccessi»²⁶⁴: la morte di Sirio, che, come da copione, avviene fuori scena, viene restituita sul palcoscenico con dei microfoni che amplificano i rumori di sottofondo e le battute dei personaggi, in un ambiente invaso dalla penombra e dai vapori, «quasi in un'eco di Notte di Walpurga»²⁶⁵. Alcune scelte registiche vengono mantenute, come quella di presentare l'attrice protagonista nuda sul palcoscenico: Giada Desideri, alla sua prima prova impegnata, convince quanto basta nel ruolo un tempo affidato a Marta Abba, e, sebbene venga giudicata acerba nella parte, riesce a

²⁶² *Ivi*, p. 17.

²⁶³ Enrico Ferrari, Cavour, *Foà rilegge Pirandello*, in «La Stampa», 4 dicembre 1999.

²⁶⁴ Osvaldo Guerrieri, *Foà prigioniero delle passioni*, in «La Stampa», 12 marzo 2000.

²⁶⁵ *Ibidem*.

conquistare con la sua freschezza e a dar vita «a una Tuda passionale e convinta»²⁶⁶. Al suo fianco, il Nono Giuncano che Foà torna a interpretare in età più matura; la scelta di comparire nella tragedia per ben tre volte sempre nello stesso ruolo non è sicuramente casuale: Foà segna un parallelismo con Pirandello, poiché individua nel vecchio scultore il personaggio con il quale l'autore si identifica maggiormente e in cui si esprime in maniera più evidente il valore autobiografico dell'opera. L'attore ferrarese, con l'obiettivo di rappresentare al meglio i tormenti e le inquietudini del drammaturgo, si riserva il ruolo principale della tragedia, facendo suoi i sentimenti del personaggio e trasferendoli nello spettacolo con la sua recitazione misurata ma energica. Non è da escludere che lo stesso Foà, anch'egli in età avanzata, si sia ritrovato nei caratteri del suo personaggio e nel travaglio creativo ed esistenziale che egli vive: «considerata l'insistenza con cui Arnoldo Foà ripropone *Diana e la Tuda*, si è tentati di pensare che l'attore si sia talmente investito nel ruolo da voler rivivere per interposta persona i tormenti dello stesso Pirandello, attratto-inibito dalla giovinezza provocante della sua compagna d'arte»²⁶⁷. Foà, dunque, si riconosce nel vecchio scultore così come l'autore, anni prima, si era identificato con il suo personaggio, e riesce a disegnare un ritratto convincente del ruolo interpretato con la sua «ricca tavolozza mimica e vocale»²⁶⁸.

Nella nuova veste di scenografo e costumista Foà dirige a tutto tondo l'allestimento della sua ultima *Diana e la Tuda*: a livello scenografico ambienta sempre il dramma nello studio di Sirio Dossi, come vuole il copione, ma pensa a uno spazio diverso da quello realizzato da Guglielminetti nelle versioni sceniche precedenti. Il confronto tra i bozzetti disegnati da Foà e le foto di scena rivela l'idea concepita dal regista e la sua realizzazione definitiva sul palcoscenico: nella fig. 66 si vede il modello scenico disegnato da Foà che trova riscontro nella versione finale ripresa dalla fig. 67; la struttura principale, che occupa gran parte della scena, è il dispositivo semicircolare, aperto all'occhio dello spettatore, che rappresenta il luogo della creazione, lo studio in cui il giovane scultore plasma e dà vita alla sua Diana. La struttura, chiusa su se stessa, ricorda una sorta di gabbia, la prigione ideale in cui è rinchiuso il personaggio di Sirio, trasferita materialmente nello spazio: al suo interno si intravedono una sedia, una tela e il piedistallo che sorregge il busto della statua; a popolare l'ambiente circostante sono i manichini nudi e spogli, che vediamo ricoperti da alcuni abiti nella fig. 67, ovvero nella scena in cui Tuda, accompagnata dalla sarta e dalla modista, si fa commissionare degli indumenti su misura. A entrambi i lati del dispositivo sono collocate due scalinate, che conducono rispettivamente alla camera privata di Sirio Dossi, come da copione posizionata al primo piano della sua abitazione,

²⁶⁶ Costanza Falanga, *Dramma dell'amore e della vita*, 16 dicembre 1999 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

²⁶⁷ Gastone Geron, *Teatro*, in «Gente», 6 gennaio 2000.

²⁶⁸ Camillo Savone, *Quel Pirandello dimenticato*, in «Frosinone Cultura e Spettacoli», 20 gennaio 2000.

e all'esterno della suddetta casa; altri elementi di scena visibili, seppur in posizioni diverse, sia nel bozzetto che nella fotografia, sono il divano, lo sgabello e la sedia. Lo scatto a colori consente di visualizzare la scelta cromatica effettuata per la scenografia e per i costumi: torna la contrapposizione tra scuro e chiaro, espresso tramite le tonalità del bianco delle scale, delle statue e delle pareti, e del nero e rosso per i dettagli dei mobili; tutta la scena è poi immersa in una generale penombra soffusa. L'elemento di maggiore distinzione con le due precedenti scenografie di Guglielminetti è l'utilizzo degli specchi sulle pareti e la distorsione ottica provocata dalle immagini che si riflettono in essi: Foà scarta questa soluzione scenica già sperimentata e opta per uno spazio più realistico e concreto, rinunciando all'atmosfera astratta e alla dinamicità delle prime rappresentazioni. Foà disegna inoltre i costumi dei personaggi, realizzando degli eleganti abiti in stile anni Venti, in linea con quelli curati sia nel 1971 che nel 1984; tra i protagonisti, Nono Giuncano è l'unico a vestire nello stesso modo per tutta la durata della rappresentazione, indossa un elegante abito scuro e un cappello da uomo a falda stretta, come si vede nel bozzetto (fig. 68) e nella foto di scena (fig. 69); Sirio Dossi cambia costume dal primo al secondo atto, comparando in scena con una camicia e dei pantaloni scuri prima e un abito scuro, cappello e bastone dopo (figg. 70-71). La caratterizzazione maggiore, a livello visivo, viene data al personaggio di Tuda, la quale compare con costumi diversi nel corso dello spettacolo: nel primo atto la modella esibisce in parte la propria nudità, con indosso una fascia che le copre la vita (fig. 72), nel secondo appare con un abito rosso lungo fino ai piedi che nasconde una sottoveste bianca (figg. 73-74), infine nel terzo e ultimo atto indossa un lungo cappotto marrone con pelliccia (fig. 75).

A differenza delle precedenti versioni di *Diana e la Tuda*, che, sebbene alcuni pareri discordanti, avevano soddisfatto critica e pubblico, lo spettacolo del 1999 non raggiunge il medesimo successo: Magda Poli, nel «Corriere della sera», parla di una «piatta e un po' logora edizione di stampo naturalistico»²⁶⁹; Gastone Geron giudica la messa in scena «più interessante come documento biografico che come dramma di persistente resa spettacolare»²⁷⁰; per Riccardo Ventrella lo spettacolo è «carente di ritmo»²⁷¹, saturo di monologhi e duetti che rallentano l'azione scenica. Anche l'impianto interpretativo, a esclusione dei più mauri Foà e Tedesco, viene ritenuto nell'insieme debole e gli appalusi registrati a fine spettacolo sono l'affezionato tributo all'artista e ai suoi sessant'anni di carriera più che l'unanime gradimento espresso dal pubblico. A essere lodata è l'intera operazione svolta da Foà e l'impegno speso per la

²⁶⁹ Magda Poli, *La Tuda di Pirandello. Bravi gli interpreti. Dubbi sulla regia di Foà*, in «Corriere della sera», 1 dicembre 1999.

²⁷⁰ Gastone Geron, *Teatro*, cit.

²⁷¹ Riccardo Ventrella, *Pirandello al sole. Il travaglio della creazione*, in www.dadascanner.com. (pagina web conservata nel fondo Arnoldo Foà del Centro Studi. Oggi il sito si chiama www.scanner.it)

realizzazione della messa in scena, come scrive Ugo Ronfani su «Il Giorno»: «lo spettacolo vale per la fedeltà commovente di Foà a Pirandello e al teatro, per l'onesto nitore della messinscena e per quella sua professionalità»²⁷².

²⁷² Ugo Ronfani, *Foà e Fantoni ma che attori*, in «Il Giorno», 30 novembre 1999.

BIBLIOGRAFIA

FONTI

Scritti di Arnoldo Foà

- Foà, Arnoldo, *Per se stessi*, scenetta radiofonica, 24 marzo 1944.
- Foà, Arnoldo, *Quartetto asincrono*, scenetta radiofonica, 1944.
- Foà, Arnoldo, Ferrucci, Clinio, *Illustri al microfono*, Radio Roma, 22 settembre 1945, testo radiofonico.
- Foà, Arnoldo, *Signori, buonasera*, copione dattiloscritto, 1957.
- Foà, Arnoldo, *Il testimone*, copione dattiloscritto, 1966.
- Foà, Arnoldo, *Bisogna proprio voler bene a tutti i critici?*, in «Tra le quinte», 25 luglio 1974.
- Foà, Arnoldo, *Un teatro di rottura*, 28 gennaio 1974.
- Foà, Arnoldo, *La corda a tre capi. (Un dittatore)*, copione dattiloscritto, 1985.
- Foà, Arnoldo, *Recitare. I miei primi sessant'anni di teatro*, Gremese, Roma 1998.
- Foà, Arnoldo, *Amphitryon Toujours*, copione dattiloscritto, 2000.
- Foà, Arnoldo, *Patrizia, il musical*, copione dattiloscritto, 2004.
- Foà, Arnoldo, *Oggi*, copione dattiloscritto, 2005.
- Foà, Arnoldo, *Autobiografia di un artista burbero*, Sellerio, Palermo 2009.
- Foà, Arnoldo, Arista, Giambattista, *Teatro minimo*, testo radiofonico.
- Foà, Arnoldo, *Benessere della libertà*, VII dialogo di attualità, scritto radiofonico.
- È tornato Arnoldo*, testo radiofonico.
- Foà, Arnoldo, *Firenze liberata*, scritto radiofonico.
- Foà, Arnoldo, *Intervista con la Luna*, scenetta radiofonica, trasmissione *Arcobaleno*.
- Foà, Arnoldo, Stoppa, Paolo, *Intervista diabolica col capocomico*, scenetta radiofonica.
- Foà, Arnoldo, *Noi e il pubblico*, scritto radiofonico.
- Foà, Arnoldo, *Polemica*, scritto radiofonico.
- Foà, Arnoldo, *Saluto ai pensionati*, scritto radiofonico.
- Foà, Arnoldo, *Continuo il giro per i teatrini*, pagina dattiloscritta con appunti a mano.
- Foà, Arnoldo *Problemi del teatro italiano*, pagina dattiloscritta con appunti a mano.

Programmi di sala

Delogu, Maria, *Fra ironia e serietà*, in *Amphitryon Toujours*, programma di sala, Spoleto Festival 2000.

Edipo re di Sofocle, regia Guido Salvini, programma di sala, Teatro Olimpico di Vicenza, 1948.

Foà, la Padovani e Bentivegna ne «*Il testimone*», programma di sala, Teatro Duse, 1966-1967.

Foà, Arnoldo, *La regia*, nota allo spettacolo *Due in altalena*, programma di sala, 1960.

Foà, *La regia*, nota allo spettacolo *Per una giovinetta che nessuno piange*, programma di sala, 1972.

Foà, Arnoldo, *Finzione e verità del palcoscenico*, in *Amphitryon Toujours*, programma di sala, Spoleto Festival 2000.

Foà, Arnoldo, note di regia in *Il fiume e la memoria festival*, IV edizione, programma di sala, 2002.

Foà, Arnoldo, *Note dell'autore*, in *La corda a tre capi*, programma di sala, 16 marzo 1985.

Foà, Arnoldo, *Note alla regia*, in *Diana e la Tuda*, programma di sala, 1971.

Foà, Arnoldo, *Note di regia*, in *Diana e la Tuda*, programma di sala, Teatro Marconi, Abano Terme, 1999.

Foà, Arnoldo, *Note di regia*, in *Oggi*, programma di sala, sabato 12 novembre 2005.

Foà, Arnoldo, *Perché questa commedia*, in *Il testimone*, programma di sala, Teatro Duse, 1966-1967.

Foà, Arnoldo, *Pluto*, programma di sala, 1989.

Foà, Arnoldo, *Seguire il poeta*, in *Pace e guerra nel teatro classico greco*, programma di sala, settembre 1992.

Foà, Arnoldo, *Un pezzo di paradiso*, programma di sala, 1989.

Giorgetti, Mario Mattia, *Premessa*, in *Pace e guerra nel teatro classico greco*, programma di sala, settembre 1992.

Guglielminetti, Eugenio, *Note alla scenografia*, in *Diana e la Tuda*, programma di sala, 1971.

Rondi, Brunello, *Note dell'autore*, in *La stanza degli ospiti*, programma di sala, 1966.

Rassegna stampa

A. C., *Un dittatore cardiopatico che gioca alla politica*, in «Napoli notte», 20 aprile 1985.

A. G., *Nella «Pace» di Aristofane esplode l'estro di Fabrizi* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

A. L., «*I masteroidi*» di Marcel Aymé, in «L'Unità», 21 novembre 1962.

A. V., *Appuntamento a Senlis di Jean Anouilh al Mercadante*, in «Il Giornale», 10 aprile 1947.

Ag. Sa., *Ma ora Tuda non fa più scandalo*, in «L'Unità» (ritaglio stampa senza data).

Alessi, Rino, *Somiglia a una Dea, ma è solo una modella*, in «La Repubblica», dicembre 1983.

Arnoldo Foà *predilige Shakespeare e Maupassant*, in «La Giustizia», 31 marzo 1962, p. 3, (ritaglio stampa anonimo).

Anfitrione 38, in «L'umanità», Milano, 15 novembre 1947 (ritaglio stampa anonimo).

«*Anfitrione 38*» *al Quirino*, in «Il Tempo», 24 dicembre 1947 (ritaglio stampa anonimo).

Anphitryon 38 poesia vagabonda, in «Il mattino dell'Italia centrale», Firenze 17 novembre 1947, (ritaglio stampa anonimo).

Anfitrione, di Plauto, in «Il Mattino», 12 luglio 1964, (ritaglio stampa anonimo).

“*Anfitrione*” *di Plauto ieri sera ai Giardini Reali*, in «Stampa sera» (ritaglio stampa anonimo e senza data).

Alessi, Rino, *Somiglia a una Dea, ma è solo una modella*, in «La Repubblica», dicembre 1983.

Antonucci, Giovanni, *Foà: «A teatro mi dirigo io. I registi non li sopporto»*, in «Il Giornale», novembre/dicembre 2001.

Antonucci, Giovanni, *Per una giovanetta che nessuno piange*, in «Il Globo», 11 gennaio 1972.

B. F., *Capitan Carvallo di Denis Cannan, al Carignano*, in «La Stampa», 20 febbraio 1952.

Bartolucci, Giuseppe, *Anfitrione beffato da Giove «play-boy»*, in «Stasera», 18 luglio 1962.

Bassano, Enrico, *Peccato che Arnoldo Foà arrivi dopo Pirandello...*, in «Corriere Mercantile», 13 maggio 1957.

Bellini, Pasquale, *Con Foà, ritratto di famiglia in un inferno piccolo-borghese*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 20 novembre 2005.

Benedetti, Arrigo, *Luchino in rosso piace al sangue blu*, in «Corriere lombardo», 5 dicembre 1945.

Betti, Ugo, lettera indirizzata a Anton Giulio Majano, 9 aprile 1946.

Benedetti, Arrigo, *Luchino in rosso piace al sangue blu*, in «Corriere lombardo», 5 dicembre 1945.

Bert., E., “*Signori, buonasera*” *novità di Arnoldo Foà*, in «Gazzetta sera», 2-3 maggio 1957.

Bertani, Odoardo, *Contro la borghesia di provincia e contro il galateo teatrale*, in «Avvenire d'Italia», 17 novembre 1962.

Bertasi, Annalisa, *Foà sulle ali dell'Ippogrifo d'Ariosto*, in «La Nuova Ferrara», 2 giugno 2006.

Berti, Nicola, “*Patrizia*”, *successo per l'opera musicale*, in «La voce», 11 dicembre 2004.

Blandi, Alberto, «*La Pace*» *di Aristofane con Foà attore e regista*, in «La Stampa», 29 luglio 1967.

Bonaventura, Vincenzo, *Non è poi così facile essere un dittatore*, in «Gazzetta del Sud», 9 febbraio 1985.

Bonsangue, Mino, *Segesta rilancia il grande messaggio di pace di Aristofane*, in «L'ora», 9 luglio 1967.

Brusati, Carlo, *Che pasticcio d'«angelo»*, in «Corriere d'informazione», 17 novembre 1977.

Bucciolini, Giulio, *Basta la vita di un giorno per conoscere un briccone*, in «La Nazione» (ritaglio stampa senza data).

Cabassi, Sergio, *Un vivido «Ruy Blas»*, in «Il resto del carlino», 24 settembre 1966.

Calcagno, Diego, *Le prime del cinema. «Un giorno nella vita di»*, in «Ricostruzione», 9 aprile 1946.

Callari, Francesco, *Successo del «Pipistrello» all'Opera di Roma*, in «Giornale di Sicilia», 9 aprile 1965.

Calvino e Ariosto, in «Radiocorriere», anno XLIV, n. 16, 16/22 aprile 1967, p. 16.

Campagna, Emilia, *Un Lucrezio che poteva osare di più*, in «L'Adige», 15 gennaio 2002.

Campo, Francesco, *Una faccia da «cattivo» con la voce dell'amoroso*, in «Stampa sera», 21-22 giugno 1968.

Capitini, C., *Foà e Pitagora: ovazioni per Pirandello inconsueto*, in «L'Arena», 26 gennaio 1984.

Carancini, G., *Il regno animale, tre atti di Philip Barry*, in «La voce repubblicana», Roma 3 giugno 1948.

Carmignani, Paola, *Foà, la magia d'un altro Novecento*, in «Giornale di Brescia», 13 febbraio 2003.

Ceppellini, Vincenzo, *L'attore Foà due volte autore*, in «Corriere lombardo», 16 marzo 1957.

Cervone, Paolo, *Spoletto, Foà scherza con Molière*, in «Corriere della Sera», 2 luglio 2000.

Cervone, Paolo, *Torna dopo 20 anni con un suo Anfitrione. Provocazioni dall'Argentina*, in «Corriere della sera», 2 luglio 2000.

Chetta, Alessandro, *Foà legge Borges e Lorca a passo di tango «Note argentine per versi fiammeggianti»*, in «Corriere del Mezzogiorno», 27 agosto 2006.

Chiaretti, Tommaso, *È oggetto di desiderio la statua della Dea*, in «La Repubblica», 11 febbraio 1984.

Cibotto, G. A., *Cometa: «La stanza degli ospiti» di Rondi*, in «Il Giornale d'Italia», 10 gennaio 1966.

Coletti, Mimmo, *E Spoletto si diverte con Foà*, in «La Nazione», 2 luglio 2000.

Contini, Ermanno, *La quinta colonna. Undici quadri di E. Hemingway*, in «Giornale del mattino», Roma 23 marzo 1945.

Contini, Ermanno, *La via del tabacco. Tre atti di J. Kirkland*, in «Il giornale del mattino», Roma 19 aprile 1946.

Contini, Ermanno, *Speculazioni sbagliate*, in «L'eco della stampa», Roma 19 aprile 1946.

Contrastato successo di Ruy Blas, in «Il resto del carlino», 3 ottobre 1966 (ritaglio stampa anonimo).

Corradi, Corrado, *I racconti del Maresciallo*, in «Telesette», anno VI, n. 14, 4 aprile 1984, p. 5.

D'Amico, Masolino, *Foà, un Anfitrione da filodrammatica*, in «La Stampa», 3 luglio 2000.

D'Amico, Silvio, «*Incantesimo*» di Philip Barry al Teatro delle Arti, in «Il tempo», Roma 6 febbraio 1946.

D'Amico, Silvio, *Una bella domenica di settembre*, in «Tempo», Roma 10 luglio 1948.

De Chiara, Ghigo, *Il manifesto di Foà*, in «Avanti!», 27 gennaio 1967.

De Chiara, Ghigo, *Una commedia di Pirandello come un teorema*, in «Avanti!», 11 febbraio 1984.

De Matteis, Gianni, *Il «maresciallo» Foà gira a Dronero i racconti di Soldati*, in «Stampa sera», 6 gennaio 1983.

De Matteis, Tiberia, «*Abbasso la stolta ricchezza*», in «Il Tempo», 15 agosto 2002.

De Matteis, Tiberia, *Arnoldo Foà, quando la sobrietà raggiunge il lirismo*, in «Il Tempo», 20 luglio 2000.

De Monticelli, Roberto, *Difficile trasformare una commedia in dramma*, in «Il Giorno», 19 marzo 1957.

De Monticelli, Roberto, *Nella vita a due un terzo può servire*, in «Il giorno», 13 aprile 1968.

De Monticelli, Roberto, *La bella nipote salva gli zii in crisi*, in «Il giorno», 10 gennaio 1966.

De Monticelli, Roberto, *Troppa grazia in queste notti*, in «Il giorno», 20 febbraio 1963.

Del Gaudio, Saverio, *Applausi (fin troppi) alla calda e vellutata voce di Arnoldo Foà*, in «La Gazzetta», 3 dicembre 1986.

Delitto e castigo. 3 atti e 19 quadri di Baty (da Dostoevskij) in «La voce repubblicana», Roma, 13 novembre 1946 (ritaglio stampa anonimo).

Di Forti, Massimo, *Chiediamo a Foà: Soddisfatto di sé? Sì...ma non lo dica forte...*, in «Telestar», 9 ottobre 1963.

Di Nanni, Carlo, *Le burle e gli inganni del «Miles gloriosus»*, Toma 14 luglio 1973 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

Di Nanni, Carlo, *Una funicolare per...Aristofane nella «Pace» di scena a Pompei*, in «Napoli notte», 14 luglio 1967.

Di Schiena, Luca, *Quello che non sapete di Arcobaleno*, in «Gazzetta delle Arti», Roma 9 aprile 1946.

Din., *Applausi di convenienza*, in «Napoli notte», 3 aprile 1963.

Dischi – novità, in «Il Giornale dei genitori», dicembre 1963.

Divertono Foà e la Masiero ne «I Masteroidi» di Aymé, in «Il Gazzettino», 17 marzo 1963.

Donà, Manuela, *Trigeo nei meandri Olimpici* (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

Dursi, Massimo, *I «Masteroidi» a Cesena*, in «Il resto del carlino», 17 novembre 1962.

E. F. P., “*Capitan Carvalho*”, in «Il Tempo», Milano 19 marzo 1952.

E. F. P., *Scendete, vi chiamano! Di Jean de Létraç*, in «Il Tempo di Milano», 28 gennaio 1948.

E. P., *I piccoli mostri bianchi del ‘Testimone’*, in «Il Mezzogiorno», 26 febbraio 1967.

E. P., *Signori, buonasera. Tre atti di Arnoldo Foà*, in «Corriere della sera», 19 marzo 1957.

E. R., *I Masnadieri di Federico Schiller rappresentati entro una magnifica cornice naturale nei giardini di Venezia* in «Il lavoro fascista», 2 agosto 1941.

E. R., *La vita è sogno di Calderon de la Barca al Teatro dell’Università*, in «Il lavoro fascista», 14 novembre 1939.

E. R., *Una lauda di Jacopone da Todi*, in «Il lavoro fascista», 3 febbraio 1939.

E Spoleto si diverte con Foà, in «La Nazione», 2 luglio 2000 (ritaglio stampa anonimo).

Edipo re al Teatro Olimpico di Vicenza, in «Corriere della sera», Vicenza, 3 settembre 1948 (ritaglio stampa anonimo).

F. B., *Capitan Carvalho di Denis Cannan, al Carignano*, in «La Stampa», 20 febbraio 1952.

F. B., “*I Masteroidi*” di Marcel Aymé all’Alfieri, in «La Stampa», 9 febbraio 1963.

F. For., *Solo una parte degli spettatori ha visto il nudo della Quattrini*, in «La Stampa», 7 febbraio 1971.

F. R., *Mia sorella Evelina* in «L’eco della stampa», Roma 1946.

Falanga, Costanza, *Dramma dell’amore e della vita*, 16 dicembre 1999 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

Faticoni, Mario, *Una vita per il teatro*, in «La nuova Sardegna», 11 novembre 1981.

Ferrari, Enrico, *Cavour, Foà rilegge Pirandello*, in «La Stampa», 4 dicembre 1999.

Ferrati, Ermanno, «*Ruy Blas*» di Victor Hugo con Foà, *Lea Padovani e Bentivegna*, in «Corriere di Napoli», 1 dicembre 1966.

Fi., En., *Un dittatore che somiglia a un martire*, in «Il Mattino», 24 aprile 1985.

Fichera, Paolo, *La pioggia non ferma la passione per Dante*, in «La Nazione», 16 maggio 2010.

Fiore, Ernesto, *Foà mette nel sacco il «Miles Gloriosus»*, in «Corriere di Napoli», 14 luglio 1973.

Fiori, Vittorio, *Storia di un dittatore con problemi di cuore*, in «L'Unione sarda», 25 aprile 1985, p. 16.

Foà agli ordini di Soldati, in «Corriere della Sera», 28 marzo 1984 (ritaglio stampa anonimo).

Fofi, Goffredo, *Foà, artista burbero tra pubblico e privato*, in «Il Messaggero», 25 gennaio 2010.

Frateili, Arnaldo, *Anfitrione al Teatro Romano di Ostia*, in «Paese sera» (ritaglio stampa senza data).

Frateili, Arnaldo, «I masteroidi», in «Paese sera», 23 dicembre 1962.

Fontanelli, Giorgio, *Per salvare La Pace viaggio fino a Giove*, in «Il Telegrafo», 26 luglio 1967.

G. A. C., «La Pace» di Aristofane a Ostia Antica, in «Giornale d'Italia», 15 agosto 1967.

G. B., *L'Alcade di Zalamea*, in «Nuovo Giornale», 7 giugno 1938.

G. C., *Candida di Shaw*, in «La voce repubblicana», Roma 31 dicembre 1947.

G. M. G., «I Masteroidi», in «Gazzetta del Popolo», 9 febbraio 1963.

G. T., *Ciò che è successo al Nuovo*, in «L'unità» (ritaglio stampa senza data).

Galasso, Eugen, «Vi racconto i segreti del mio teatro», settembre 2002 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

Galdieri, Michele, *I Masteroidi di Aymè al Teatro Quirino*, in «Momento sera», 22 dicembre 1962.

Gallo, Bruno, *L'esistenza tra commedia e dramma. "Oggi" di Arnaldo Foà*, in «Polis», anno II, numero 1, giugno-luglio 2006.

Garbato, Sergio, *Amore e morte in musical. Vincono i giovani interpreti*, in «Il resto del Carlino», 8 dicembre 2004.

Garbato, Sergio, «Il teatro? Parola e poesia. Ma i registi non lo sanno», in «Il resto del Carlino», 17 luglio 1981.

Gaudio, Silvana, *Arnaldo Foà da attore a scrittore*, febbraio-marzo 1972 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

Geraci, Giuseppe, *Riscoperto un delizioso teatro*, in «Giornale di Sicilia», 8 luglio 1967.

Geron, Gastone, *Foà firma «La Pace» col veggente Aristofane e i politici corrotti*, 4 settembre 1992.

Geron, Gastone, *Ragazzina terribile risolve a suo modo*, in «Il Giornale», 17 novembre 1977.

Geron, Gastone, *Teatro*, in «Gente», 6 gennaio 2000.

Gianeri, Donata, *Amore e vendetta fra i ribelli del bosco*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 32, 4-10 agosto 1968, p.

Gigliozzi, Giovanni, *Appuntamento a Senlis alle Arti*, in «Avanti!», 19 marzo 1947.

Giuliani Foti, Titti, *Un burbero geniale per Dante*, in «La Nazione», 10 marzo 2010.

«*Gli straccioni*» di Annibal Caro applauditi al Teatro di Verdura, in «Corriere di Sicilia» (ritaglio stampa anonimo).

Guerrieri, Gerardo, *La via del tabacco all'Eliseo*, in «L'Unità», 19 aprile 1946.

Guglielmino, Gian Maria, «*Anfitrione*» di Plauto, in «Gazzetta del Popolo», 18 luglio 1962.

Guerrieri, Osvaldo, *Foà prigioniero delle passioni*, in «La Stampa», 12 marzo 2000.

Guerrieri, Osvaldo, *Foà un Capitan Fracassa ebreo*, in «La Stampa», anno 126, n. 146, martedì 8 settembre 1992.

Guido Salvini ci parla dei «*Masnadieri*» di Schiller in «Il Gazzettino», Venezia, 23 luglio 1941 (ritaglio stampa anonimo).

Guidotti, Mario, *Pirandello ma «vecchio»*, in «Avvenire», 6 febbraio 1971.

I. R., *Capitan Carvalho di Denis Cannan*, in «Avanti», 19 marzo 1952.

I racconti di Padre Brown: La croce azzurra, in «Il Tempo», 30 dicembre 1970 (ritaglio stampa anonimo).

I sogni nella bettola dell'ultimo O' Neil, in «La Stampa», 3 novembre 1973.

Il microsolco, *Dischi*, in «Domenica del corriere», 12 gennaio 1964.

Il «Miles Gloriosus» visto da Arnoldo Foà, in «Il gazzettino», 3 luglio 1973 (ritaglio stampa anonimo).

Il Pipistrello di Giovanni Strauss, in «Il Messaggero», 2 febbraio 1962 (ritaglio stampa anonimo).

Il regno animale al Quirino, in «Tempo», Roma 3 giugno 1948 (ritaglio stampa anonimo).

Incondizionato successo per l'Anfitrione di Plauto (ritaglio stampa anonimo e senza data).

Invertendo i fattori, in «Palcoscenico», 4 luglio 1946 (ritaglio stampa anonimo).

Jacobbi, Ruggero, *Odeon: assurde «Notti a Milano»*, in «Avanti», 20 febbraio 1963.

Junior, *'Giulio Cesare' di Guglielmo Shakespeare al Piccolo Teatro*, in «24 Ore, Milano», 21 novembre 1953.

Junius, *Vita e miracoli di Radio Napoli*, in «Radiocorriere», Roma 30 maggio 1947.

L'Alcade di Galamea, di Calderon nel saggio della Scuola di recitazione allo «Sperimetale», in «Nuovo Corriere», 7 giugno 1938 (ritaglio stampa anonimo).

L'Isola del tesoro, in «Radiocorriere», anno XXXVI, n. 32, 9-15 agosto 1959, p. 28.

L. C., «*I Masteroidi*» di Marcel Aymé, in «Il Corriere», 12 marzo 1963.

L. G., «*Signori, buona sera*» di Foà al Carignano, in «Popolo nuovo», 3 maggio 1957.

L. L., *Una bella domenica di settembre*, in «L'Unità», Roma 10 luglio 1948.

L. R., *Foà con amore in «Diana e la Tuda»*, in «Il Tempo», 11 febbraio 1984.

«*La freccia nera*» arriva all'epilogo, in «La Stampa», n. 28, 2 febbraio 1969, p. 8 (ritaglio stampa anonimo).

Landau, Riccardo, *Poesia d'amore spagnola*, in «La Stampa», 29 dicembre 1963.

Le mie prigioni, in «Il messaggero», 15 gennaio 1968 (ritaglio stampa anonimo).

M. D., “*Capitan Carvalho*” di D. Cannon al Teatro Duse, in «Giornale dell'Emilia», 18 marzo 1952.

M. S., *I masteroidi di Marcel Aymé*, in «Avanti!», 22 dicembre 1962.

Marinucci, Vinicio, *Battaglia dello spirito contro il regno animale*, in «La voce repubblicana», Roma 3 giugno 1948.

Marinucci, Vinicio, *La via del tabacco*, in «Il momento», Roma 19 aprile 1946.

Mia sorella Evelina in «Intermezzo», Roma 4 luglio 1946 (ritaglio stampa anonimo).

Milic, Carlo, «*La Pace*» di Aristofane come accadimento «pop», in «Il gazzettino», 3 agosto 1967.

Monicelli, Franco, *Sbagliata questa commedia di Betti*, in «Espresso», Roma 10 luglio 1948.

Mosca, Arnoldo Foà ussaro mattatore, in «Corriere d'informazione», 21 novembre 1962.

Mosca, *Scarafaggi sull'Olimpo*, in «Corriere d'informazione», 25-26 luglio 1967.

Moscato, Italo, «*Il testimone*» di Foà, in «L'Avvenire d'Italia», 12 novembre 1966.

Neri, Carmela, *Quando i potenti incombono*, in «Corriere dell'Umbria», 3 luglio 2000.

“*Non rinuncio all'amore*”, di G. Bokay all'Argentina, in «La Tribuna», Roma 13 maggio 1943, (ritaglio stampa anonimo).

«*Notte a Milano*» di Carlo Terron, in «Telestar», 9 aprile 1963 (ritaglio stampa anonimo).

«*Notti a Milano*» con Foà e la Masiero, in «Giornale di Sicilia», 9 aprile 1963, (ritaglio stampa anonimo).

O. V., *Torna di moda l'onore del mento? Tre barbe corvine alla ribalta dell'Odeon*, Milano 28 gennaio 1948.

Orecchio, Alfredo, *Paradosso sul matrimonio*, in «Paese sera», 9 gennaio 1966.

Orlandini, Bruno, *A Sirolo la voce di Foà*, in «Corriere Adriatico», 2 agosto 2000.

Ortensi, Mario, *Sei personaggi*, in «Radio voci», Roma 17 febbraio 1945.

P. D. F., *Frenesia di C. Peyret al Manzoni*, in «Popolo d'Italia», 10 marzo 1939.

P. Per., *Foà e Aldo Fabrizi parlano di Aristofane nemico della guerra*, in «Stampa sera», 29 luglio 1967.

Pacilio, Umberto, *Qui, Capitan Matamoro*, in «Radiocorriere», Roma 1° gennaio 1945.

Pagine eroiche di lotte fratricide, in «Il popolo», Roma, 23 marzo 1945, (ritaglio stampa anonimo).

Pagliarani, Elio, *Diana e la Tuda: dualismo fra arte e vita o dramma della gelosia?*, in «Paese sera», (ritaglio stampa senza data).

Pagliarani, Elio, «*Zio Vania*» un successo facile, in «Paese sera», 1 novembre 1968.

Palazzolo, Egle, *Foà propugna un teatro onesto*, in «Giornale di Sicilia», 7 luglio 1972.

Palmieri, E. Ferdinando, *È una variazione pirandelliana sugli attori e sui personaggi*, in «La notte», 19 marzo 1957.

Panizza, Gabriella, *«Il testimone» di Foà è un'antologia dei complessi degli uomini d'oggi*, in «Avanti!», 16 novembre 1966.

Paparella, Claudia, *Una sera tra poesia e note di Liszt ha incantato il teatro Comunale*, in «Gazzetta di Modena», 29 ottobre 2002.

Parr., *«Signori, buonasera!» di Arnoldo Foà*, (ritaglio stampa senza testata giornalistica e senza data).

Pennacchi, Gianni, *Foà: rivolta e delusione*, in «Stampa sera», 8 dicembre 1986.

Per una giovinetta che nessuno piange di Renato Mainardi all'Eliseo, in «Avanti», 9 gennaio 1972 (ritaglio stampa anonimo).

Perrini, Alberto, *Per un vecchio satiro che nessuno piange*, in «Lo specchio» (ritaglio stampa senza data).

Petrignani, Sandra, *Un uomo d'azione, ma umano ed equilibrato*, in «Il Messaggero», 28 febbraio 1984.

Piccinelli, Nino, *Festosità e ricchezza musicale del «Pipistrello» in una magnifica rappresentazione al Teatro dell'Opera*, in «Momento sera», 1-2 febbraio 1962.

Poesio, Carlo Emilio, *Aristofane per noi*, in «La Nazione», 22 luglio 1967.

Poesio, Carlo Emilio *Foà si è fatto in tre per «Signori, buonasera»*, in «Nazione sera», 17 aprile 1957.

Poesio, Carlo Emilio, *Tutta una vita in due*, in «La Nazione», 1 novembre 1973.

Poli, Magda, *La Tuda di Pirandello. Bravi gli interpreti. Dubbi sulla regia di Foà*, in «Corriere della sera», 1 dicembre 1999.

Poscia, Pietro, *Nudo dimezzato*, in «La notte», 6 febbraio 1971.

Pross., G., *I Masteroidi*, in «Il tempo», 22 dicembre 1962.

Pross., G., *Quasi una tavola rotonda l'ultima commedia di Foà*, in «Il tempo», 27 gennaio 1967.

Prosperi, Giorgio, *Chi è l'«Anfitrione» della commedia plautina?* (ritaglio stampa senza data e senza testata giornalistica).

Prosperi, Giorgio, *Lo «Zio Vanja» di Cechov rappresentato al Centrale*, in «Il Tempo», 1 novembre 1968.

Prosperi, Giorgio, *Per una giovinetta che nessuno piange*, in «Il Tempo», 9 gennaio 1972.

Prosperi, Giorgio, *Vecchi, vuoti a rendere*, in «Il tempo», 14 ottobre 1973.

Pullini, Giorgio, *Un Plauto tradizionale con Arnoldo Foà mattatore*, in «Il resto del carlino», 6 luglio 1973.

Quinta colonna di Hemingway, in «L'Avanti», Roma, 23 marzo 1945 (ritaglio stampa anonimo).

R. I., *Musica in messo al mare. Foà interpreta "Novecento"*, in «La Repubblica», 6 febbraio 2003.

R. P., *Sposiamoci, signore di Jean Létraz*, in «Il nuovo corriere» (ritaglio stampa senza data).

R. P., «*Boulevard*» *all'italiana con la Schiaffino*, in «Corriere della sera», 17 novembre 1977.

R. S., *Sposateci, signore. 3 atti di G. de Létraz*, in «Corriere della Sera» (ritaglio stampa senza data).

Raboni, Giovanni, *Foà contadino per Aristofane*, in «Corriere della sera», 17 settembre 1992.

Radice, Raul, *I reattori disturbano Plauto. Ma Plauto ride*, in «Europeo», 9 luglio 1962.

Radice, Raul, «*La Pace*» *di Aristofane nel teatro di Fiesole*, in «Corriere della sera», 23 luglio 1967.

Radice, Raul, «*La stanza degli ospiti*» *al Teatro della Cometa*, in «Corriere della Sera», 10 gennaio 1966.

Reb., *Candida*, in «L'umanità», Milano (ritaglio stampa senza data).

«*Recital*» *nel museo del costume di Arnoldo Foà e Mario Gangi*, in «La Nuova Sardegna», 6 giugno 1962 (ritaglio stampa anonimo).

Rispoli, F., «*La porta chiusa*» *di M. Praga*, in «Italia nuova», 6 gennaio 1948.

Rocca, Enrico, *La dodicesima notte di Shakespeare all'Eliseo*, in «Il lavoro fascista», 2 dicembre 1938.

Roffarè, Francesco T., *Goldoni, Appuntamento a Senlis*, in «Corriere di Venezia», 5 marzo 1947.

Roffarè, Francesco T., *Una satira del mondo borghese nella fiera delle maschere*, in «Il Mattino», Venezia 23 agosto 1947.

Romeo, Lucio, *Tarzan! di Memè Perlini a Spazio Uno*, in «Il tempo», 12 gennaio 1974.

Ronfani, Ugo, *Foà e Fantoni ma che attori*, in «Il Giorno», 30 novembre 1999.

Ronfani, Ugo, *Torna il crociato di Bergman*, in «Il giorno», 30 luglio 1984.

Rosso, Umberto, *Foà: abbasso il mattatore*, in «L'Ora», 26 novembre 1981.

S. G., *Una commedia di Pirandello torna in scena dopo 44 anni*, in «Il Mattino», 29 gennaio 1971.

S. G., *Sposateci, signore di Jean de Létraz*, in «Il Popolo» (ritaglio stampa senza data).

S.G.B., *Le poesie, Verdi, le canzoni*, in «Il Giornale d'Italia», 29 dicembre 1963.

S. L., «*Notti a Milano*», 2 aprile 1963 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

Salvalaggio, Nantas, *Mi sono costruito la voce come una casa*, in «Il giorno» (ritaglio senza data).

Sangiorgi, Antonio, *Arnoldo Foà l'aggressivo*, in «Tribuna Rai-tv», n. 27, 1967.

Savone, Camillo, *Quel Pirandello dimenticato*, in «Frosinone Cultura e Spettacoli», 20 gennaio 2000.

Scorrano, Osvaldo, *Arnoldo Foà, onore al teatro italiano*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 14 luglio 2002.

Scotti, Paolo, *Foà regista s'arrischia in un «Anfitrione» zoppicante*, in «Il Giornale», 3 luglio 2000.

Siciliano, Enzo, *L'ossessione di uno scultore nel contrasto tra vita e arte*, in «Corriere della Sera», 11 febbraio 1984.

Signori, buonasera, in «Il secolo XIX», 14 maggio 1957 (ritaglio stampa anonimo).

«*Signori, buonasera*» di A. Foà alla Pergola, in «Mattino» (ritaglio stampa anonimo e senza data).

Simonetta, Umberto, «*Signori, buonasera*» tre atti di Arnoldo Foà, in «Il popolo di Milano», 20 marzo 1957.

Soddu, Ubaldo, *Genio e follia in stile decò*, in «Messaggero».

Son tutti cattivi in quella bottega, in «La Repubblica», 30 aprile 1993 (ritaglio stampa anonimo).

Spagna, Nadia, *Omaggio al Vate con Arnoldo Foà e la Dannunziana*, in «Brescia oggi», 8 luglio 2010.

Stefani, Antonio, *Blandi sorrisi in nome della Pace*, in «Il Giornale di Vicenza», 9 settembre 1992.

Successo del «recital» di Arnoldo Foà e Mario Gangi, in «La Nuova Sardegna», 8 giugno 1962 (ritaglio stampa anonimo).

Talarico, Vincenzo, *Nuda ma dietro il paravento Paola Quattrini alle Arti*, in «Momento sera».

Terron, Carlo, *Anfitrione 38 di Giraudoux al Teatro Nuovo*, in «Corriere di Milano», Milano 15 novembre 1947.

Terron, Carlo, *Buonasera! Sei personaggi in cerca di una commedia*, 19-20 marzo 1957 (ritaglio stampa senza testata giornalistica).

Terron, Carlo, *La guerra è allegra (non sempre alla ribalta)*, in «Corriere lombardo», 20 marzo 1952.

Terron, Carlo, *Ritorno di Candida al Teatro Nuovo*, in «Corriere di Milano», Milano 27 novembre 1947.

Terron, Carlo, *Sposateci, signore...! Di Jean De Letraz*, in «Corriere di Milano», 7 dicembre 1947.

Terron, Carlo, *Una calibro nove come elettrodomestico*, in «La Notte», 17 novembre 1977.

Tian, Renzo, *Cechov senza diaframmi*, in «Il messaggero», 1 novembre 1968.

Tian, Renzo, *“I Masteroidi” di Marcel Aymé commedia per un solo attore*, in «Il Messaggero», 22 dicembre 1962.

Tian, Renzo, *Il testimone*, in «Il Messaggero», 27 gennaio 1967.

Tian, Renzo, *“La stanza degli ospiti” novità di Brunello Rondi*, in «Il messaggero», 9 gennaio 1966.

Tian, Renzo, *La statua morta e la modella viva*, in «Il messaggero», 6 febbraio 1971.

Tortora, Enzo, *Il poliziotto con la tonaca*, in «Il resto del carlino», 12 gennaio 1971.

Tricomi, Antonio, *Attenti al tiranno e ai luoghi comuni*, in «Paese sera», 20 aprile 1985.

Trimarchi, Michele, *Settimo: tutti gli animali sono uguali*, in «Il soldo», 16 febbraio 1985.

Un angelo calibro 9, in «Il tempo», 23 dicembre 1977, (ritaglio stampa anonimo).

Un «Ruy Blas» senza orpelli, in «Il Giorno», 24 settembre 1966, (ritaglio stampa anonimo).

Una grande ripresa, in «Corriere Lombardo», Milano 15 gennaio 1948, (ritaglio stampa anonimo).

V. Gr., *Novecento ha la voce suadente di Arnoldo Foà, l’incantatore*, in «L’Unità», 6 febbraio 2003

Vaccari, Luigi, *Eliseo, quante storie in cent’anni di teatro*, in «Il Messaggero», 6 giugno 1999.

Valenti, Antonio, *Le più ignobili sentine di Milano nella commedia di Carlo Terron*, in «Il giornale di Brescia», 16 marzo 1963.

Valenti, Antonio, *Questa sera Arnoldo Foà multiforme suggeritore*, in «Giornale di Brescia», 15 marzo 1963.

Veladiano, Maurizia, *Foà: non sono mai stato capace di essere semplicemente attore*, in «Il Giornale di Vicenza», 29 gennaio 1984.

Vice, *Anfitrione 38 di Jean Giraudoux*, in «Momento sera», Roma 24 dicembre 1947.

Vice, *Anfitrione di Plauto*, in «Il Messaggero», 27 giugno 1962.

Vice, *Bersaglio invecchiato*, in «Paese sera», 9 gennaio 1972.

Vice, *“Diana e la Tuda” di Pirandello*, in «Il Popolo», 6 febbraio 1971.

Vice, *“Il Capitan Carvallo” di Dennis Cannan*, in «Pomeriggio Bolognese», 15 marzo 1952.

Vice, *Il «Re cerco» di Gozzi nell’incanto di Villa d’Este*, in «Il Tempo», 31 luglio 1965.

Vice, *“La porta chiusa” al Quirino*, in «Il mattino di Roma», 6 gennaio 1948.

Vice, *“Lazzaro” di Luigi Pirandello*, in «Avvenire d’Italia», 28 marzo 1952.

Vice, *Nella «Pace» di Aristofane un tema che sfida i secoli*, in «Gazzetta del popolo», 29 luglio 1967.

Vice, *“Quinta colonna” al Quirino*, in «L’epoca», 23 marzo 1945.

Vice, *«Signori, buonasera» di Arnoldo Foà*, in «Il resto del carlino», 20 maggio 1957.

Vice, *«Testimone» conformista*, in «Paese sera», 27 gennaio 1967.

Vice, *Un Trigeo trasteverino*, in «Paese sera», 15 agosto 1967.

Vice, *Una voce contro la guerra si alza dalla antica Atene*, in «L'Unità», 30 luglio 1967.

Vimez., *“I masteroidi” di Aymè in prima nazionale assoluta*, in «Il resto del carlino», 16 novembre 1962.

Vittorio, *...qui radio Napoli!* in «Retrospectiva», Napoli, novembre-dicembre 1943, gennaio-dicembre 1944 (ritaglio stampa senza numero di pagina).

Vivissimo successo del “Racconto d'inverno” (ritaglio stampa anonimo e senza data).

Volli, Ugo, *Arnoldo Foà cerca ‘Pace’ ma gli dei sono lontani*, in «la Repubblica», 13 settembre 1992.

Wolfango, *Dodici poeti spagnoli*, in «Grazia», 24 febbraio 1964.

Zivelli, Paola, *I racconti del maresciallo*, in «Sorrisi e canzoni TV», 1984.

STUDI

Allegrì, Luigi, *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

Alonge, Roberto, *La scenotecnica e la scenografia teatrali*, in *Pirandello e il teatro*, scritti di Alonge et al., Palumbo, Palermo 1985, pp. 253-266.

Alonge, Roberto, *Teatro e società nel Novecento*, Principato, Milano 1974.

Angelini, Franca, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Roma-Bari 1976.

Angelini, Franca, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2009.

Antonucci, Giovanni, *Il carisma è solo mio*, in «Il Dramma», a. L. n. 5, maggio 1974.

Antonucci, Giovanni, *La regia teatrale in Italia*, Abete, Roma 1978.

Antonucci, Giovanni, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Studium, Roma 1988.

Attisani, Antonio (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980.

Barsotti, Anna, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990.

Barsotti, Anna, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

Bartolucci, Giuseppe, *Teatro-corpo teatro-immagine*, Marsilio, Padova 1970.

Bellonci, Goffredo, *Il teatro del Novecento*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio D'Amico, Bompiani, Milano 1936.

Berlangieri, Maria Grazia, *Il teatro dell'Università di Roma 1935-1958*, Bulzoni, Roma 2016.

Bonini, Tiziano, *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, Carocci, Roma 2013.

Bontempelli, Massimo, *Spettacoli a Roma*, in «Maschere», Roma, 15 febbraio 1945.

Bosisio, Paolo (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori Università, Milano 2003.

Bragaglia, Leonardo, *Pirandello e i suoi interpreti*, Trevi, Siena 1984.

Bragaglia, Leonardo, *Ritratti d'attore*, P. E. Persiani, Bologna 2007.

Calendoli, Giovanni, *L'attore. Storia di un'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1959.

Calvino, Italo, *L'Orlando raccontato*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 1, 31 dicembre 1967/6 gennaio 1968, pp. 28-29.

Camilleri, Andrea, voce «Arnoldo Foà» in *Enciclopedia dello spettacolo*, V, Roma 1958, coll. 463-464.

Campana, Domenico, *Piace alle donne per la sua cattiveria*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 29, 14-20 luglio 1968, pp. 22-23.

Castello, Giulio Cesare, *Palcoscenici di Venezia*, in «Sipario», a. II, n. 18, ottobre 1947, p. 18.

Cavaglieri, Livia, *Guido Salvini: Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, Scalpendi, Milano 2020.

Chiavarelli, Lucio, *Testo e spettacolo. Alternative di una discussione*, in «Sipario», a. II, n. 9-10, febbraio 1947.

Chiusano, Italo A., *Una serata televisiva per Dürrenmatt*, in «Radiocorriere», anno XXXIX, n. 27, 1-7 luglio 1962, p. 25.

Cime tempestose, in «Radiocorriere», anno XXXIII, n. 7, 12-18 febbraio 1956, pp. 14-15.

Cimnaghi, Mario Roberto, *Prospettive del teatro italiano d'oggi*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1958.

Colombo, Laura, Mazzocchi, Federica (a cura di), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 1996.

Compatangelo, Maria Letizia, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa dal 1954 al 1998*, Rai-ERI, Roma 1999.

Contini, Ermanno, *Detective story*, in «Il Dramma», a. XXVII, n. 127, 15 febbraio 1951, p. 55.

Costa, Orazio, *Chiasso colorato*, in «Il Dramma», a. LI, n. 4, aprile 1975.

Costa, Orazio, *Crisi della Regia*, in Antonucci, Giovanni (a cura di), *La regia teatrale in Italia*, Abete, Roma 1978.

Cruciani, Fabrizio, Falletti, Clelia (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Il Mulino, Bologna 1986.

- Cruciani, Fabrizio, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, premessa di Claudio Meldolesi, E&A, Roma 1995.
- D'Amico, Silvio (a cura di), *La regia teatrale*, Belardi, Roma 1947.
- D'Amico, Silvio, *Palcoscenico del dopoguerra*, Edizioni Radio Italiana, Torino 1952.
- D'Amico, Silvio, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929.
- D'Amico de Carvalho, Caterina, Renzi, Renzo, (a cura di) Visconti, Luchino, *Il mio teatro, vol. I (1936-1953)*, Cappelli, Bologna 1979.
- Damerini, Adelmo, Poesio, Paolo Emilio (a cura di), *Il maestro di Via Laura: Raffaello Melani: testimonianze di amici e discepoli*, Vallecchi, Firenze 1963.
- Davico Bonino, Guido, *Identikit dell'attore italiano: ottanta interpreti del teatro di prosa rispondono a un'inchiesta*, Rosenberg & Sellier, Torino 1990.
- De Luca, Marina, Vanni, Daniela, *Guido Salvini, o Della nascita della regia in Italia*, prefazione di Alessandro d'Amico; incontro con Luigi Squarzina Pubblicazione, Edizioni dal Sud, Bari 2005.
- De Lullo, Giorgio, *Il testo è sacro*, in «Il Dramma», a. LI, n. 2, febbraio 1975.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000.
- De Pirro, Nicola, *Nascita della regia in Italia*, in «Scenario», n.1, anno IX, gennaio 1940.
- Doglio, Federico, *Il teatro italiano contemporaneo*, in *Aspetti della cultura del '900*, a cura di Giancarlo Galeazzi, presentazione di Alfredo Trifogli, La lucerna, Ancona 1988, pp. 41-58.
- Enciclopedia della televisione*, a cura di Aldo Grasso, Garzanti, Milano 1996.
- Ferrone, Siro, *Studiare gli attori*, in «Drammaturgia», Anno XI / n. s. I, 2014, pp. 307-312.
- Fersen, Alessandro, *Il diavolo buono*, in «Il Dramma», a. L., n. 10, ottobre 1974.
- Fiocco, Achille, *Teatro italiano di ieri e di oggi*, Cappelli, Bologna 1958.
- Frateili, Arnaldo, *Alla maniera del sergente di ferro*, in «Sipario», a. VI, n. 59, marzo 1951, p. 18
- Frateili, Arnaldo, *Anna per mille giorni*, in «Sipario», a. VI, n. 58, febbraio 1951, p. 30.
- Garbero Zorzi, Elvira, Romagnoli, Sergio (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Geraci, Stefano (a cura di), *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, Officina Edizioni, Roma 2006.
- Giammusso, Maurizio, *Eliseo: un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, Gremese, Roma 1989.
- Gola, Guido, *Tra pubblico e privato. Breve storia della radio in Italia*, Effatà Cantalupa 2003.
- Guardenti, Renzo, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Cue Press, Bologna 2020.

Guglielmino, Gian Maria, *Fondamenti della regia*, in «Sipario», a. I, n. 1, maggio 1946.

Guicciardini, Roberto, *Fieri di essere «camaleonti»*, in «Il Dramma», a. L. n. 6, giugno 1974.

Innamorati, Isabella, Pistoia, Marco, Sinisi, Silvana (a cura di) *Attraversamenti: l'attore nel Novecento e l'interazione fra le arti: atti del Convegno internazionale* (Università degli studi di Salerno, 12-13 dicembre 2005), Bulzoni, Roma 2010.

Jacobbi, Ruggero, *Tramonti e speranze del Novecento*, in *Teatro italiano: annuario dell'Istituto del dramma italiano*, Sampietro, Bologna 1968-1987.

Landi, Mario, *Crisi della regia*, in «Sipario», a. II, n. 11-12, marzo-aprile 1947.

Livio, Gigi, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989.

Livio, Gigi, *Teatro grottesco del Novecento: antologia*, Mursia, Milano, 1965.

Lo Vecchio Musti, Manlio, *Il teatro del Novecento*, Cenacolo, Roma, 1942.

Loverso, Gilberto, *Paura di me*, in «Radiocorriere», anno XXXIII, n. 14, 1-7 aprile 1956, p. 30.

Lucignani, Luciano, *Per una estetica dello spettacolo*, in «Sipario», a. I, n. 4-5, agosto-settembre 1946.

Macchia, Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1994.

Mango, Lorenzo, *Il Novecento del teatro. Una storia*, Carocci, Roma 2019.

Margiotta, Salvatore, *Il nuovo teatro in Italia. 1968-1975*, Titivillus, Corazzano 2013.

Marinucci, Vinicio, «Lettera da Roma. Bilancio di stagione», in «Il Dramma», a. XXII, n. 15, 15 giugno 1946, p. 36.

Marinucci, Vinicio, *Mia sorella Evelina. Commedia in 3 atti di J. Fields e J. Chodorov* in «Il dramma», a. XXII, n. 18, 1 agosto 1946, p. 58.

Mazzocchi, Federica, *Cronologia della vita e delle opere*, in *Luchino Visconti*, in «Ariel», a. XXII, n. 1/3, gennaio-dicembre 2007.

Mazzocchi, Federica, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Bulzoni, Roma 2010.

Meldolesi, Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008.

Meldolesi, Claudio, Picchi, Arnaldo, Puppa, Paolo (a cura di), *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma 1994.

Meldolesi, Claudio, *L'attore, le sue fonti, i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», a. 4, 1989, n. 7, pp. 199-214.

Meldolesi, Claudio, *Pensare l'attore*, a cura di Mariani, Laura, Schino, Mirella, Taviani, Ferdinando, Bulzoni, Roma 2013.

- Monteleone, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Marsilio, Venezia 2009.
- Monteleone, Franco, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di suoni e immagini*, Marsilio, Venezia 1995.
- Molinari, Cesare, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Molinari, Cesare, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Bulzoni, Roma 1985.
- Morteo, Gian Renzo, *Idea della regia teatrale in Italia dal 1920 al 1940*, Giappichelli, Torino 1974.
- Napolitano, Clemente, *La voce dell'attore: aspetti dell'espressione vocale nel teatro del Novecento*, Guerini scientifica, Milano 1995.
- Pandolfi, Vito, *La serietà di Pirandello*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 245, febbraio 1957, pp. 43-44.
- Pandolfi, Vito, *Spettacolo del secolo*, Nistri-Lischi, Pisa 1953.
- Pandolfi, Vito, *Teatro italiano contemporaneo, 1945-1959*, Schwarz, Milano 1959.
- Pedullà, Gianfranco, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Pensa, Carlo Maria, *Gli eroi di Stevenson visti con l'elettronica-cam*, in «Radiocorriere», anno XLV, n. 52, 22-28 dicembre 1968, pp. 26-27.
- Pertosa, Annamaria, *Essere attore: a tu per tu con il teatro italiano*, Libreria Meravigli Editrice, Milano 1984.
- Pizzorusso, Claudio, *Liberio Andreotti e Pirandello. Una scultura in scena*, in Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*, Giunti, Firenze 1994.
- Procaccini, Anna, *Io, il teatro. Arnoldo Foà racconta se stesso*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014.
- Prono, Franco, *Il teatro in televisione. Scrittura teatrale e scrittura audiovisiva nelle opere di frontiera tra teatro e tv*, Audino, Roma 2011.
- Prosperi, Giorgio, *La giovane regia italiana*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio D'Amico, Angelo Belardetti Editore, Roma 1947, pp. 215-220.
- Pugliese, Sergio, *Festival radiofonico*, in «Radiocorriere», anno 26, n. 52, 25-31 dicembre 1949, p. 17.
- Pullini, Giorgio, *L'attore italiano e la tragedia greca*, in «Sipario. Rassegna mensile dello spettacolo», a. 46, n. 527, pp. 86-90, 1992.
- Pullini, Giorgio, *Teatro italiano del Novecento*, Universale Cappelli, Bologna 1971.
- Puppa, Paolo, *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, UTET libreria, Torino 2003.

- Puppa, Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, GLF Editori Laterza, Roma 2007.
- Quadri, Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia*, volume I, Einaudi, Torino 1977.
- Quadri, Franco, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca*, Einaudi, Torino 1982.
- Ridenti, Lucio, *Teatro italiano fra due guerre. 1915-1940*, Dellacasa, Genova 1968.
- Sacchetti, Rodolfo, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano Pisa 2011.
- Sbragia, Gianfranco, *Un sasso nello stagno*, in «Il Dramma», a. L., n. 11, novembre 1974.
- Scarpellini, Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, «La Nuova Italia», Firenze 1989.
- Spadaro, Ottavio, *La tentazione del «pastiche»*, in «Il Dramma», a. L., n. 12, dicembre 1974.
- Squarzina, Luigi, *Il palcoscenico ideologico degli anni '60*, in *Arte e cultura contemporanea*, a cura di Pietro Nardi, Sansoni, Firenze 1962.
- Strinati, Ettore, *Ombre e penombre del teatro di prosa. Spunti critico-polemici di ieri e d'oggi*, in *Casa ed. Quaderni di poesia di E. Cavalleri*, Milano-Como 1932.
- Tabanelli, Giorgio, *Il teatro in televisione. Regia e registi: dalle prime trasmissioni in diretta all'alta definizione*, Rai-ERI, Roma 2002.
- Taffon, Giorgio, *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 2005.
- Tessari, Roberto, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture (1906-1976)*, Le Lettere, Firenze 1996.
- Testoni, *Biografia*, in *Alessandro D'Amico e Luigi Squarzina: due maestri*, numero monografico di «Ariel», a. I, n. 1, gennaio-giugno 2011.
- Testoni, Elio (a cura di), *La storia e il teatro. Luigi Squarzina*, Carocci, Roma 2012.
- Ticozzi, Alessandro, *La voce e il cinema. Arnaldo Foà attore cinematografico*, Sensoinverso, Roma 2014.
- Tilgher, Adriano, *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di scienze e lettere, Roma 1923.
- Tomasello, Dario, *La drammaturgia italiana contemporanea. Da Pirandello al futuro*, Carocci, Roma 2016.
- Torresani, Sergio, *Il teatro italiano negli ultimi vent'anni (1945-1965)*, Mangiarotti, Cremona 1965.
- Trionfo, Aldo, *Do libertà incondizionata*, in «Il Dramma», a. L. n. 8-9, agosto-settembre 1974.
- Valentino, Mimma, *Il Nuovo Teatro in Italia. 1976-1985*, Titivillus, Corazzano 2015.
- Vecchi, Vittorio, *Tutti gli attori credono di saper scrivere una commedia: pochi ci riescono*, in «Il Dramma», a. XXXIII, n. 247, aprile 1957, pp. 54-55.
- Verdone, Mario, *Il teatro italiano del Novecento dopo Pirandello*, L. Lucarini, Roma 1980.

Vicentini, Claudio, *Il problema del teatro nell'opera di Pirandello*, in *Pirandello e il teatro*, scritti di Alonge et al., Palumbo, Palermo 1985, pp. 9-31.

Visone, Daniela, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia. 1959-1967*, Titivillus, Corazzano 2010.

Zorzi, Alvise, *La fiera delle maschere*, in «Il Dramma», a. XXIII, n. 45, 15 settembre 1947, p. 48.

Sitografia

AMATI – Archivio Multimediale degli Attori Italiani, <http://amati.fupress.net/Main.uri>.

Archivio Arnoldo Foà, <https://www.arnoldofoa.it/>.

Arnoldo Foà, *Lamento per Ignacio (Garcia Lorca)*, in YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=3yzEx7yC8HA>.

Capitan fracassa, puntata registrata pubblicata sul portale Rai Play, <https://www.raisplay.it/programmi/capitanfracassa>.

Casa di bambola, 1958 video pubblicato su YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=ADbozWH03XM>.

Ferrone, Siro, *Sul teatro di Eduardo. Una questione di metodo*, in *Drammaturgia*, 31 ottobre 2014, www.drammaturgia.it.

Inferno, canto I recitato da Arnoldo Foà, in YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=lvAGYBn6HWI>.

L'apprendista elettronico: il radiodramma, <https://www.raiplaysound.it/audio/2021/09/Lapprendista-elettronico-del-11102021---2---Il-radiodramma-4feeb0d8-91e4-4f8c-9251-966e832dc957.html>.

L'Isola del tesoro, puntata registrata pubblicata sul portale Rai Play, <https://www.raisplay.it/programmi/lisoladeltesorolosceneggiato>.

La freccia nera, puntata registrata pubblicata sul portale Rai Play, <https://www.raisplay.it/programmi/lafreccianera>.

La morte di Foà Aveva mille volti ma una voce unica, in *l'arena.it*, 12 gennaio 2014, <https://www.larena.it/argomenti/spettacoli/la-morte-di-foa-aveva-mille-volti-ma-una-voce-unica-1.3074686>.

Le mie prigionie, registrazione sul canale YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=EmYs0KHLGuc>.

Magli, Adriano *Il "Socrate immaginario". Due tempi dalla commedia settecentesca di F. Galiani e G. B. Lorenzi*, in «Radiocorriere», n. 13, 1955, p. 11.
<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1955|13|11|I>.

Mazza Galanti, Carlo, *Il fantastico mondo di Marcel Aymè*, in «Raicultura»,
<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/11/Il-fantastico-mondo-di-Marcel-Aym-a12f166c-75d9-4d2a-b73b-8a6e4cc36007.html>.

Morto Arnoldo Foà, grande artista, attore e poeta: aveva 97 anni, in ilmessaggero.it, 11 gennaio 2014, https://www.ilmessaggero.it/home/arnoldo_foa_morto_attore_poeta-252602.html.

Morto Arnoldo Foà, aveva 98 anni: protagonista del '900 dal teatro alla tv, in www.larepubblica.it, 11 gennaio 2014, https://www.repubblica.it/spettacoli/teatro-danza/2014/01/11/news/e_morto_arnoldo_fo-75682444/.

Pasqua dei ragazzi. Fiabe, canzoni e letterine augurali, in «Radiocorriere», n. 16, 1949, p. 16,
<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1949|16|16|I>.

Patrizia, il Musical in <http://www.musical.it/box407.htm>.

Piccole donne. Alla tv, sabato, ore 21.30, in «Radiocorriere», anno XXXII, n. 48, 27 novembre – 3 dicembre 1955, p. 24,
<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/Download.aspx?data=1955|48|24|P>.

Pietricola, Pierluigi, *Aldo Fabrizi. Una lezione attoriale e di stile impareggiabile*, in Sipario.it,
<https://www.sipario.it/attualita/i-fatti/item/13186-aldo-fabrizi-una-lezione-attoriale-e-di-stile-impareggiabile-di-pierluigi-pietricola.html>.

Roncati, Federica, *Guido Salvini: nota biografica*, in «Teatro e Storia»,
https://www.teatroestoria.it/pdf/31/Federica_Roncati_565.pdf

Stefani, Antonio, *Addio Foà, ricorderemo la tua Pace in Olimpico*, in «GDV Spettacoli», 14 gennaio 2014, https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/spettacoli/addio-fo%C3%A0-ricorderemo-la-tua-pace-in-olimpico-1.188404?refresh_ce.

Tellini, Giulia, *Il privilegio della memoria*, in «Drammaturgia», 10 dicembre 2006,
<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3143>.

Ventrella, Riccardo, *Pirandello al sole. Il travaglio della creazione*, in www.dadascanner.com.
(pagina web conservata nell'archivio, oggi il sito si chiama www.scanner.it).

Voce *Arnoldo Foà* in *Dizionario Biografico degli Italiani*,
https://www.treccani.it/enciclopedia/arnoldo-foa_%28Dizionario-Biografico%29/

DOCUMENTI

La sezione documentaria presenta una selezione di documenti di varia tipologia, dalle fotografie di scena alle recensioni, dai programmi di sala ai bozzetti scenografici, relativi all'attività di Arnaldo Foà dal 1935 fino agli ultimi anni della sua carriera, conservati principalmente nel Fondo Arnaldo Foà presso il Centro Studi Teatro della Pergola, mentre altri sono conservati nel Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e nella Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma. Inoltre, una parte di essi sono stati generosamente concessi da Anna Procaccini, vedova di Foà. La sezione si compone delle tipologie documentarie ritenute più rappresentative dell'esperienza teatrale di Foà. La trascrizione di documenti quali lettere e recensioni segue fedelmente gli originali, salvo alcuni interventi rivolti alla correzione di errori di battitura. La prima parte dell'appendice comprende una selezione di immagini, divise tra fotografie di scena e di posa, programmi di sala e il copione inedito di *Signori, buonasera*. Si è scelta questa *pièce* in quanto punto di svolta nella carriera di Foà, che, con tale opera, inaugura la sua nuova attività drammaturgica e registica. La seconda parte prevede la trascrizione di una sezione della rassegna stampa, di alcune lettere e articoli scritti da Foà.

Il *corpus* archivistico così composto rende conto dell'intensa attività svolta da Arnaldo Foà nell'arco di settantacinque anni di carriera e mette in luce la biografia artistica dell'attore, dipanata sul triplice fronte della recitazione, della drammaturgia e della regia. Il materiale, inoltre, e il suo relativo studio, documenta non solo il lavoro di Foà, ma lo mette in relazione con la prospettiva più ampia dello spettacolo del secondo Novecento: in particolare, i momenti selezionati nella carriera dell'attore illustrano gli imprescindibili mutamenti e i progressi della società teatrale in uno dei periodi più significativi della sua storia. L'evoluzione del percorso artistico di Foà viene criticamente rapportata con i meccanismi profondi di alcuni tra gli episodi più rappresentativi della storia del teatro del Novecento in Italia.

ICONOGRAFIA



Figura 1. Arnaldo Foà (*Severino*) in *La serenata al vento*, 1935.

(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 2. Arnoldo Foà (Severino) in *La serenata al vento*, 1935.

(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)

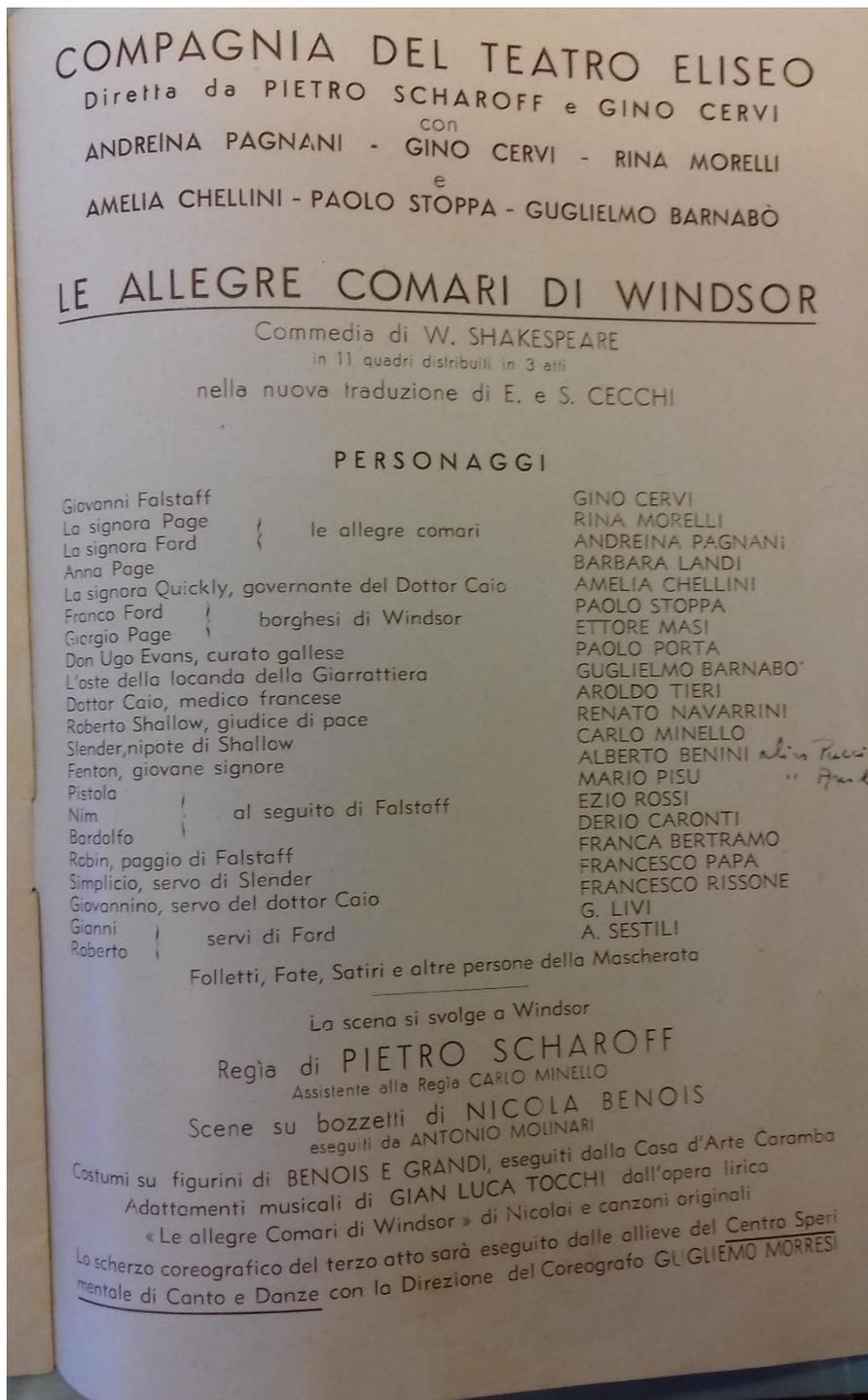


Figura 3. Programma di sala *Le allegre comari di Windsor*, regia Pietro Sharoff, 1939.

(Fondo Arnolfo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 4. Arnoldo Foà (Bruto) in *Giulio Cesare*, regia di Gioacchino Forzano, 1939.
(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)

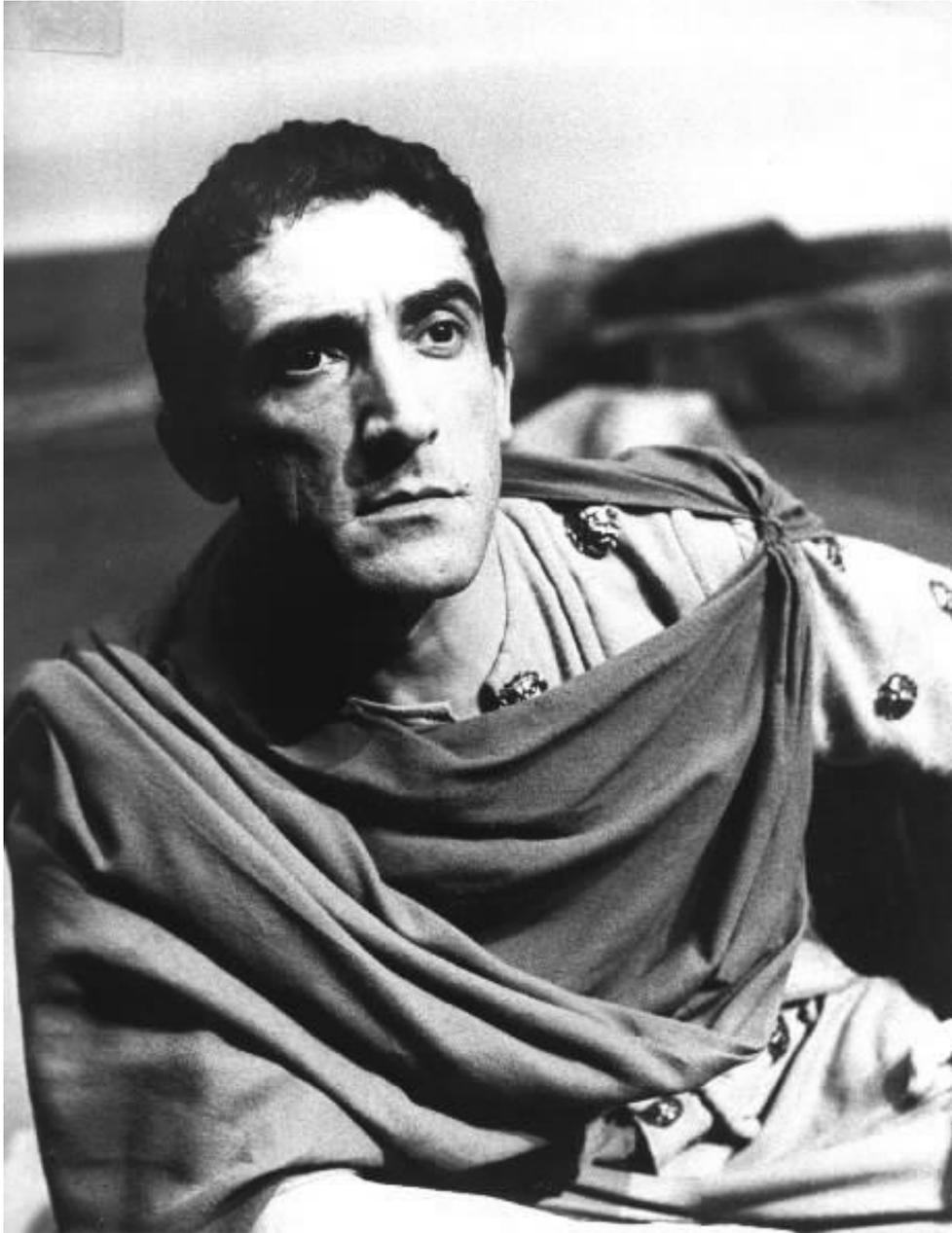


Figura 5. Arnoldo Foà (Bruto) in *Giulio Cesare*, regia di Gioacchino Forzano, 1939.
(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 6. Programma di sala *L'Alcade di Zalamea*, regia Raffaello Melani, 1938.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



CONFEDERAZIONE FASCISTA
DEI PROFESSIONISTI E DEGLI ARTISTI

TEATRO DELLE ARTI

COMMISSIONE

IL PRESIDENTE DELLA CONFEDERAZIONE
IL DIRETTORE GENERALE PER IL TEATRO
IL VICE PRESIDENTE DELLA CORPORAZIONE
DELLO SPETTACOLO

I SEGRETARI NAZIONALI DEI SINDACATI FASCISTI
DEI REGISTI E SCENOTECNICI DEGLI AUTORI E SCRITTORI,
DEI MUSICISTI, DELLE BELLE ARTI, E DEGLI ARCHITETTI

IL FIDUCIARIO DEGLI AUTORI DRAMMATICI

I RAPPRESENTANTI
DEL MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI
DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE
DEL GOVERNATORATO DI ROMA
E DELLA SOCIETA' AUTORI E EDITORI

IL DIRETTORE ARTISTICO DEL TEATRO

TEATRO DELLE ARTI

VIA SICILIA 59 - TEL. 485-530 RECITA FUORI ABBONAMENTO

DOMENICA 5 FEBBRAIO 1939-XVII - ORE 17 PRECISE

RAPPRESENTAZIONE DI SANTO IGNAZIO

di Anonimo del Secolo XV
Regia di GIULIO PACUVIO

PERSONAGGI

Angelo	Grazia Ceri	Capitano	Gianfr. Guadagni
Ignazio d'Antiochia	Carlo Tamberlani	Trombetta	Fausto Rosati
Dicepolo	Ernesto Torrini	Pretore di Roma	Rosalina Bui
Maria Vergine	Giovanna Scotti	Birro Gatta	Mario Pucci
S. Giovanni	Virgilio Tomassini	Birro Nespola	Giovanni Del Cortice
Maria Maddalena	Luna Ferri	Sacerdote della Chiesa	Virgilio Tomassini
Tiaca	Mario Pucci	Romana	Massimo Pimforini
Mosca	Giovanni Del Cortice	Barone di Traiano	Puccio Gamma
Pretore d'Antiochia	Cesare Polacco	Figlio di Traiano	Cesare Polacco
Cavaliere	Puccio Gamma	Amico della Vedova	Delizia Pezzinga
Cavaliere	Ennio Cerlesi	Vedova	Delizia Pezzinga
Traiano	Gaetano Verna	Guardia dei Leoni	Franco Montemellio

Precederà:
"O vos omnes qui transitis per viam,"
mottetto polifonico a quattro voci di Giovanni Croce (1560-1609)

e quindi
IL PIANTO DELLA MADONNA
di Jacopone da Todi
interpretato da: Giovanna Scotti, Ennio Cerlesi, Ernesto Torrini

Scena di MIRKO VUCETICH Costumi di EMMA CALDERINI Commento musicale di canti gregoriani e polifonici. La rappresentazione verrà recitata nell'originale testo integrale.

Biglietti: Gallia e Plata L. 16 (compreso ingresso e tassa erariale) - Per gli abbonamenti rivolgersi al botteghino

Figura 7. Programma di sala *Rappresentazione di Santo Ignazio*, regia di Giulio Pacuvio, 1939.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 8. Arnoldo Foà (servo Arminio) in *I masnadieri*, regia Giudo Salvini, 1941.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 9. Arnoldo Foà (servo Arminio) in *I masnadieri*, regia Giudo Salvini, 1941.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 10. Arnoldo Foà (Appopolous) in *Mia sorella Evelina*, regia Giudo Salvini, 1946.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

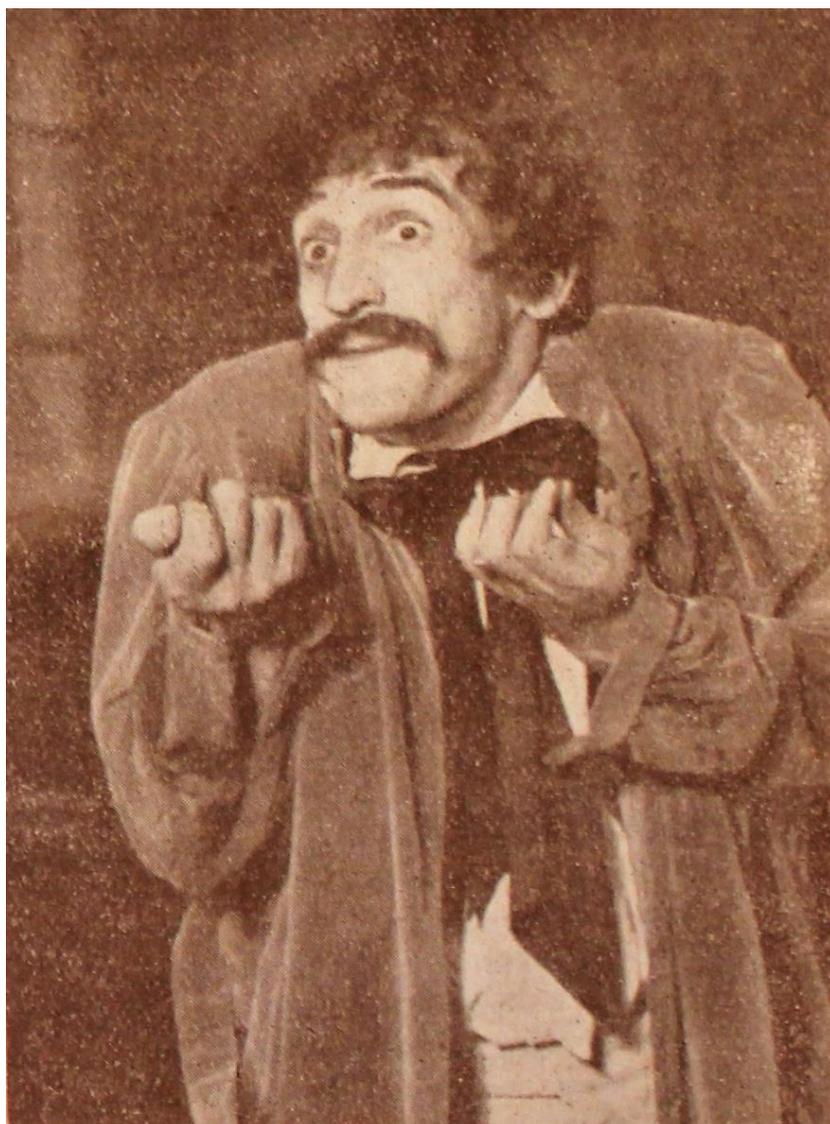


Figura 11. Arnaldo Foà (Appopolous) in *Mia sorella Evelina*, regia Guido Salvini, 1946.

(Fondo Arnaldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 12. Arnoldo Foà (James Vane) in *Il ritratto di Dorian Gray*, regia Guido Salvini, 1946.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 13. Arnoldo Foà (cardinale Wolsey) e Carlo D'Angelo (Thomas More) in *Anna per mille giorni*, regia Guido Salvini, 1951.

(Museo Biblioteca dell'Attore, Genova)

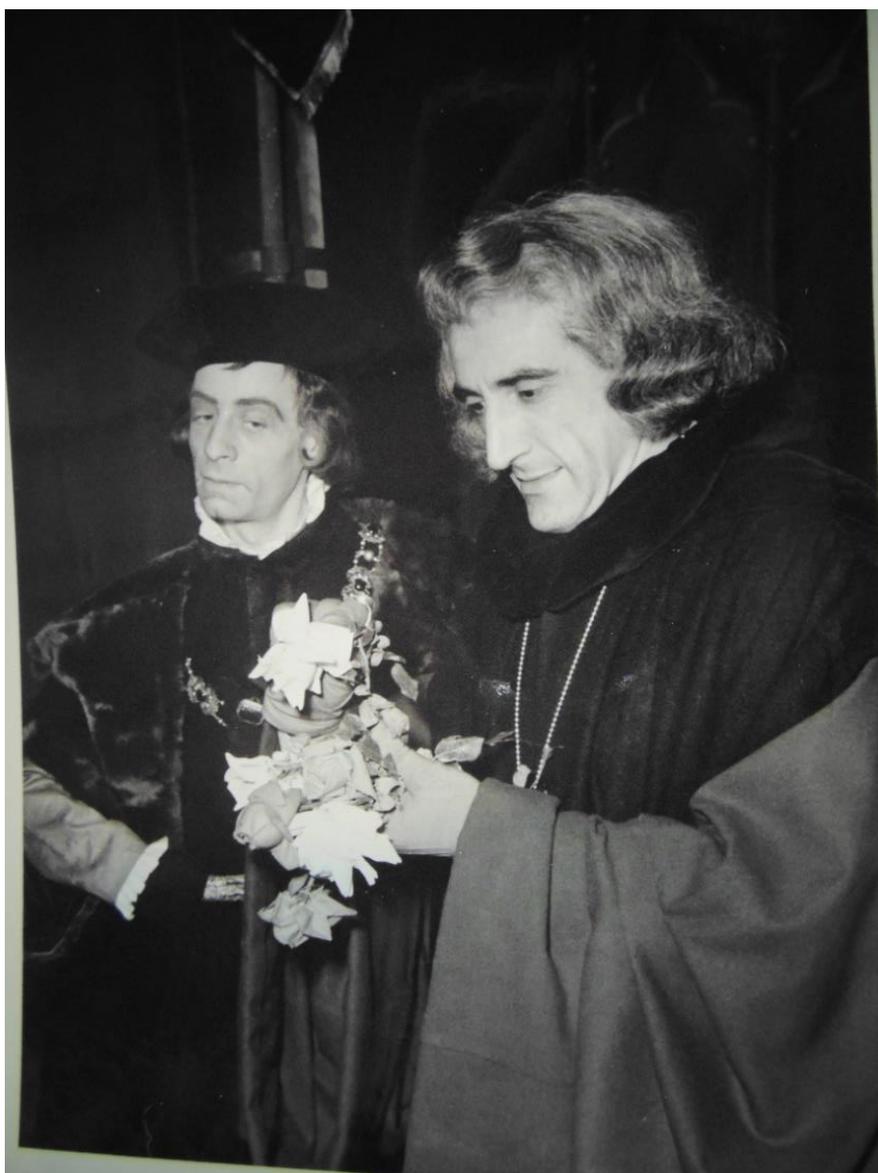


Figura 14. Arnoldo Foà (cardinale Wolsey) in *Anna per mille giorni*, regia Guido Salvini, 1951.

(Museo Biblioteca dell'Attore, Genova)



Figura 15. Arnoldo Foà (Seton Crame) in *Incantesimo*, regia di Gerardo Guerrieri, 1946.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 16. Arnoldo Foà (Carlo Lusta) in *Una bella domenica di settembre*, regia di Turi Vasile, 1948.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

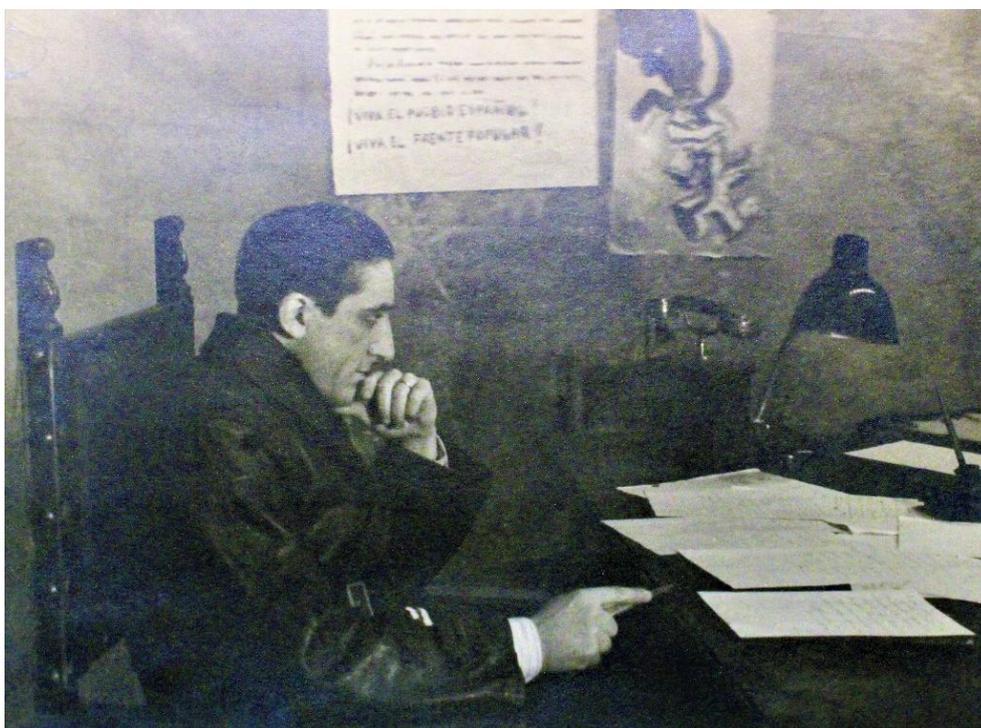


Figura 17. Arnoldo Foà (capo della sicurezza) in *Quinta colonna*, regia di Luchino Visconti, 1945.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 18. Arnoldo Foà (Lov Bensey) in *La via del tabacco*, regia di Luchino Visconti, 1946.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 19. Arnoldo Foà (Lov Bensey) in *La via del tabacco*, regia di Luchino Visconti, 1946.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 20. Arnoldo Foà (Mr Burgess) in *Candida*, regia di Alessandro Brissoni, 1947.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

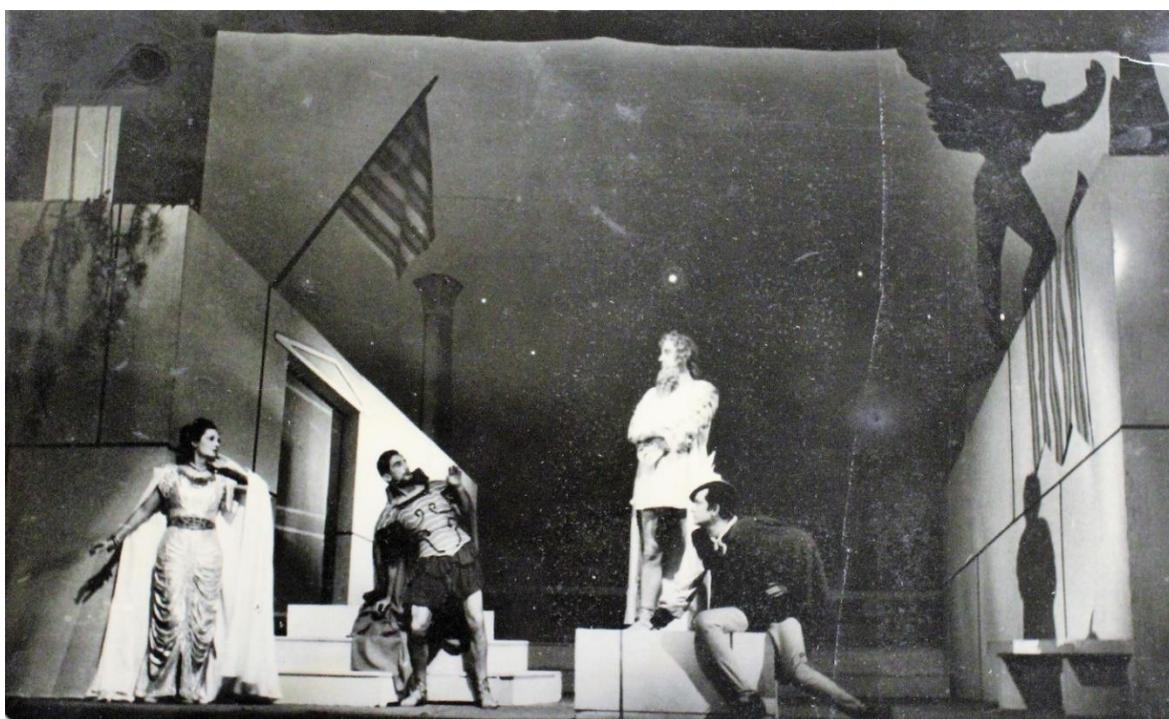


Figura 21. Foto di scena *Anfitrione 38*, regia di Alessandro Brissoni, 1947.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 22. Leonardo Cortese (Mercurio), Filippo Scelzo (Giove), Sarah Ferrati (Alcmena), Arnoldo Foà (Anfitrione) in *Anfitrione* 38, regia di A. Brissoni, 1947.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 23. Arnoldo Foà (Anfitrione), Sarah Ferrati (Alcmena), in *Anfitrione 38*, regia di A. Brissoni, 1947.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 24. Arnoldo Foà (don Ludovico) e Sarah Ferrati (Bianca) in *La porta chiusa*, regia di A. Brissoni, 1948.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

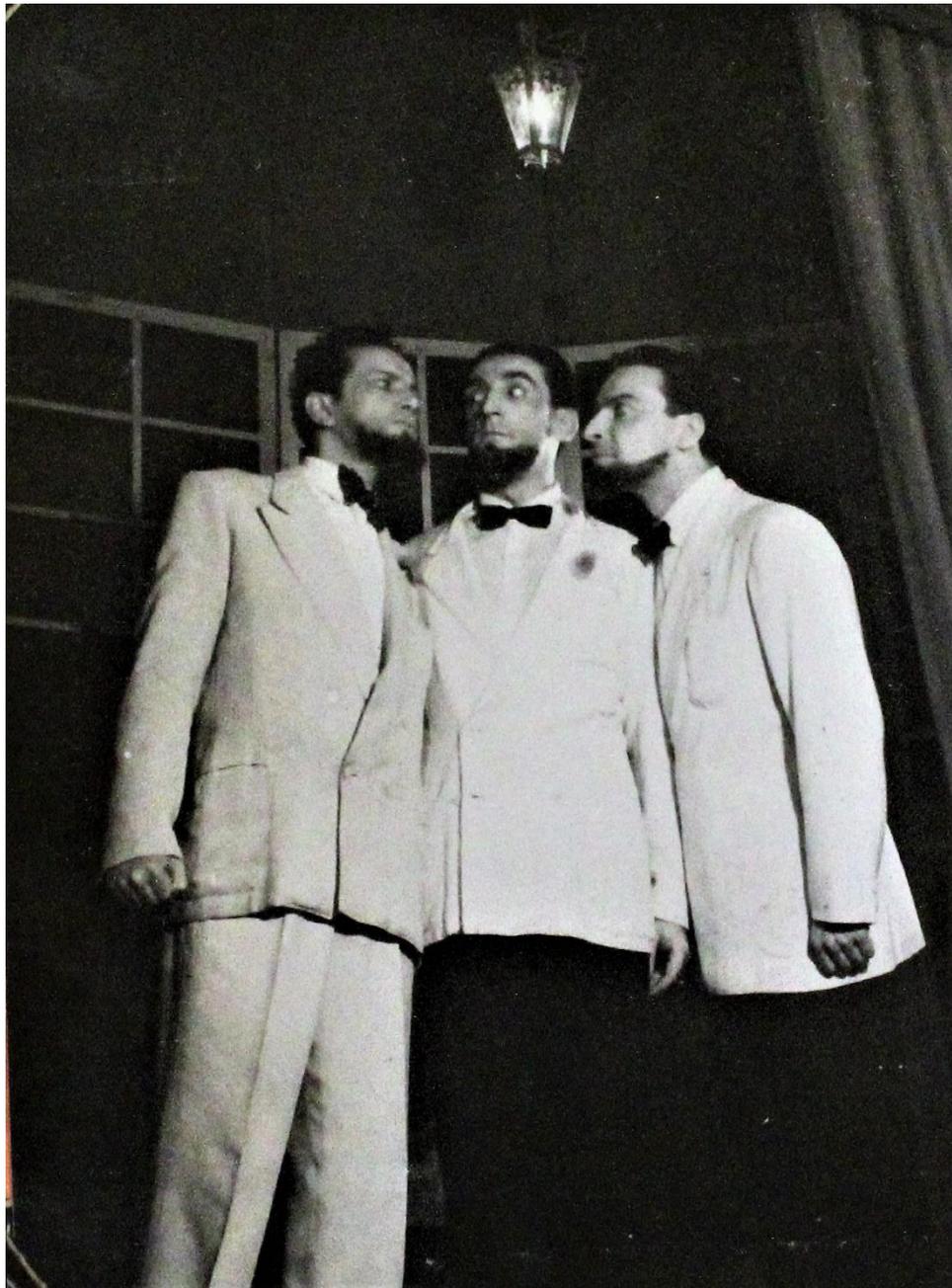


Figura 25. Arnoldo Foà (Gilberto Arata) in *Scendete, vi chiamano*, regia di A. Brissoni, 1948.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 26. Arnoldo Foà (Gran Curvo) e Vittorio Gassman in *Peer Gynt*, regia V. Gassman, 1950.

(Museo Biblioteca dell'Attore, Genova)



Figura 27. Arnoldo Foà (Capitan Spaventa) in *La fiera delle maschere*, regia Luigi Squarzina, 1947.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 28. Arnoldo Foà (Sosia) in *Amphitryon Toujours*, regia di A. Foà, 2000.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 29. Arnoldo Foà (conte Orlofsky) in *Il Pipistrello*, regia di Herbert Graf, 1962.

(Fondazione Teatro dell'Opera di Roma - Archivio Storico ed Audiovisuale)



Figura 30. Arnaldo Foà (Novecento) in *Novecento*, regia di Gabriele Vacis, 2003.

(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)

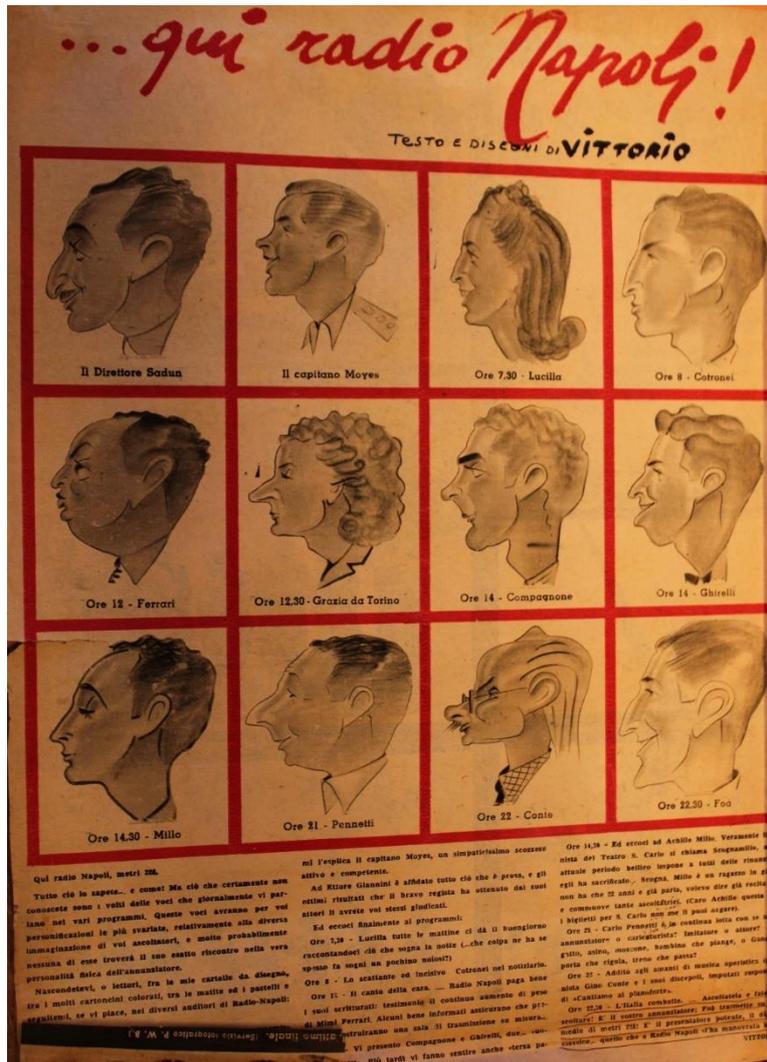


Figura 31. Vittorio, *...qui radio Napoli!* in «Retrospectiva», Napoli, novembre-dicembre 1943, gennaio-dicembre 1944.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



I componenti la redazione di « Arcobaleno » durante una delle consuete trasmissioni domenicali: (da sinistra a destra) Ugo Chiarelli, Luca di Schiena, Adriana Parrella, Arnoldo Foà, Giambattista Arista, Vittorio Veltroni e il tecnico della trasmissione. (foto Palleschi)

Figura 32. Arnoldo Foà insieme ai conduttori di «Arcobaleno», in «Radiocorriere», 5 giugno 1947.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

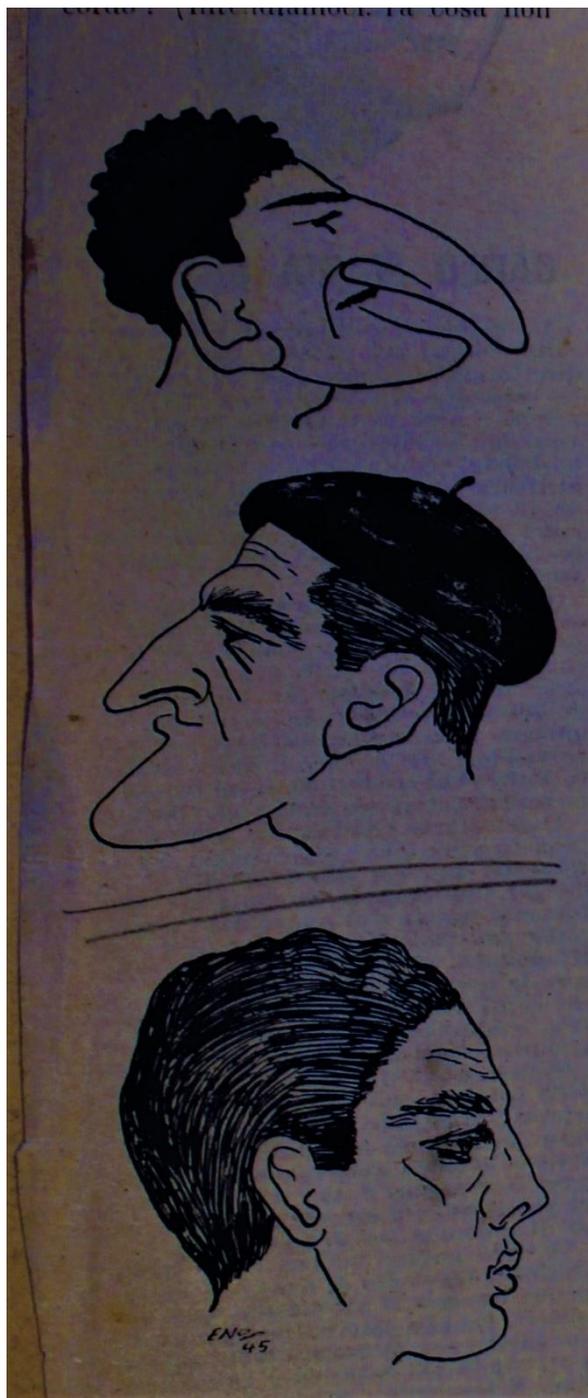


Figura 33. Caricatura Foà in Mario Ortensi, *Sei personaggi*, in «Radio voci», Roma 17 febbraio 1945.

(Fondo Arnaldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 34. Disegni anonimi di Capitan Matamoro, 1945.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 35. Disegni anonimi di Capitan Matamoro, 1945.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

Napoli 5 gennaio 1945
Carissimo Capitan Matamoro,
non puoi credere con che ansia ti mando
il disegno: il mio più ardente desiderio
è quello di far parte della Compagnia dei
Piccoli Bacciatori di Leoni, ma credo proprio
che il mio disegno non sia giudicato me-
=ritesole e che mi tocchi rimanere unase-
=phee ascoltatrice, in tutti i modi spero sem-
=pre. Le tue trasmissioni si fanno ogni setti-
=mana più belle e più interessanti. Adesso ti
debbo lasciare perché devo ripassare il greco e
il latino non volendo essere impreparata se
per caso alla signora saltasse il ticchio di
interrogarmi dopo le vacanze. Saluti cari a
Celestino, il buon bambino, ed a Kira.
Saluti e ruggiti
Mirella Pascal
di anni 13. Prone Carelli 60 Bosillipo
Napoli.

Figura 36. Lettera indirizzata alla redazione di Capitan Matamoro, 1945.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 37. Arnoldo Foà nella redazione di Capitan Matamoro.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 38. Arnoldo Foà (un comunista) in *Un giorno nella vita di*, regia di A. Blasetti, 1946.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 39. Arnoldo Foà (un comunista) in *Un giorno nella vita di*, regia di A. Blasetti, 1946.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 40. Arnoldo Foà (sir Daniel Brackley) in *La freccia nera*, regia di A. G. Majano, 1968.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



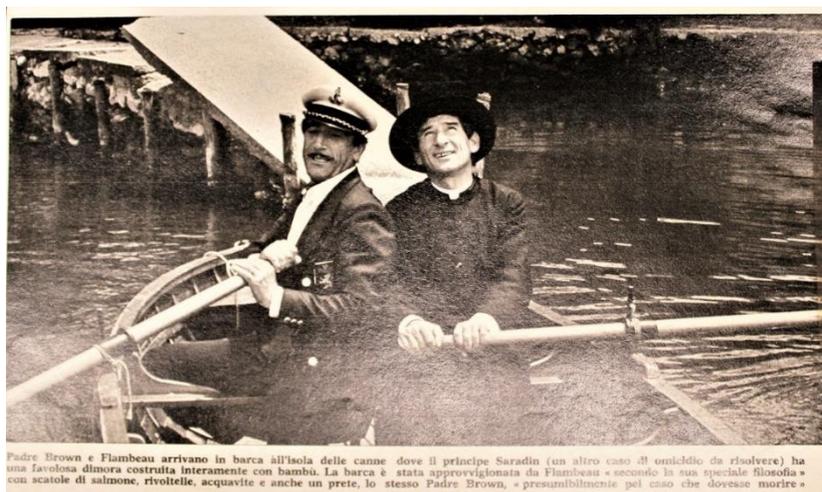
Figura 41. Arnoldo Foà (sir Daniel Brackley) in *La freccia nera*, regia di A. G. Majano, 1968.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 42. Arnoldo Foà (Flambeau) e Renato Rascel (Padre Brown) in *I racconti di Padre Brown*, regia di V. Cottafavi, 1970.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Padre Brown e Flambeau arrivano in barca all'isola delle canne dove il principe Saradin (un altro caso di omicidio da risolvere) ha una favolosa dimora costruita interamente con bambù. La barca è stata approvvigionata da Flambeau « secondo la sua speciale filosofia » con scatole di salmone, rivoltelle, acquavite e anche un prete, lo stesso Padre Brown, « presumibilmente per caso che dovesse morire »

Figura 43. Arnoldo Foà (Flambeau) e Renato Rascel (Padre Brown) in *I racconti di Padre Brown*, regia di V. Cottafavi, 1970.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

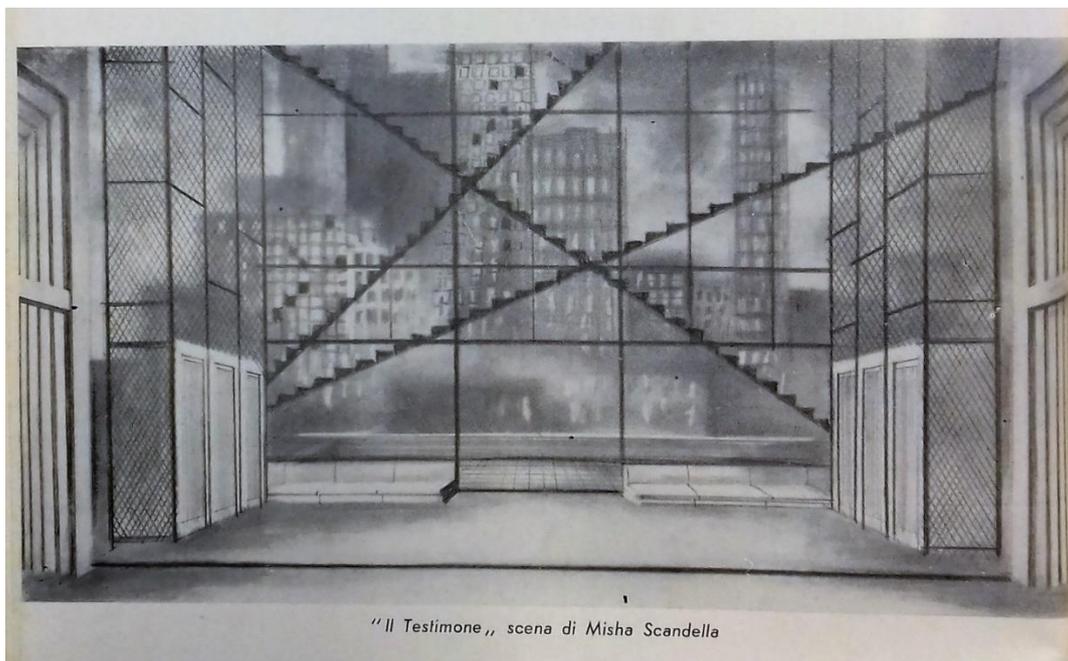


Figura 44. Bozzetto scenografia de *Il testimone*, regia A. Foà, 1966-1967.
(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

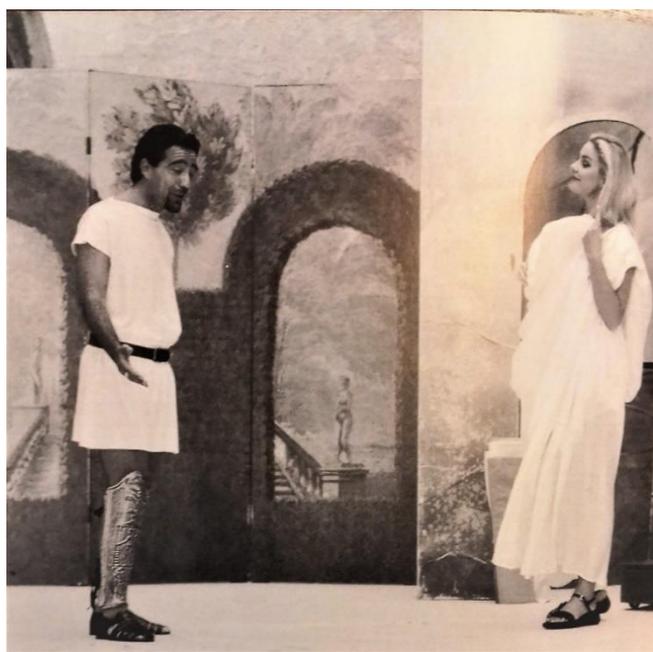


Figura 45. Giovanni Caravaglio (Giove) e Giada Desideri
(Alcmena) durante le prove di *Amphitryon Toujours*, regia A.
Foà, 2000.
(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 46. Arnoldo Foà (Sosia) in *Amphytrion Toujours*, regia A. Foà, 2000.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 47. Arnaldo Foà (Sosia) in *Amphitryon Toujours*, regia
A. Foà, 2000. Nella parte inferiore i bozzetti dei costumi
realizzati sempre da Foà.
(Fondo Arnaldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

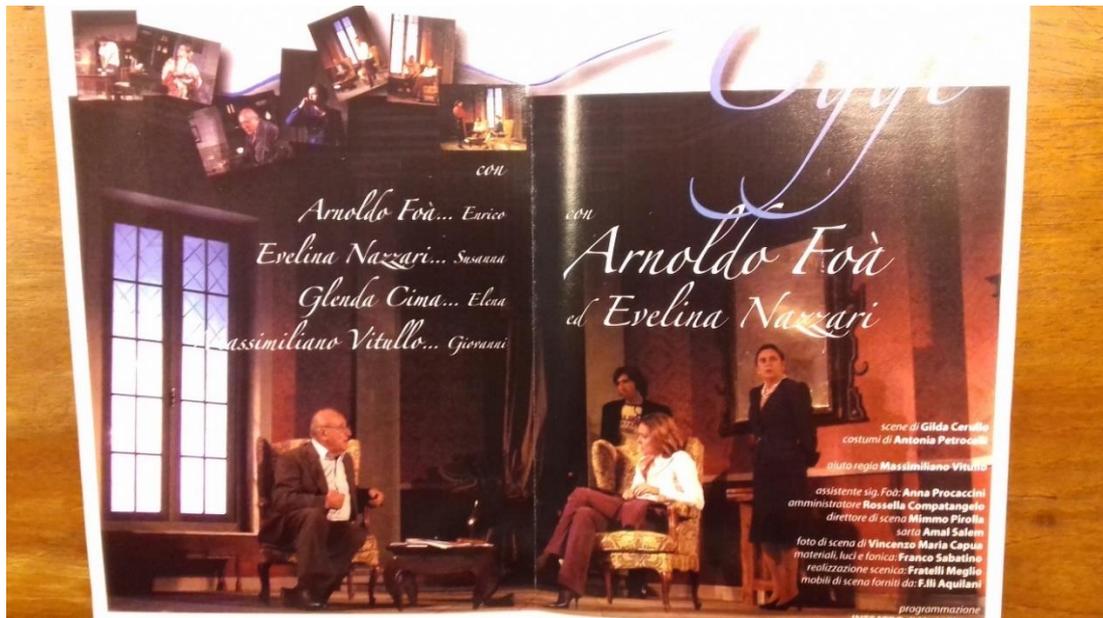


Figura 48. Arnaldo Foà (Enrico) in *Oggi*, regia A. Foà, 2005.
(Fondo Arnaldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

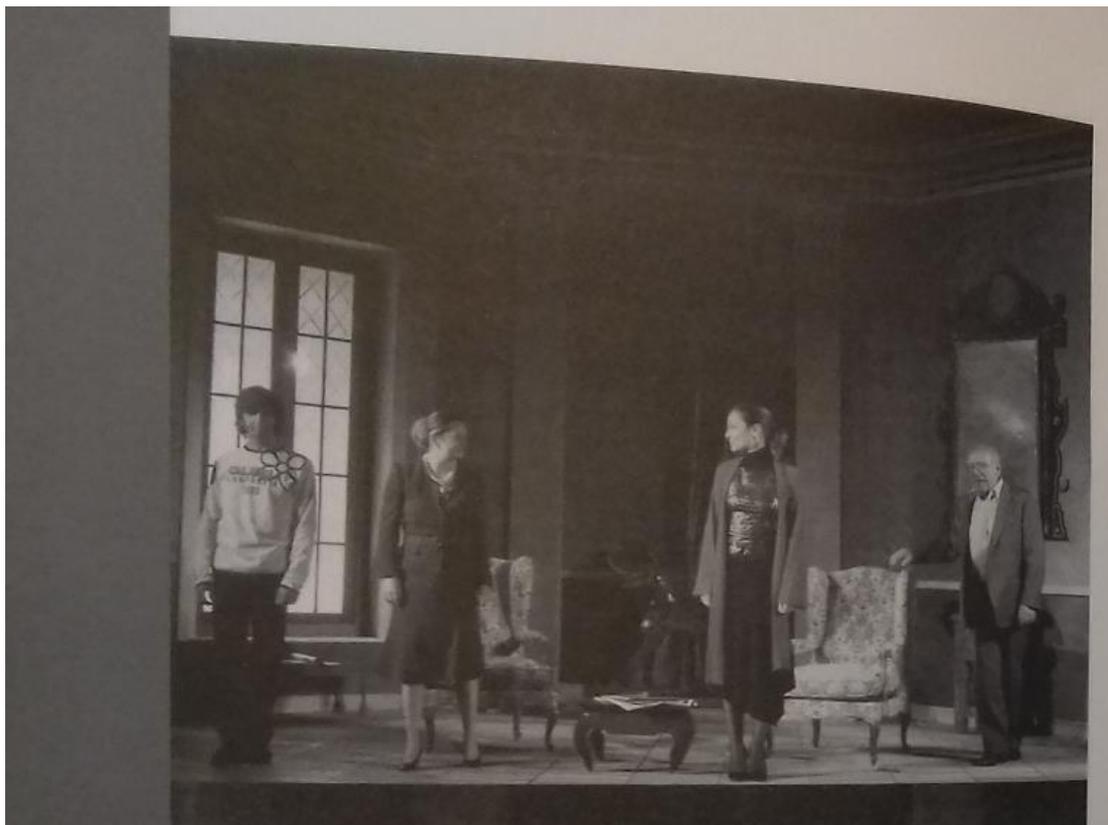


Figura 49. Arnaldo Foà (Enrico) in *Oggi*, regia A. Foà, 2005.
(Fondo Arnaldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

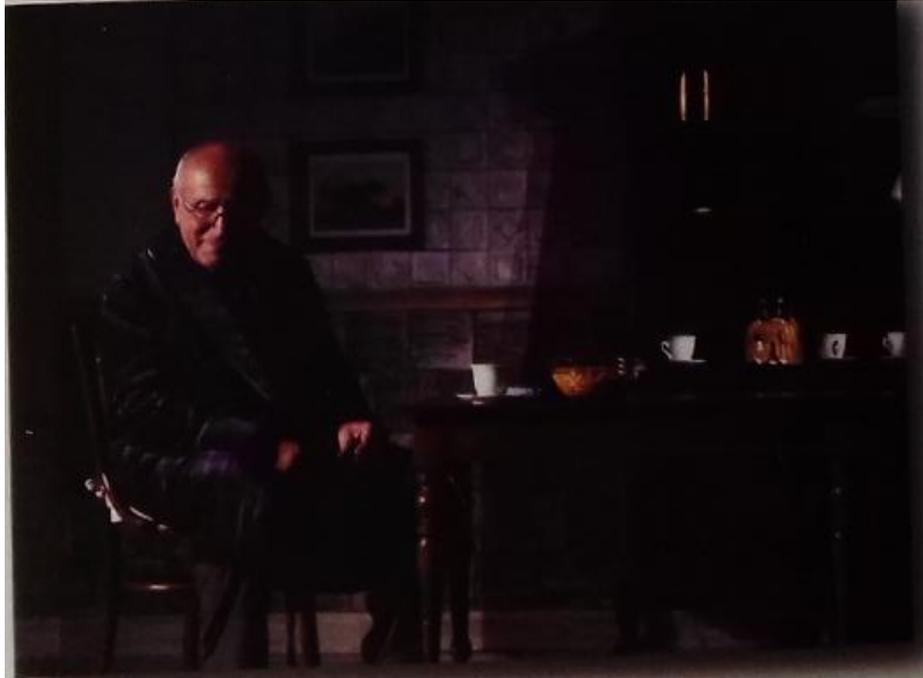


Figura 50. Arnoldo Foà (Enrico) in *Oggi*, regia A. Foà, 2005.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 51. Arnoldo Foà (il maggiore), in *Colpevole d'innocenza*, regia A. Foà, 2001.

(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 52. Aldo Fabrizi (Trigeo) e Arnoldo Foà (Ermes) in *La Pace*, regia A. Foà, 1967.

(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 53. Arnoldo Foà (Ermes), Aldo Fabrizi (Trigeo) e Fulvia Gasser (figlia di Trigeo) in *La Pace*, regia A. Foà, 1967.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 54. Bozzetto scenografia realizzato da Franco Laurenti per lo spettacolo *La Pace*, regia A. Foà, 1967.
(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 55. Arnoldo Foà (Paestrione) in *Miles Gloriosus*, regia di A. Foà, 1973.
(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 56. Arnoldo Foà (Carione) in *Pluto*, regia A. Foà, 2002.
(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 57. Arnoldo Foà (Alessio), Lea Padovani (Maura), Marina Malfatti (Gioia). Programma di sala *La stanza degli ospiti*, regia A. Foà, 1966.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 58. Arnoldo Foà (Federico) in *Vecchi, vuoti a rendere*, regia A. Foà, 1973.
(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 59. Arnoldo Foà (il conte) e Rosanna Schiaffino (Carla) in *Angelo Calibro 9*, regia A. Foà, 1977.
(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

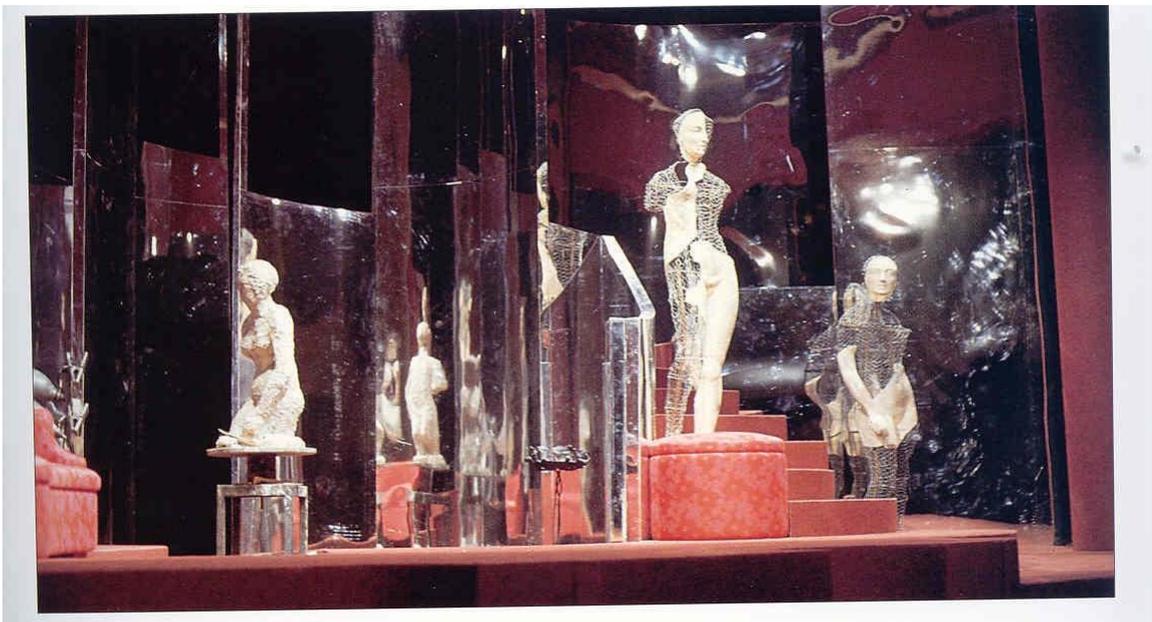


Figura 60. Scenografia realizzata da Eugenio Guglielminetti in *Diana e la Tuda*, regia Arnoldo Foà, 1971.
(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 61. Due foto di scena pubblicate nel Programma di sala di *Diana e la Tuda*, regia di Arnoldo Foà, 1971. Nella prima foto Paola Quattrini (Tuda) e Arnoldo Foà (Nono Giuncano), mentre in basso Lily Tirinnanzi e Dina Sassoli nel ruolo delle due streghe Giuditta e Rosa. Nella seconda Mario Valdamarin (pittore Carani) e Paola Quattrini.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 62. Programma di sala di *Diana e la Tuda*, regia di Arnaldo Foà, 1971. Nella prima foto Paola Quattrini (Tuda), Lily Tirinnanzi (la sarta) e Maria Sciacca (la modista). Nella foto in basso Massimo De Francovich (Sirio Dossi), Arnaldo Foà (Nono Giuncano) e Tuda che posa di spalle.

(Fondo Arnaldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

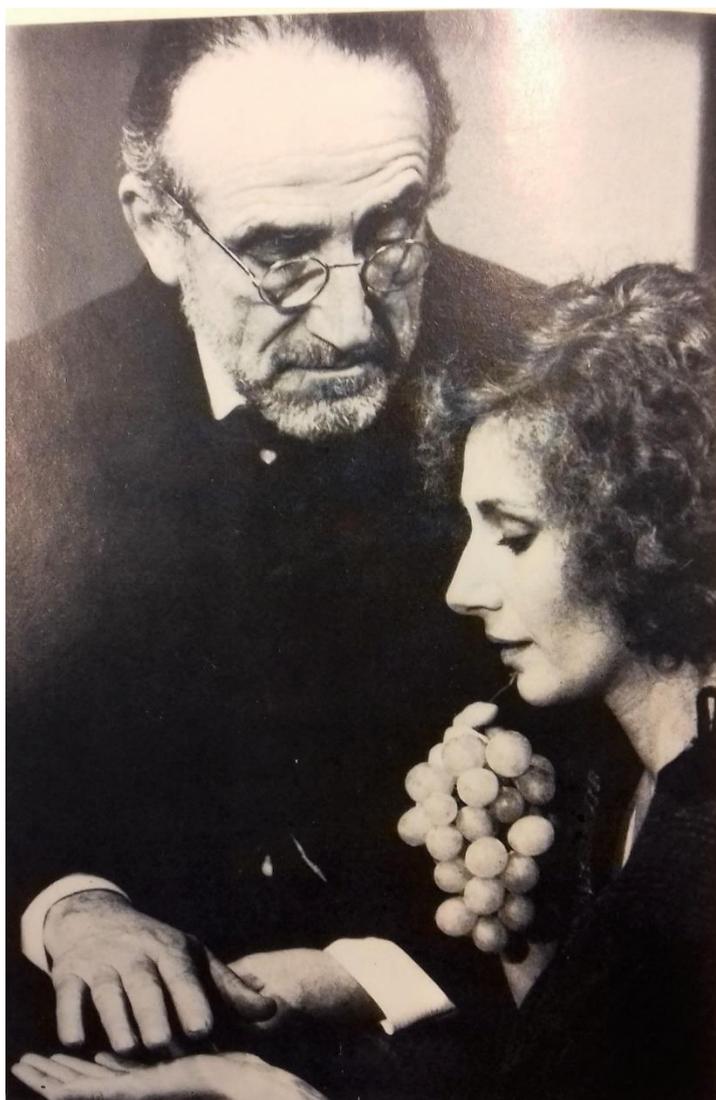


Figura 63. Arnoldo Foà (Nono Giuncano) e Paola Pitagora (Tuda) in
Diana e la Tuda, regia Arnoldo Foà, 1984.
(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 64. Luciana Negrini (Sara Mendel), Pino Colizzi (Sirio Dossi), Paola Pitagora (Tuda) e Arnoldo Foà (Nono Giuncano), in *Diana e la Tuda*, regia Arnoldo Foà, 1984.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)

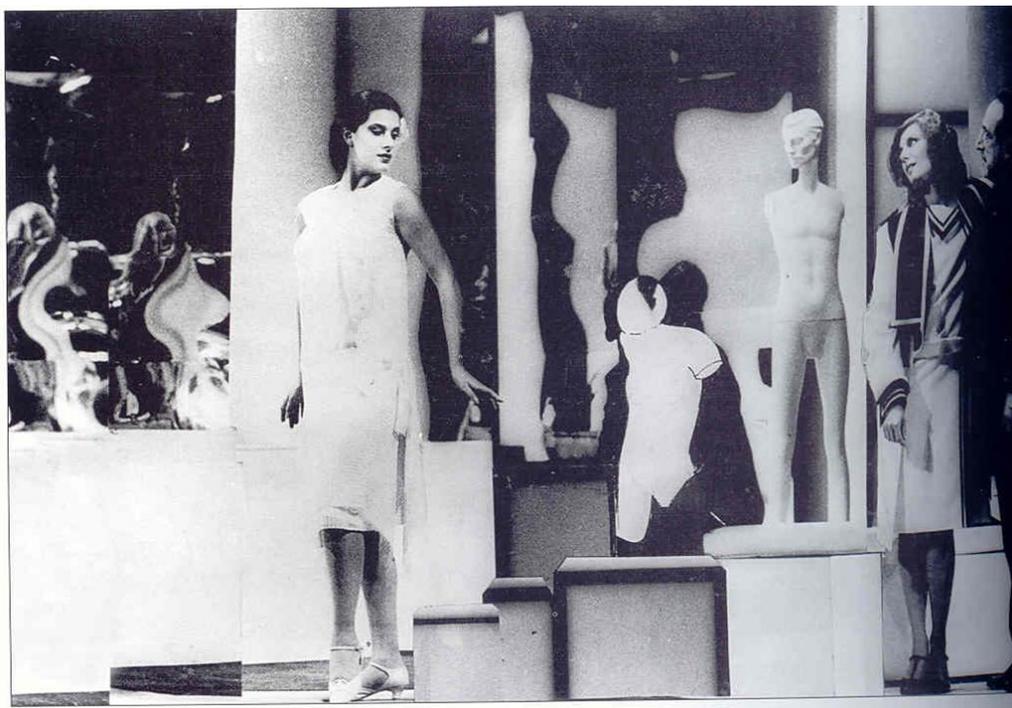


Figura 65. *Diana e la Tuda*, 1984, regia Arnoldo Foà. Nello scatto in bianco e nero si intravede la scenografia realizzata da Eugenio Guglielminetti, in particolari gli specchi alle pareti che riflettono i profili delle statue e dei manichini, distorcendo l'ambiente e confondendo la percezione delle forme architettoniche

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 66. Bozzetto realizzato da Arnaldo Foà per la scenografia dello spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999.

(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 67. Cristina Cellini (sarta), Virginia Acqua (modista) e Giada Desideri (Tuda) in *Dina e la Tuda*, regia A. Foà, 1999.

(Fondo Arnoldo Foà, Centro Studi Teatro della Pergola)



Figura 68. Disegno del costume del personaggio di Nono Giuncano per lo spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999, realizzato da Arnoldo Foà. (archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)

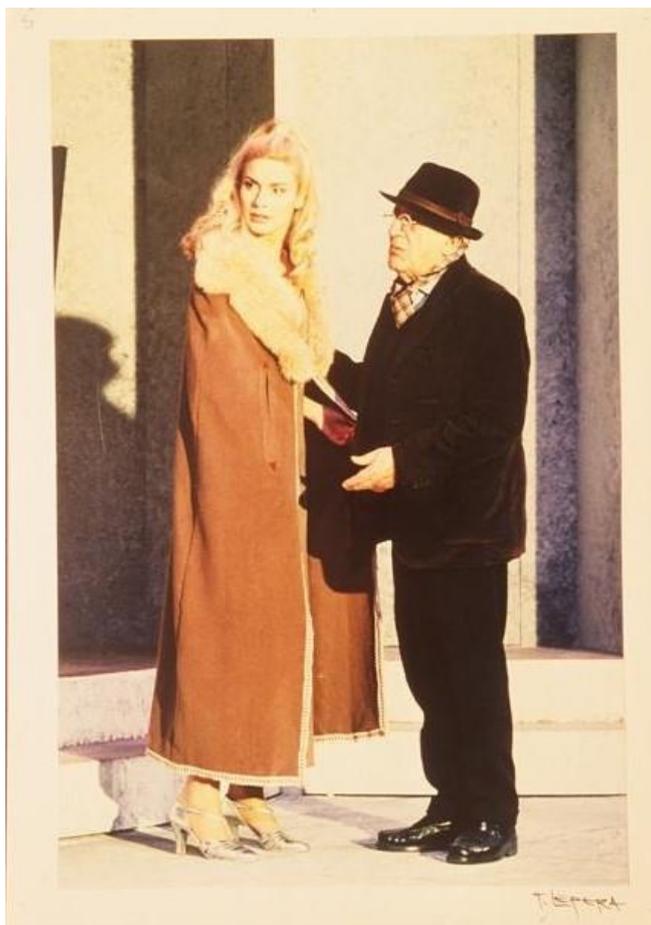


Figura 69. Giada Desideri (Tuda) e Arnoldo Foà (Nono Giuncano) in *Diana e la Tuda*, regia A. Foà, 1999.
(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 70. Disegno del costume del personaggio di Sirio Dossi nel primo atto, per lo spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999, realizzato da Arnoldo Foà. (archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 71. Disegno del costume del personaggio di Sirio Dossi nel secondo atto, per lo spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999, realizzato da Arnoldo Foà.
(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 72. Disegno del costume del personaggio di Tuda nel primo atto, per lo spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999. (archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 73. Disegno del costume del personaggio di Tuda nel secondo atto, per lo spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999. (archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 74. Disegno del costume del personaggio di Tuda nel secondo atto, per lo spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999.
(archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)



Figura 75. Disegno del costume del personaggio di Tuda nel terzo atto, per lo spettacolo *Diana e la Tuda*, 1999. (archivio privato gentilmente concesso da Anna Procaccini)

Arnoldo Foà, *Signori, buonasera*, 1957

MODULARIO
P.C.M. Spettacolo 320

Mod. 3

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO
CENSURA TEATRALE

La Compagnia *Pagnani - Villi - Fozzelli - Foà*

è autorizzata a rappresentare
Signori buonasera

di *Foà*

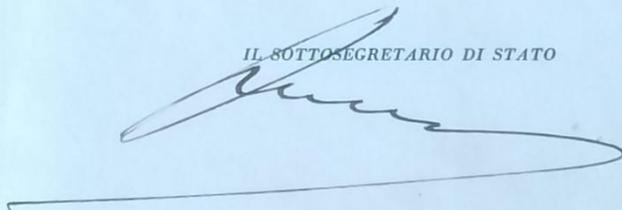
Con tagli alle pagg. _____

Con osservazione alle pagg. _____

Copione N° *15116* di pagg. _____

Roma, **15 MAR. 1957**

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO



Tip. Luvalliana - Ord. 104 - 2-2-'56 - Copie 5.000

Personaggi:

LAURETTA, moglie di Leonardo

POPY figlia di Laretto e di Leonardo

CAROL amica di Leonardo

ROSY cameriera

LEONARDO

LELE autore di piacevoli commedie

GIANNI giovane serio borghese

Ai giorni d'oggi, di ieri e spero di domani
in un qualsiasi teatro di prosa.

A T T O P R I M O

L'autore entra sorridendo dopo che si è aperto il sipario su di una stanza di soggiorno di una casa Borghese assolutamente vuota. Io la vedo così, la scena, la indito allo scenografo perché ne tragga spunto per fare tutto l'opposto: sul fondo una specie di corridoio visibile almeno in parte nel centro, separato dalla scena da due o tre gradini e segnato da colonne o da una vertrata parziale o aperta. Ci sarà una porta sulla sinistra, in prima che dà sulla camera da letto di LAURETTE e LEONARDO. L'autore, dicevo, sorride e ringrazia per gli applausi che gli verranno certamente prodigati per la sua notorietà. In caso contrario cerchi di procurarseli.

AUTORE (LELE) - Grazie, grazie, ancora grazie! Questi applausi li metto in conto delle mie precedenti commedie, che, bontà vostra, avete gradite. Oggi, col solito batticuore, vi presento la mia ultima produzione. Ma questa volta il batticuore è doppio: non mi presento solo come autore... ma anche come attore. Me lo permettete? Sì... voi siete tanto carii (SI O. CURA UN AFFINNO IN VOLTO). Altra novità di questa mia commedia, è che, impostata nelle basi generali, sono d'accordo con gli attori di lasciargli le più ampie facoltà d'interpretazione. Era necessario che ve lo dicessi, perché vi potrebbe sembrare strano che qualche volta anch'io restassi sorpreso, sinceramente per qualche svolta imprevista. Gli attori di questa compagnia, sono tutti molto intelligenti, svolti di parola e fervidi di fantasia, per loro natura stessa, del resto, io ho certamente meno esperienza di loro...

(GUPPO) Sono bravi... molto bravi?... (PRENDENDO QUOTA) Gli attori di oggi si credono addirittura superiori a noi autori... (VIOLENTO) Sanno a mala pena recitare... (Lo devo dire) ma sdegnano le nostre commedie, definendole sorpassate, assurde, falsamente poetiche o comiche, prive di consistenza e di concetti! Bene! Ce li mettano loro i concetti, la modernità e il linguaggio attuale! L'autore metterà la sua fantasia e il suo mestiere... lo qu... lo me... lo me... facoltà di sintesi e di equilibrio che, spero non mi si negheranno. Ec... perché anch'io devo fare l'attore, stasera: per seguire lo spettacolo e guidarlo là dove deve arrivare... (RIDENDO BRUTTO) Piuttosto che farmi massacrare il testo involontariamente come mi è sempre capitato quando ho dato una mia commedia da rappresentare, è meglio che contribuisca lo stesso l alla rovina, no?... Vedo già qualche critico che mormora il nome di Pirandello! (RIDE LIVIDO) Il pubblico non fa questi riferimenti, o, anche se li fa, non gli importano: gli importa solo di divertirsi! Nulla è nuovo sotto il sole, l'importante è come si dice. (POLEMICO) Gli spettacoli si fanno per il pubblico, non per i critici... Questo, questi signori, sembra che non 'abbiano ancora capito e continuerà

a dare dei giudizi soggettivi che il pubblico continua
 lentamente ad ignorare. Basta vedere quante commedie stroncate
 sono state un successo e quante che loro hanno sublimato,
 un fiasco! (PAUSA. GUARDA SORRIDENDO IL PUBBLICO) Sarete
 arrivati alla conclusione che ce l'ho con gli attori e
 con la critica... (RIDE) Eh, beh! Sì!... Amo, invece, i
 dolatri voi, che già tante volte malgrado tutto, mi ave-
 te dato ragione, ridendo, commuovendovi e applaudendo
 alle vicende e alla poesia che ho cercato di darvi con
 serietà, lavoro e volontà sinceri, in tutte le mie o-
 pere. Scusatemi: dovevo spiegarvi. La commedia l'ave-
 vo scritta: i signori attori l'avevano trovata buona,
 ma "il linguaggio non era aderente", secondo loro: mi
 hanno fatto riscrivere le scene venti volte, e alla
 fine mi sono... sì, insomma, ho detto: "ditelo con pa-
 role vostre"! Questo non toglie nulla a me e quanto a
 voi... beh, a voi il giudizio! Ecco dunque la scena che
 il nostro bravo direttore vorrà riempire col suo gusto
 indiscutibile e la sua raffinatezza... (CONFIDENZIALE)
 che gli vengono dal suo discutibile sesso... (ENTRA IL
 DIRETTORE DI SCENA COI SERVI CHE TRASPORTANO I MOBILI
 DI SCENA. I SOLITI VECCHI MOBILI CHE SI SONO VISTI IN
 MILLE COMMEDIE) Ecco il divano per la scena del secon-
 do atto, ecco la scrivania al posto del pianoforte,
 che avrei preferito, ma il capocomico non vuol pagare

il noleggino... ecco le piante sempre fresche, sempre miracolosamente fresche come non succede mai, in nessuna casa del mondo... Ed ecco la cameriera sciolta, silenziosa (ENTRA LA CAMERIERA, BOCI, ELEGANTISSIMA, CHE NON BIESSE A TRATTERE IL RISO MA E' TUTT'ALTRO CHE TIMIDA, CHE PECA NERBOLI E PIANTINE E VASI PER I FICHI. L'AUTORE SE L'AMMIRA FINO A CHE NON ESCE DI SCENA) ... Sciolta, silenziosa, discreta, core non alligano nemmeno nel paradiso delle padronedicasa e che è sempre interpretata dalla debuttante di turno, damigella della buona società, che trova molto spirito annunciare che "il pranzo è servito" sulle tavole di un palcoscenico di prosa. (Queste debuttanti sono molto gradite nelle compagnie perché, almeno il primo anno, costano poco e sono molto eleganti pur prendendo il minimo di paga).

(PASSANO SUL FONDO GIANNI, ACCOMPAGNATO DA POPY ALL'USCITA CIRCONDSPETTI E IN PUNTA DI PIEDI DURANTE LA PRECEDENTE BATTUTA. POI UNO SCOPPIO E SI SPEGNE UNA LUCE, UN ALTRO: ALTRA LAMPADINA CHE PARTE E COSI' FINO AL BUIO TOTALE E ALL'ACCENSIONE IMMEDIATA DELLA FREDDA LUCE DI SERVIZIO - L'AUTORE, VOLTO ALLA CABINA DELL'ELETTRICO) Che è successo? (NON SI SENTE LA RI-

SPOSTA) Ho capito... E... è finita? (IDEM) Beh, meno male. (RIVOLTO AL PUBBLICO) Non è niente, signori, questione di pochi minuti. Così è più chiaro che siamo a teatro: più chiaro. Molti tentano di nascondere... di creare l'illusione... sciocchezze! L'illusione non c'è e meno c'è l'illusione e più è degno di lode il lodevole. Alcuni autori credono ancora di creare l'illusione, a teatro: e allora il pubblico non dovrebbe applaudire, mormorare, ridere, ecc.! L'illusione non c'è, o almeno non c'è più, ormai. Sono passati i tempi in cui il pubblico bonaccione si scagliava contro il tiranno alla fine del dramma. Adesso si applaude l'interprete più bravo, buono o malvagio che sia il suo personaggio; l'illusione ha lasciato il posto alla coscienza critica del pubblico, che non ci sarebbe nessun motivo che non si evolvesse come si evolvono gli autori. E ritengo che sia inutile continuare un inganno al quale non crede più nessuno. Siamo in teatro. I personaggi sono i signori attori, dei distinti professionisti che fingono mirabilmente dei sentimenti suggeriti dal testo e che creano rari attimi d'incanto, (per merito loro o dell'autore) attimi che vengono sottolineati, staccati, elevati da un'applauso, da un com

mento favorevole, da un dimenarsi scricchiolante della platea, che dimostra come l'illusione, la convenzione, non sia che un lampo, un bagliore sul quale è assurdo voler fondare il nostro lavoro di teatranti. Se ci fosse davvero l'illusione, credo che la prima sensazione sgradevole che avrebbe lo spettatore, sarebbe quella d'essere capitata in casa d'altri per errore. Per esempio, in questa casa che invece è evidentemente una scena teatrale per una commedia borghese. (NEL FRATTEMPO E' ENTRATO LEONARDO DALLA PORTA DI SINISTRA - ESCE DAL LETTO ADESSO - E SI AVVICINA ALL'AUTORE)

LEONARDO - Ma che fai tu qui?

LELE - Oh, ciao... Già... Ma perché?

LEONARDO - A quest'ora! E' molto che sei qui? E come mai la cameriera non ci ha detto che eri venuto?

LELE - Non lo sapeva nemmeno lei, evidentemente. Ma tu, non eri partito?

LEONARDO - Come, non lo sapeva? Che significa? Ti avrà pure aperto la porta?

LELE - No... era aperta. Ma un amico lo si potrebbe accogliere con una faccia migliore anche se si presenta senza farsi annunciare.

LEONARDO - Scusami, hai ragione (PAUSA). Ti è successo qualcosa?

- LELE - (NATURALE) No, perché?... Ah... sì... (INVENTA) Sono maledettamente imbarazzato per una faccenda che... Tu sai che io traggio lo spunto dalla vita per le mie opere; ogni situazione è del materiale per me. Beh, adesso sono in un imbroglio che non saprei come risolvere... o meglio come trascrivere. Fai conto che mi trovo in casa della mia amante, come fosse adesso, al le otto del mattino: ti entra il marito! Tu, come te la caveresti?
- LEONARDO - (GUARDA VERSO LA CAMERA DELLA MOGLIE MA SI RENDE CONTO CHE E' ANCHE LA SUA CAMERA E CHE NE E' USCITO IN QUEL MOMENTO) Che vuoi dire?
- LELE - Mi trovo in questa situazione.
- LEONARDO - Adesso?
- LELE - Sì, adesso. Nooo... Non adesso qui... adesso oggi, stamattina! Ecco, mi è successo esattamente stamattina e sono venuto direttamente qui da te.
- LEONARDO - (DOPO UN ATTIMO DI RIFLESSIONE) Ma scusa, non capisco, se sei qui vuol dire che la soluzione l'hai già trovata.
- LELE - Come trovata?... Ah, dici per il fatto che sono uscito da quella casa? Sì, anche questo è vero, ma non ho detto nulla, assolutamente nulla. Sono uscito dalla porta... semplicemente, mentre quello, sbalordito,

mi guardava uscire. Adesso chissà cosa sta succedendo e io...

LEONARDO - Ma che vuoi che succeda! Si staranno spiegando. Lei starà raccontando una storia qualsiasi.

LELE - Non ci crederà. Me ne sono andato senza dire una parola!

LEONARDO - Hai fatto benissimo: gli starà dicendo che di fronte a una faccia sospettosa come la sua, l'unica cosa che ti restava da fare era di andartene senza dir nulla, per evitargli di fare una brutta figura.

LELE - Credi?

LEONARDO - Ne sono certo.

LELE - Benissimo, grazie... E allora ciao, caro. Ciao e grazie. (PAUSA) Dico: grazie per avermi tranquillizzato, ne avevo bisogno. (FA PER USCIRE DAL PROSCENIO GUARDANDO IL PUBBLICO COME PER DIRE CHE LAHA SCAMPATA BELLA E CHE ALLE VOLTE I CASI DELLA VITA...)

LEONARDO - Ma dove vai?

LELE - Ah, già, che sciocco!... Ciao, ancora. (ESCE DAL FONDO)

IL TELEFONO SUONA, SUONA A LUNGO, LEONARDO E' TURBATO, NON RISPONDE. LA CAMERIERA NON COMPARE E ALLORA ESCE LAURETTE, NERVOSA, INFILANDOSI LA VESTAGLIA CHE HA UNA MANICA RO

VESCOIATA)

LAURETTE - Ma che ha questa vestaglia! Ma che fai tu, lì...
 Suona il telefono e non rispondi! E Rosi che fa, perché
 non è venuta lei? E Popy è ancora a letto? (RISPON-
 DENDO AL TELEFONO) Pronto?... pronto?... (NESSUNO RI-
 SPONDE) Chi parla, accidenti anche a te! Cretino che non
 sei altro a fare questi scherzi! Non hai altro da fare
 la mattina?... Pronto, deficiente?... (SORPRESA) Come?
 ... Gianni?... Il gettone?... Il gettone che non anda-
 va più? (RIDACCHIA PER SCUSARSI. PAUSA) Ma Popy dorme!
 E anch'io dormivo per la verità... Dei libri?... Scusi,
 sono ancora un po' addormentata... (A LEONARDO) Vai a
 vedere in camera di Popy se ci sono i libri di Gianni.

LEONARDO - Che se li venga a prendere!

LAURETTE - E' appunto quello che vuol fare. Prima vuol sapere se
 ci sono.

LEONARDO - Eh, già. (MTOVENDOSI) Ma che libri sono?

LAURETTE † Che libri sono, Gianni?... Dice che lo vedi subito.
 Vai, su, non fare tante storie! (LEONARDO ESCE - A GIAN-
 NI CON UNA PINTA DI SOSPETTO) Dove li aveva lasciati,
 Gianni, in camera di Popy?... Ah, appunto, mi pareva!
 ... Come va, Gianni? (LEONARDO ENTRA CON DUE GROSSI VOLU-
 MI E LI MOSTRA A LAURETTE) Sì, ci sono Gianni, venga pu

r'e... no, no, se vuole glieli faccio lasciare in portineria... come vuole, tanto mio marito scende fra poco...
In portineria, d'accordo. Arrivederci, Gianni.

LEONARDO - (CORRUCCIATO) Come mai erano in camera di Popy?

LAURETTE - Quanto sei stupido! Li aveva lasciati in salotto e pensava che certamente Popy li aveva messi in camera sua per portarglieli. Che hai, stamani? Che stavi a fare qui, a sognare? Perché non hai risposto tu al telefono?

LEONARDO - Che ci faceva, lele, qui in casa nostra, stamattina?

LAURETTE - (VERAMENTE SORPRESA) Lele qui?

LEONARDO - Sì, impacciaticissimo, appena mi ha visto. E nessuno gli aveva aperto la porta.

LAURETTE - Come, nessuno gli aveva aperto la porta? Che vuol dire?

LEONARDO - Vuol dire che ha addirittura la chiave di casa! Siamo arrivati a questo, alla chiave di casa!

LAURETTE - Ma se ci sono soltanto due mazze di chiavi in casa! E chi gliel'ebbe date le chiavi, a lui?

LEONARDO - Tu, al tuo amante!

LAURETTE - Ma smettila, non fare lo stupido! Mio amante! "Le chiavi!". Figurati se io mi metto a far fare le chiavi di casa per i miei amanti, adesso! Per riceverli

dove, poi!... Qui? In questo piccolo nido d'amore, con te e Popy che passeggiate in mutande per casa? Con i portieri che stanno sempre affacciati ai vetri? Ma non fare lo stupido!

LEONARDO - Sapeva che dovevo partire, vero? E allora entra in casa, qui, come se fosse sua! Dovevi avvertirlo che non ero partito. Dovevi telefonargli...

LAURETTE - (CON UNA SMORFIA CHE SIGNIFICA "MA SMETTILA") Piuttosto che ti ha detto?... che ti ha detto? Perché era qui stamattina... E a che ora era qui? Mi fai il santo piacere di dirmelo, invece di star qui a fare le tragedie? Non ho voglia di stare a parlare con te. Che voleva?

LEONARDO - Mi ha raccontato che è stato sorpreso dal marito di una sua... amica e che voleva un consiglio.

LAURETTE - Che amica?

LEONARDO - Non lo so, non me lo ha detto. Era tutta una storia.

LAURETTE - E perché è venuto da te?

LEONARDO - Ma non è venuto da me: era qui quando sono uscito dal la camera.

LAURETTE - Beh, e cosa faceva?

LEONARDO - Parlava da solo. Poi, "che dovrei fare?" mi ha domandato. "Ero, come fossi adesso, in casa della mia aman-

te quando è entrato il marito, come fossi tu, e..."

LAURETTE - Ha detto così? "Come fossi tu"?

LEONARDO - "Come fossi tu"... e non ha detto nulla ed è uscito.

LAURETTE - Era la verità! Ci giurerei: era la verità. E adesso cosa vuol fare?... Non succederà mica qualcosa, ora?

LEONARDO - Che cosa dovrebbe succedere?... Ha detto che la porta era aperta ed è entrato, così...

LAURETTE - Doveva sparargli!

LEONARDO - Chi?

LAURETTE - Il marito. Peccato... era quello che si meritava... quello che si meritano gli uomini che prendono le donne degli altri!...

LEONARDO - (LA GUARDA CON COMPASSIONE E USCENDO) Vado in bagno.

LAURETTE - (PAUSA. AL TELEFONO FORMA UN NUMERO DI TELE) Pronto?... sei tu? Si può sapere?... (ASCOLTA INESPRESSIVA UNA LUNGA STORIA MENTRE ENTRA POPY CHE SI SIEDE SUL DIVANO ACCANTO ALLA MAMMA E PIANO PIANO SI SDRAIA SULLE SUE GINOCCHIA POGGIANDO LA TESTA SULLO STOMACO) Nooo, così mi pesi!... No, no, non dico a te, continua pure!... Ma no, è Popy, vai pure avanti... No, neanche se lo giuri sul Corano!... Sì, di una tua zia... e di tua nonna! Buffone!

POPY - (VOCE BASSA) Chi è?

LAURETTE - (ID.) Lele.

POPY - (ID.) Che dice?
LAURETTE - (ID.) ma niente!
POPY - (ID.) Perché a quest'ora?
LAURETTE - (A LELE QUESTA VOLTA) Va bene, me la finirai un'altra volta. No, adesso ho da fare... Sì... sì... d'accordo... sì, me lo scrivi. Anzi, fanne una storia per il tuo teatro. Ciao. (ATTACCA)
POPY - Che hai da fare?
LAURETTE - Niente, perché?
POPY - Gli hai detto che avevi da fare.
LAURETTE - Ma niente, vai a lavarti, vai.
POPY - C'è papà... Perché ha telefonato a quest'ora?
LAURETTE - Chi?
POPY - Chi: Lele!
LAURETTE - Sono io che l'ho chiamato.
POPY - Perché?
LAURETTE - Uffaaa, come sei noiosa, stamani! Va a letto.
POPY - Che voleva, papà?
LAURETTE - (ALZANDOSI E STIRANDOSI) Fa le scene di gelosia.
POPY - A chi?... Per i libri?
LAURETTE - Ma sei cretinà, stamattina? Tutti e due, tu e tuo padre? (ENTRA NELLA SUA CAMERA - POPY PRENDE I LIBRI CHE SONO RIMASTI SU UN MOBILE, LI ABBRACCIA E LI BA-

CIA TENERAMENTE E SE NE TORNA IN CAMERA SUA)
 LEONARDO - (ENTRA SEMI VESTITO. VA AL TELEFONO, FORMA UN NUME-
 RO, LASCIA SUONARE DUE SQUILLI, RIFORMA LO STESSO NU-
 MERO GUARDANDO UN MOMENTO VERSO LA CAMERA DELLA MOGLIE.
 RISPONDE UN "Sì" BASSO NEL MICROFONO E UN "No, ti spie-
 gherò..." POI "Che hai?... Ah, come vuoi!" E RIATTACCA
 INDI RIENTRA IN CAMERA DELUSO. ENTRA IN SCENA ROSI, LA
 CAMERIERA, CON L'ASPIRAPOLVERE E COMINCIA A PULIRE IL
 DIVANO E IL TAPPETO. MENTRE SI CHINA A TERRA LE SI SFI-
 LANO LE CALZE, MA CON UN SORRISO AL PUBBLICO FA CAPIRE
 CHE AL SECONDO ATTO NE AVRA' UN PAIO DI NUOVE E PIU'
 BELLE. DOPO POCHI Istanti SUONA IL CAMPANELLO DI CASA.
 ROSI VA AD APRIRE E INTRODUCE GIANNI, POI VA AD AVVER-
 TIRE POPY, E GIANNI RIMANE SOLO IN SCENA. SI ACCOMODA
 SONNOLENTO SUL DIVANO SCOMPARENDO ALLA VISTA DI LEONAR-
 DO CHE IN QUEL MOMENTO ESCE DALLA CAMERA DA LETTO FI-
 NENDO DI INFILARSI LA CAMICIA NEI CALZONI E STACCARSI
 LA GRAVATTA DAL GANCIO DEI MEDESIMI)

LAURETTE - (GRIDANDO DIETRO A LEONARDO) Vai, vai, corri non la
 fare aspettare, poverina!

LEONARDO - Ma di chi stai parlando?

LAURETTE - (C.S.) Come se non lo sapessi che ogni mattina tele-
 foni a lei per dirle che arrivi volando, il bel falchet

to. Ed è perfettamente inutile che adoperi segni convenzionali e parli a bassa voce. Prima, almeno, facevi finta di sbagliare numero e ne chiamavi un altro. E' vero che poi non sapevi mai che cosa dire.

LEONARDO - E perché poi dovrei fare tanti misteri? Per te? Se credi che io... E' incredibile come riescono le donne a capovolgere i torti! (RIENTRA NELLA SUA CAMERA E CHIUDERE LA PORTA. I CONIUGI CONTINUERANNO CERTAMENTE A LITIGARE IN CAMERA LORO, MA NON SI SENTONO. GIANNI SI NASCONDE MEGLIO PER NON DARE IMBARAZZO)

POPY - (ARRIVA VOLANDO NELLE BRACCIA DI GIANNI) Tesoro mio! (SI ABBRACCIAIANO TENERAMENTE) E' andato via, papà?

GIANNI - No, cara, stava per uscire, ma tua madre aveva voglia di litigare.

POPY - Sempre così, loro... Gianni, faremo anche noi, così?

GIANNI - No, tesoro. E se ci dovessimo arrivare ci separiamo. E' assurdo continuare a litigare tutta la vita, non ti pare?

POPY - Per pensare di separarsi, non ci si dovrebbe sposare.

GIANNI - Non è detto che dobbiamo litigare per forza. (E' INTERROTTO DA LEONARDO CHE ESCE INFEROCITO DALLA SUA CAMERA)

LEONARDO - I patti erano questi!

LAURETTE - (SOLO LA SUA VOCE) Per te la casa, la famiglia, il nostro nome non vogliono dire nulla, vero? lasciamo da parte me...

LEONARDO - Te? Ma se non si pensa che a te, in questa casa!
(VEDENDO POPY CON GIANNI) A te e a tua figlia! (A GIANNI CHE NEL FRATTEMPO SI E' ALZATO PER SALUTARIO) Buon giorno, stia pure comodo... (INDICANDO VERSO LA CAMERA) Quella... è la madre di Popy!

GIANNI - (TENTANDO DI SORRIDERE) Si dice comunque che le figlie prendano dal padre.

LEONARDO - (UN ATTIMO) Peggio! (ESCE SVELTO DI CASA. LA VOCE DELLA CAMBIERERA CHE GLI DICE "Signore, la colazione e servita" NON GLI ARRIVA NEANCHE ALL'ORECCHIO. UN PO' DI PACE)

POPY + Mi ami?

GIANNI - Ti amo.

POPY - Lo dici male.

GIANNI - Ti amo, ti amo, ti amo.

POPY - Tu, sarai sempre così?

GIANNI - Così come?

POPY - Così dolce?

GIANNI - Sempre così.

POPY - (PAUSA) Tuo padre litiga?

GIANNI - Sì.

- POPY - Perché litigheranno sempre?
- GIANNI - Molte volte per delle cose inutili, ma c'è dell'altro sotto. Succede che poi non ci si può dire tutto tutto, e allora si comincia a litigare. (PAUSA)
- POPY - Tu mi nasconderai qualcosa, poi?
- GIANNI - No; ma credo che tutti comincino così.
- POPY - Così come?
- GIANNI - A promettersi che si diranno tutto... e dopo...
- POPY - Allora anche tu... allora non ti sposo. Io voglio che mio marito sia un altro me stessa. Non voglio aver paura di lui, dei suoi pensieri, e delle sue azioni. Fra noi tutto deve essere chiaro. Io non ti nascondo nulla. Ti ho mai nascosto nulla?
- GIANNI - E che ne so?
- POPY - Come, che ne sai? Metteresti in dubbio... Oh, Gianni, Gianni. Ma non si vede la verità?
- GIANNI - E allora in me non si vede?
- POPY - Non ne sono più tanto sicura.
- GIANNI - * Non sei più sicura di me?
- POPY - Ma tu fai una confusione!... Io dico: dopo!
- GIANNI - E perché dopo dovrei cambiare?... O almeno, perché dovrei pensare adesso che dopo potrei cambiare?
- POPY - Ma non ne sei sicuro.
- GIANNI - Non è questo, credimi. Non dipende da noi. Si comin-

cia sempre con una base di sincerità e poi, piano piano, su questa base ci si fa un castello di bugie.

POPY - Sempre?

GIANNI - Ma... non lo so... per quanti ne conosco, sì!

POPY - Allora non ti sposo! Non mi sposo - non mi voglio sposare! (PAUSA) Ma tu non potresti essere diverso dagli altri?

GIANNI - Ma...

POPY - Non puoi esserlo, evidentemente, altrimenti lo diresti subito.

GIANNI - E tu puoi esserlo?

POPY - Pensi che io possa raccontarti delle bugie?

GIANNI - Nooo, non questo... puoi essere diversa da tutte le altre? Da tutte le tue amiche, tutte le persone che conosci?

POPY - Io conosco tante donne che non dicono bugie, ai loro mariti.

GIANNI - E che ne sai tu? E che ne puoi sapere del dopo?

POPY - Fai tardi?

GIANNI - Cosa?

POPY - Dico: fai tardi? Dovevi andare in qualche posto?

GIANNI - ^{La} scusa, si sta parlando...

POPY - Avevo paura che te ne volessi andare...

GIANNI - No. Ma perché me l'hai chiesto? Vuoi che me ne vada?

Che c'è? Sono sicuro che c'è qualcosa.

POPY - Ma no, ti assicuro. Ho paura di stancarti...

GIANNI - (ARRABBIANDOSI) Ma che c'entra questo, ora? Cosa c'è davanti, dimmelo.

POPY - Ma niente, ti assicuro. Ho tanto piacere di stare qui a parlare con te che avevo paura che tu dovessi andar tene... Solo che...

GIANNI - Oocoooh! Avanti, "solo che...."?

POPY - Sono tutta brutta.

LAURETTE - (USCENDO DALLA SUA CAMERA SI DIRIGE AL TELEFONO E CHIAMA UN NUMERO) Scusatemi, ragazzi... Lei, Gianni, non ha da fare, stamattina? Vi siete visti tutto ieri, ... Pronto? Sì, ancora io. Avrei bisogno di parlarti... Quando vuoi... Sì... Sì... (CHIUDE) Non ha da fare, Gianni?

GIANNI - Ero venuto a prendere i libri, signora.

LAURETTE - Io so, adesso li ha presi.

GIANNI - Ancora un minuto, signora.

LAURETTE - Sì, ancora un minuto. Arrivederci. (RIENTRA NELLA SUA CAMERA)

GIANNI - (DOPO UNA PAUSA) Ha una gran classe, tua madre. Mi piace molto.

POPY - Davvero?

- GIANNI - Davvero! Perché me lo chiedi con quel tono?
- POPY - E papà?
- GIANNI - Tuo padre?
- POPY - Sì...
- GIANNI - Non lo capisco: quando si ha una donna come tua madre...
- POPY - (VERGOGNOSA) Carol è una bella donna...
- GIANNI - "Carol è una bella donna..." si deve scegliere una donna nella vita... una donna che abbia il massimo di quello che ognuno di noi chiede da una donna: certo che una non può avere tutto.
- POPY - (TIMIDISSIMA) Ti dispiace? (GIANNI LA GUARDA INTERROGATIVO) Dei miei, dico.
- GIANNI - Mi dispiace per te.
- POPY - Ho capito.
- GIANNI - No, davvero... Mi dispiace solo per te. Se potessi sposarti subito... allora...
- POPY - (DUE LACRIME SILENZIOSE COMINCIANO A SCENDERLE PER LE GUANCE) Mi dispiace.
- GIANNI - Tuo padre mi sembra un ragazzino. Possibile che un uomo non riesca a vederla com'è, una donna? E quella è conosciuta... direi. (RESTA ASSORTO IN UN PENSIERO TUTTO SUO)
- POPY - Sarà conosciuta anche mia madre, allora.

- GIANNI - (COMICO NELLA SUA ECCESSIVA SERIETA') Certo che pa-
dre e madre, sono una grossissima responsabilità!
- POPY - (DOPO UNA PAUSA) Lo saremo anche noi?
- GIANNI - E' una possibilità che hanno tutti. La natura non
pretende domande in carta da bollo, patenti o abilita-
zioni... E' buffo, come per le cose veramente importan-
ti, non ci sia bisogno di nessuna formalità, di nessun
permesso. Per vivere ci vogliono centomila documenti:
per aprire un negozio,.. per prendere una laurea ci
vogliono anni e anni... per fare una società... e per
essere padre nemmeno un patentino qualsiasi...
- POPY - Lo dici per mio padre, eh? (GIANNI E' ASSORTO) Lo dici
per mio padre?... Gianni?
- GIANNI - Eh?... Scusa. Lo sai che pensavo?
- POPY - No.
- GIANNI + Alla logica con la quale mettono al mondo i figli,
gli operai.
- POPY - (CHE E' ABITUATA A QUESTE USCITE) Sì.
- GIANNI - Un figlio è una conseguenza, non un atto di volontà,
un problema capitale. Si stringono un po' da un lato,
nel letto matrimoniale, ed è il primo; un po' più al
centro ed è il secondo. Quando viene il terzo, in casa
c'è un lettino in più. Per noi la nascita di un figlio

sembra un fatto unico, straordinario: ci si pensa un sacco di tempo, si fanno dei piani decennali, addirittura... Ieri dovevo andare al battesimo della bambina di Pupa Mardon, appunto, non ci sono mica andato. (PAUSA) Tu ci credi che si rinasca? (PAUSA) Dovremmo essere sempre lo stesso numero: invece aumentano gli uomini... e aumentano i conigli, i pesci, gli insetti... mi ami?

POPY - (VERA, PURGOSAMENTE SINCERA COME UNA DONNA GRANDE)
Tanto.

GIANNI - Il "Green Club" ha chiuso.

POPY - Perché?

GIANNI - Fallito. L'ultima volta che ci siamo stati abbiamo speso il doppio di quello che si spende al "Clubbino". Enrico, il gattorino di papà guadagna quattro volte quello che spendiamo una sera al Clubbino e hanno una bambina... l'ho vista oggi, la portava in bicicletta, a spasso. Io ci devo pensare, a questo.

POPY - Sì.

GIANNI - Vedi, in casa mia: Buby deve fare il dottore e Geco l'avvocato e io l'ingegnere; per papà. E' come una monarchia ereditaria: io ci devo pensare. I re hanno dei doveri.

POPY - Sì.

GIANNI - Gravi. (PAUSA) Buby è matto: ha fracassato la macchi-

na grande di papà.

POPY - Perché l'ha presa?

GIANNI - Aveva un mucchio di gente.

POPY - Tutto bene?

GIANNI - Sì, sì, tutto bene: solo la macchina.

POPY - E come mai?

GIANNI - Era dietro Annalucia. Annalucia aveva un lampeggiatore un po' così... Volta a destra, lui ha frenato... Ma è proprio la macchina che non tiene: ha fatto venti metri bloccato e poi ha piegato contro il muro.

POPY - Arrabbiato, papà?

GIANNI - Orcu! Lo manda in Svizzera per la specializzazione!

(PAUSA) L'esilio!

POPY - Tornerà con la collottola rossa e gli occhiali!

GIANNI - Buby è in gamba altro che storie!

POPY - (CON PENA) E Annalucia?

GIANNI - Eh!... Annalucia... (COME PER DIRE "CHE CI PUO' FARE")

PAUSA) Tu ci pensi mai ai poveri? (PAUSA INTERROGATIVA DI POPY) Quelliche passano tutta la vita a volersi comprare o un paio di scarpe o un paio di pantaloni o le medicine che ha ordinato il dottore? ci hai mai pensato?

POPY - I poveri? Sì... faccio l'elemosina ai vecchi poveretti... E i bambini, mi fanno tanta pena!

GIANNI - Ecco, tu come la dividi l'umanità?

POPY - Come?

GIANNI - Se tu dovessi classificarla? (L'AUTORE CERCA DI FARSI VEDERE DA GIANNI E FARGLI CAPIRE CHE NON E' IL CASO DI DILUNGARSI TROPPO - GIANNI MOSTRA DI AVER CAPITO) E allora?

POPY - I poveri... i ricchissimi - quelli sgondati proprio - e i cafoni. Poi noi.

GIANNI - Una volta ho visto scritto su un biglietto da diecimila "non mi lasciare": è una spiritosaggine, d'accordo, ma dettata da un sentimento tutt'altro che comico. Sai quanta gente c'è a cui mancano le mille lire! (PAUSA) Come sto bene con te, posso parlare di tutto.

POPY - Adesso dovrai andare.

GIANNI - (ALZANDOSI) Sì. A proposito, stasera vieni, no?

POPY - Sì, anche per questo, devo pensare anche seriamente a cosa mi metto stasera.

GIANNI - Ma figurati!

POPY - No, no, io devo essere elegante.

GIANNI - Stasera?

POPY - No stasera: sempre... per te.

GIANNI - (SE LA STRINGE, COMMOSO) Tesoro: tu sei sempre la più bella.

POPY - Io ho tanta paura...

GIANNI - Di che, amore?

POPY - Che ti piacciono le altre.

GIANNI - Tu sei la mia mogliettina adorata; la più bella ragazza del mondo, la più intelligente; la più perfetta.

POPY - Fino a che non ne trovi una meglio... Di, non ti secca che sia così stupida?

GIANNI - No.

POPY - Io non so niente, lo sai?

GIANNI - Sì.

POPY - Non so fare niente.

GIANNI - Ma lo fai tanto bene.

POPY - E non ho niente, lo sai?

GIANNI - Sì, lo so.

POPY - Ogni tanto mi viene la paura di non avertelo detto.

GIANNI - Ma a me non me ne importa niente.

POPY - Se ti perdessi non mi vorrebbe più nessuno.

GIANNI - (A PROPOSITO) Ugo non ti telefona più?

POPY - (RIDE) Nooo.

GIANNI - Perché ridi... Sinceramente: io sono l'unico uomo che ti piaccia?

POPY - L'unico ragazzo.

GIANNI - Perché, gli uomini mi piacciono?

POPY - (ANNUISCE CON LA SMORFIETTA, POI) Mi piacciono così.. sono decorativi... Ma mica tutti.

GIANNI - Chi ti piace?... Su, dimmelo, chi ti piace?

POPY - Così, come esempio (SERIA), uno come Lele.

GIANNI - Davvero ti piace, Lele?

POPY - Sì, ha una gran bella voce, puzza di tabacco e si veste... non bene, ma i vestiti gli stanno bene addosso. Tu sarai molto più bella e molto più interessante alla sua età. Mi ti porteranno via.

GIANNI - Mai.

POPY - Sì, sì, mi ti porteranno via... per forza... Ma io non ti lascerò.

GIANNI - (COME PRIMA) Mai.

POPY - Ma tu che ne puoi capire? A te non piacciono le signore?

GIANNI - No.

POPY - Beh... a noi sì. E adesso vattene, altrimenti stasera vengo così.

GIANNI - (COMINCIANDO A USCIRE) Ti piace perché è pieno di esperienza (POPY RIDACCHIA) Sono gli uomini pieni di esperienza che rovinano il mondo. Oggi, uno che arriva a venticinque anni con la mente perfettamente sana, è un eroe.

POPY - Ciao, eroe.

GIANNI - E' proprio così. Stasera ti sogno due volte.

POPY - E' vero: è peccato...

LELE - A che punto sei coi tuoi amori?

POPY - Oh "i miei amori"... Gianni! (COME BIBE "Solo Gianni")

LELE - E beh?

POPY - Non parliamo di Gianni, vuole? E' così bambino!?... Mi vuol bene, tanto, questo sì... ma è monotono poverino, non è colpa sua, ma non ha esperienza. Questo è il guaio dei ragazzi: sono carini, ma non hanno esperienza. E a una donna piace l'esperienza.

LELE - (SORRIDENDO IMBARAZZATO) Beh, la farete assieme...

POPY - L'esperienza si fa sempre con gli altri... non le pare? (AVVICINANDOSI, ANNUSANDOLO) Cos'è?

LELE - (SPAVENTATO) Cos'è cosa?

POPY - Il profumo.

LELE - Ma io... (ANNUSANDOSI) Ma io non ho profumo.

POPY - Allora è il tabacco col sapone. (SDRAIANDOSI CANDIDAMENTE CON LA TESTA SULLE GAMBE DELL'AUTORE) Buono!
(PAUSA) (CIVETTISSIMA) La chiamo, la mamma?

LELE - Ma... papà non c'è... Eh? (POPY NON RISPONDE) Dico: papà non c'è? (POPY LO CAREZZA SOTTO IL MENTO CON DUE DITA LEGGERE. L'AUTORE FA PER GOGLIERE BRUSCAMENTE LA MANO, POI, PER MITIGARE SE LA PORTA ALLE LABBRA E LA BACIA SUL PALMO) Ma perché non rispondi?

POPY - Uuuuh! Ancora!

LELE - Popy! Smettila! A cheti serve fare la civetta con me!

POPY - (ALZANDOSI MORBIDA) Io la civetta? Ma è impazzito! Faccio la civetta perché le lascio baciare una mano? E' bello, ecco... e anche farsi spettinare è bello. (SI VOLTA DI SCHIENA SEMPRE SEDUTA) Mi spettini, sù!

LELE - (SUO MALGRADO COMINCIA A PASSARLE LE DITA FRA I CAPELLI E MENTRE LEI FA "Roccon, rocccon":) Popy, io volevo sapere sul serio a che punto sei con Gianni. ("Roccon, rocccon") Te lo sposerai quel ragazzo, no? Che vuol dire se è giovane? ("Roccon, rocccon") E' una maggiore sicurezza per la solidità di un matrimonio. Tutti gli sposi felici che conosco io si sono sposati giovani. E non è affatto vero che ci debba essere una gran differenza di età fra marito e moglie: anzi è bene che sia molto piccola, così la donna può aiutare, guidare anche suo marito, altrimenti succede che la donna rispetta eccessivamente l'uomo, quello fa un luccichio di cerbellerie, lei non se ne accorge e quando se ne accorge è troppo tardi e allora lo disprezza e così finisce tutto. ("Roccon, rocccon") Non sei d'accordo con me? (POPY NON RISPONDE) E' vero che stanotte è stato qui. (ID. L'AUTORE LA RIGIRA PER LE SPAL

LE E LA GUARDA IN VISO) SÌ, smettila!... E' vero?

POPY - Geloso?

LELE - Geloso io? (RIDE) Che c'entro, io?

POPY - Peccato. Mi piacerebbe avere un uomo - un vero uomo - geloso. Lei è un uomo, lo sa?

LELE - (LUSINGATO E IMBARAZZATO) Certo che lo so...

POPY - E piace, lo sa?

LELE - (SORRIDENDO TRISTE E VISSUTO) Uhm, piaccio...

POPY - Piace, piace! (PANA) La mamma è gelosa!

LELE - (IMBARAZZATISSIMO SI VINCE) Rispondi alla mia domanda, non fare la stupida e non cambiare argomento... e non parlare di me così - potrei essere tuo padre, io.

POPY - E invece è l'uomo della mamma.

LELE - Parola che mi fai paura! (SI ALZA) Io ti credevo una ragazza... una ragazza seria!

POPY - Ma io sono una ragazza seria... ma voglio sognare, anche. (GLI METTE UN DITO SULLA BOCCA. VA ALLA PORTA DELLA MADRE, BUSSA LEGGERMENTE E SI AVVIA SALUTANDOLO CON LA MANO)

LELE - Popy? Aspetta... Senti un momento, non scappare! (PARLA SOTTOVOCE)

POPY - Che c'è?

LELE - Volevo dire... (SI ALZA E LE VA VICINO PRENDENDOLE UNA MANO) Anche tu sei una donna, lo sai? Sei già una donna... sembra incredibile...

- POPY - (ELUDENDO) Oh, no, io sono ancora una ragazzana...
- LELE - Appunto... sei una ragazzina che manda i primi bagliori di femminilità!(LE SI ACCOSTA) Perché scappi?
- POPY - (RITRAENDOSI) Ma non scappo affatto!
- LELE - (TENTANDO DI PRENDERLA PER LE SPALLE) Senti, Popy, senti...
- POPY - (GUARDANDOLO FISSO NEGLI OCCHI) Cosa vorrebbe fare?
- LELE - (IMBARAZZATISSIMO E ECCITATISSIMO NON SA COSA RISPONDERE) Io... non...
- POPY - Forse mi ha capito male: io ho detto sognare. Lei non sarebbe un sogno, per me.
- LELE - Oggi, forse, ma un giorno?
- POPY - (GUARDANDO UN ATTIMO VERSO LA PORTA DELLA MADRE, POI FREDDAMENTE) Si metta a sedere... e si calmi. (ESCE DAL FONDO VERSO LA SUA CAMERA)
- LAURETTE - (ESCE VIOLENTA DALLA SUA CAMERA) Sei qui, tu? Perché non entri come tutti? Perché non suoni?
- LELE - Ma è lo stesso, no?
- LAURETTE - No, no, non è lo stesso. Il campanello ti prepara spiritualmente... e poi una si mette in ordine, almeno. (SI STRINGE NELLA VESTAGLIA E SI PASSA UNA MANO SUI CAPELLI E SULLA FACCIA, MENTRE)
- LELE - Ma così potrebbe essere un altro che viene, mentre

volevi me, cercavi me.

LAURETTE - No, no, no, suona e entra, normale. Io non voglio parlare coi fantasmi. Vai, vai, sù. (ENTRA NELLA SUA CAMERA)

LELE - (SOLO) Forse ha ragione. Ma che io possa essere scambiato con un fantasma... (RIDE MENTRE ESCE DALLA QUINTA. SI SENTE SUBITO SUONARE UN CAMPANELLO. ROSI VA AD APRIRE. INTRODUCHE LELE E VA ALLA CAMERA DELLA SIGNORA. BUSSA, ENTRA E RIESCE IMMEDIATAMENTE, SCOMPARENDO) E adesso ci sono ufficialmente.

LAURETTE - (ENTRANDO IN ORDINE) Che è successo stan'ani?

LELE - Ma niente, niente, cara: era soltanto una scappattonia per sfuggire a un frangente!

LAURETTE - Che è successo... Che è successo! Io non resisto, non posso resistere! (PAUSA. INTENSA, DRAMMATICA) Mi ami veramente, tu?

LELE - (RIDENDO) Ma sì, ma sì...

LAURETTE - Non ridere, mi fai rabbia. Non può continuare così, dobbiamo risolvere e tu ridi: rendi tutto più difficile.

LELE - Ma no, invece no, siamo qui per una soluzione piacevole.

LAURETTE - Ma se non mi ami è tutto risolto in un baleno, lo ca-

PISCI? Perché star qui a soffrire?

LELE - E' quello che dico anch'io: perché soffrire, cara. Che bisogno c'è, quando sappiamo che la soluzione avverrà fatalmente e perché lo vogliamo noi e perché arriverà be comunque, col tempo, come succede sempre.

LAURETTE -- (SFINTITA) Non sempre.

LELE - Sempre, sempre, col tempo, magari con molto tempo, ma sempre.

LAURETTE - Comunque non si può riderne. se potessimo riderne, se potessi riderne io, sarebbe tutto fatto, subito, non ci sarebbe bisogno di cercare dei sistemi per arrivare al la soluzione. E qui si tratta di amore, non di un divertimento, non di un giuoco... Quanti anni sono che dura la nostra relazione?

LELE - (COLPITO. NON CI AVEVA PENSATO NELLA SUA COMMEDIA) Cinque?... Sei?... (GUARDANDOLA PER PAURA DI UNA GATTE) Troppi?

LAURETTE - Troppi, sì, ma non per me, per te... A meno che? Ti sono rimasta sempre fedele questi cinque anni? Quanti amanti ho avuto io?

LELE - (SCATTANDO. SERIO ANCHE LUI ADESSO E VERO) Che significa "quanti"?

LAURETTE - Italiano! Italiano! Stupido italiano convenzionale!

Come è scattato questo stupido siciliano, appena è entrato in giuoco il suo onore, anche se di secondo grado!

LELE - (STUPITO E IMBRONCIATO) Non sono siciliano.

LAURETTE - (SEMPRE RIDENDO) Sì, caro, siciliano, coi capelli crespi e la luce d'assassino negli occhi, quando si tocca la tua proprietà: scrive commedie leggere per la gente di mondo! Cerchi di fare arte della tua vita e non ci riesci; le tue relazioni le fai durare cinque anni... Se non fossi stato tu, ma un tuo personaggio... al massimo avrebbero dovuto essere sei mesi, non ti pare? E la soluzione di tutto non sarà facile neanche per te, vedrai, il giuoco ti riguarda troppo da vicino, adesso. Come sarebbe, secondo te?

LELE - Cosa?

LAURETTE - La soluzione.

LELE - Tu rimarrai... ritornerai con tuo marito... Tornerai al punto di partenza...

LAURETTE - Che assurdità: non sembri neanche una persona intelligente. Sono troppe le cose che muove l'amore, perché si possa tornare a un punto di partenza, perché possano morire, così... da un momento all'altro e tutte assieme. A parte il solito fatto, come il fumo, che si dice sempre "ecco, questa è l'ultima", è anche il sa-

pore che ti rimane in bocca (LAURETTE SI AVVICINA A LELE E LUI VIENE PRESO NELLA TRAPPOLA COME UN BAMBINO. ASSUME UN'ARIA STUPIDA E INFANTILE CHE LAURETTE IMPAZZISCE DI MATERNITA') che è importante, il sangue che comincia a ribollire dentro, che è doloroso; la smania, la noia, la paura di quello che ti troverai davanti dopo, l'abitudine volgare che ne hai fatto... E sommate, tutte assieme queste cose, la tua, la mia, e quella di Leonardo e della sua Carol e dà a ciascuno la possibilità di rompere a scatti, ora tagliando e ora rincollando, andando avanti e indietro per un po'... (TACE IMPROVVISAMENTE PERCHE' LELE LE SI E' AVVICINATO E LA PRENDE FRA LE BRACCIA. LA BACEREBBE DOLCEMENTE SE POPY NON APPARISSE SUL FONDO. SI E' FERMATA IMBARAZZATA DOPO AVER CHIAMATO "mamma" NATURALMENTE. SEGUE ROSI CHE AUTOMATICAMENTE DISCE IL SUO "Il pranzo è servito")

LELE - (QUASI URLANDO SECCATO) Non era così! Non era così!

POPY - (A VOCE BASSA) Io sto uscendo. (VIA)

LELE - Non può giudicare lei. Gianni è uscito dalla sua camera stamattina presto!

(LELE FUGGE DALLE QUINTE E LAURETTE IN CAMERA SUA MENTRE ROSI DOPO UN ISTANTE DI PERPLESSITA' COMINCIA A SPOLVERARE L'ARIA CON GRAZIA COL SUO PIUMINO CHE A-

DESSO E' D'ORO. E' SEMPRE PIU' LUCIDA, PIU'
ASSURDA. SI AGGIUSTA I GUANTI DI SETA BIANCA, IL GREM-
BIALINO DI PIZZI VENEZIANI ANTICHI E L'ACCONCIATURA E
DICE TRE, CINQUE VOLTE, DIECI, CON SORRISI, SERIA, COM-
PUNTA, FREDDA E STAGGATA, CON O SENZA INCHINO) Il pranzo
è servito. Il pranzo è servito. Signora, il pranzo è
servito. Il pranzo è servito, signore... E' servito...
E' servito! (IL REGISTA NON SI PREOCUPPI DI COME LO
DICE: VA BENISSIMO COSI')

A T T O S E C C O N D O

L'AUTORE (ENTRA UN PO' SECCATO. HA EVIDENTEMENTE AVUTO UNA DISCUSSIONE CON GLI ATTORI DIETRO LE QUINTE) Il primo atto, perdonate, signori, è venuto più lungo di quanto avrei voluto. Non voglio fare apparire delle colpe (perché dai vostri applausi) ho visto che vi è piaciuto (OPPURE: benché come avete dimostrato l'atto è risultato inconsistente, poco omogeneo, per non dire anche inutile). (Comunque) Avrebbe voluto essere un atto preparatorio, come ogni commedia che si rispetti (DEL PERIODO CHE ORECEDE SI SCEGLIERA' NATURALMENTE IL PIU' ADATTO SECONDO LE REAZIONI DEL PUBBLICO) Ma io devo stare al giuoco, era premesso; devo accettarlo e riparare agli errori dove posso, per via dell'equilibrio... di questo benedetto equilibrio che gli attori non sentono mai. Andiamo avanti: per far vedere che è passato un po' di tempo, generalmente si cambia un mobile o due e la loro disposizione in scena. Si cambiano i fiori e le piante. Io non ho fatto fare nulla di questo perché non ha importanza: quello che avviene adesso può essere accaduto prima, o dopo o dopo molto o dopo un po'. Si tratta ancora di chiarire una situazione per dare un normale svolgimento alla

vicenda. Vi sarete accorti che è mancato un personaggio nel primo atto: Carol. Ed è chiaro perché: Carol è un po' difficile che possa entrare in questa casa, oggi. E' vero che ormai certi pudori sono scomparsi, ma c'è un limite a tutto; anche perché Carol sa che Laurette sa tutto, e viceversa. (SUL FONDO, ILLUMINATO DIFFUSAMENTE CON LUCE GRIGIA, PASSEGGA CON L'OMBRELLINO APERTO CAROL. ASPETTA QUALCUNO) Che Carol ci sia, posso garantirvelo, come posso garantirvi che è carina e di classe... a suo modo. Suo marito non sa niente - ha avuto il buon gusto di allontanarlo da Leonardo e per far questo ha smesso di frequentare un "gruppo" del quale era molto assidua. Dice semplicemente "che non ha più voglia di vedere nessuno" e aspetta il suo amore a certi appuntamenti fissi una o due volte al giorno. Leonardo passa con la macchina (CAROL SI INCONTRA CON GIANNI; PARLANO UN ATTIMO FRA LORO. CAROL E' STUPITA, SI PRENDONO A BRACCETTO AFFETTUOSAMENTE E VANNO ASSIEME SOTTO L'OMBRELLINO) e vanno così... in qualche posto della periferia. Se racconto tutto io, voi direte, allora non è una commedia. Il fatto è che non mi piacciono i soliti due che si raccontano a vicenda tutto quello che sanno anche troppo bene, dato che l'hanno fatto assieme, oppure il ter-

zo che spiega monologando per il comodo della comprensione. (SUONA IL CAMPANELLO DI CASA) Questa è Popy che torna a casa. (LA CAMERIERA VA AD APRIRE) Scusatemi, Popy interessa anche a me, voglio vedere come fa la sua parte. (ESCE IN PROSCENIO E SI METTE A SEGUIRE LA SCENA)

LAURETTE - (ESCE DALLA SUA STANZA CHE ERA APERTA) (E' QUASI PRONTA PER USCIRE) Popy?... Popy?

POPY - (DA FUORI) Siiii?

LAURETTE - Che fai lì, vieni qui un momento.

POPY - Vengo subito. Un attimo. (UN ATTIMO. ROSI? LA CAMERIERA, PASSA DAL FONDO CON UN PAIO DI SOPRASCARPE DI NYLON IN MANO. POPY ENTRA) Mi sono tolta lì, è così... che c'è?

LAURETTE - (MOSTRANDO LA SCHIENA) Sta male, dietro?

POPY - (ALLONTANANDOSI UN PO') Vedere... No, bene.

LAURETTE - Qui, sulle spalle non fa delle brutte pieghe?

POPY - No, non... no, no.

LAURETTE - La mia boccetta l'hai presa tu? Portamela. (ESCONO POPY DAL FONDO E LAURETTE IN CAMERA E RIENTRANO QUASI SUBITO DOPO. POPY HA IN MANO IL PROFUMO DELLA MAMMA) Se ti piace il mio, dammi il tuo allora.

POPY - No, l'avevo preso per disinfettarmi (SI IMBICA IL VISO) avevo un cosino, qui...

LAURETTE - Ah, e adoperavi il mio?

POPY - Scusa. (GIRELLA UN PO' SU SE STESSA MENTRE LAURETTE SI PROFUMA E LA GUARDA) Che fai, esci?... Come, sono già le... (GUARDA L'OROLOGIO) Ah, già.

LAURETTE - Sì... (INSINCERA) Puoi venirci anche tu.

POPY - Dove? Al "bleu dog"?

LAURETTE - No, all'Hostaria.

POPY - Lele ti aspetta al Bleu dog.

LAURETTE - Ne sei sicura?

POPY - Sicurissima: l'ho sentita quando si metteva d'accordo con gli altri.

LAURETTE - Mi sarò sbagliata.

POPY - I Valletti sono lì - puoi metterti al loro tavolo. Comunque telefonagli.

LAURETTE - Non c'è, non torna a casa. Gianni ti viene a prendere?

POPY - Sì... ciao. (FA PER ANDARE)

LAURETTE - No, senti.

POPY - Sì?

LAURETTE - (ESITA) ... Prendimi i guanti neri.

POPY - Prenditeli da te... cosa vuoi che sappia dove sono?!

LAURETTE - Quanto sei sgarbata.

POPY - ^Ma scusa!... Uffààà- (VA A PRENDERE I GUANTI. LAURETTE E' TRISTE. POPY RITORNA) Tieni... scusa. Ciao.

LAURETTE - No, senti.

POPY - Si può sapere cosa c'è?

LAURETTE - Sì. (PRENDE CORAGGIO. CON UNA CERTA VIOLENZA) Devi finirla con Gianni!

POPY - Ma che ti prende? Perché?

LAURETTE - Perché non posso permetterti di fare quello che fai! ... E' inutile che mi guardi così: sai benissimo cosa voglio dire... io non ti ho mai detto nulla perché avevo fiducia... ma adesso basta! E lui non mi piace più, con quell'aria da ragazzo per bene. E non so come abbia il coraggio di farsi vedere ancora qui. Oppure vi sposate e allora fate quello che volete.

POPY - Magari.

LAURETTE - Appunto... e siccome non potete sposarvi subito, allora smettetela!

POPY - Esageri, sai?

LAURETTE - Non esagero affatto. Dovrei... non so cosa... mandarti via... o dirgli di andarsene e tornare a suo tempo... Io non so cosa dovrei... ma capisci anche tu che così non è possibile! Ma ci sarebbe bisogno che te le dicessi io, queste cose? Non le capisci da sola?

POPY - Ciao. (FA PER ANDARSENE)

LAURETTE - Popy! Vieni qui, ti ho detto! (POPY SI FERMA DI SPALLE) Devi darmi la tua parola che ti vedrai con lui

solo come si conviene, capito? Solo come si conviene e che mai più... hai capito, mai più... (POPY NON SI VOLTA) Mi senti?

POPY - Sì, ti sento, va bene, ho capito.

LAURETTE - Dimmi "parola d'onore!"

POPY - (SI VOLTA E LA GUARDA. FERMA) Parola d'onore.

LAURETTE - (NERVOSA) Io non volevo dirti niente, mi vergognavo per te, ma come madre io ho il dovere...

POPY - Fai tardi.

LAURETTE - (GUARDANDO L'OROLOGINO) Sì, hai ragione, faccio tardi... (PASSANDOLE ACCANTO) Scusami, ma credevo lo capissi da te.

POPY - Ci sei a cena stasera?

LAURETTE - Certo che ci sono.

POPY - E anche papà?

LAURETTE - Credo... sì, certo.

POPY - Cosa faccio preparare? Non c'è niente, in casa.

LAURETTE - Non so... qualcosa... quello che vuoi tu.

POPY - Senti, per saperlo; così... chi te l'ha detto?

LAURETTE - Ma non importa!

POPY - Eh sì, che importa. Chi te l'ha detto?

LAURETTE - Lele, l'ha detto. Ma adesso...

POPY - Ed è lui che ti ha detto di farmi la predica?

LAURETTE - Ma no, figurati!

POPY - Allora tu?

- LAURETTE - Io, sì, io. Sono tua madre, sai?
- POPY - Le so, è giusto. (LAURETTE SI PORTA LE MANI AGLI OCCHI) Che hai?
- LAURETTE - Niente: mi è andato il rimmel... (RITORNA VERSO LA CAMERA)
- POPY - Allora per le nove?
- LAURETTE - (PIANGE MA CERCA DI NON MOSTRARLO) Sì, le nove, le otto e mezza...
- POPY - Stai bene così... sei molto bella, molto elegante. Ciao. (ESCE)
- LELE - (FERMO AL SUO POSTO DI PROSCENIO. COMMOSO, SENZA GUARDARE LAURETTE) Amore, ancora, perché piangi?
- LAURETTE - Non mi lasciare! Non mi lasciare! Tu non mi lasci ancora, vero?
- LELE - Ma non ma no... ancora no!
- LAURETTE - Che vergogna!... Hai visto come mi guardava?... Ma non mi lasciare! Non ne posso più!... Non ne posso più!... Capisci che non posso dirle più niente?... Ho detto a lei di fare quello che dovrei fare io. (PIANGE)
- LELE - Ti schiupi gli occhi!... Smetti, non piangere così.
- LAURETTE - (SI APPOGGIA ALLA SCRIVANIA UN MOMENTO E CERCA IL FAZZOLETTO NELLA BORSETTA) Bimba mia, ritorna piccina! Torna dentro di me! Fammì tornare felice come allora!

Ero tanto stanca, piena di umori, di naqsee, di pesantezze: debole, inefficace, annebbiata, ma serena, in una cocciuta convinzione di compiere qualcosa di finalmente utile, assoluto, insostituibile. Popy, bimbettina mia santa, carnuccia tenera, ridammi quella sensazione di autorità che avevo quando il mio sorriso vinceva il tuo pianto, la mia voce i tuoi strilli, la mia volontà la tua. Sentivo di dover essere giusta, onesta, pulita, perché tu non sopportavi l'ingiustizia, la disonestà, lo sporco. Adesso è finito tutto. Tu sei formata, grande, hai i tuoi pensieri e la tua volontà, i tuoi giudizi. Ora mi fai paura, bambina mia: ti muovi in un tuo cerchio dove io non posso più entrare, dove la mia autorità non serve, anzi è ridicola. Piangevi, quando uscivo di casa, ora sei contenta; mi abbracciavi stretta quando rientravo, ora torno sempre troppo presto. Popy, fammi risentire la necessità della mia vita: dammi uno sguardo di smarrimento; per un attimo la sensazione di poterti salvare da un pericolo. Non mi guardare come se fossimo due personaggi obbligati di una storia. Non capisci la necessità della necessità della vita? Lo vedi che non ho altro, bambina mia? Chi ha bisogno di me? Solo per me stessa vivo male e que-

sta bellezza che mi scappa mi fa affondare sempre di più. Se vorrai terrò i miei capelli grigi. Ma per questo devo essere la tua mamma, non "nessuno". Non dirmelo, almeno tu, che sono una bella donna! Insegnami a farti i rammendi nelle calze; a unire due lenzuola rotte per farne uno buono. (MAURETTE ESCE SCONSOLATA)

LELE - (ISPERATO) Non è così... Non può essere così!... Così si scivola sempre più nel dramma, nella tragedia... Ma, perbacco, possibile che non mi riesca di far risolvere il tono? (SUPPLICANDO) Popy, ragazzina moderna, spigliata, vieni tu col tuo bel musetto a risollevarle le sorti di questo spettacolo sbagliato! (ESCE DAL PROSCENIO)

POPY - (UN ATTIMO ENTRA DAL FONDO VA ALLA SCRIVANIA. TIRA FUORI DAL CASSETTO UN QUADERNO DI CONTI. SCRIVE DELLE CIFRE, CONTA DEL DENARO, POI CHIAMA ROSI CHE APPARE AL SOLITO IMMEDIATAMENTE) Rosi! Rosi, mi fa la cortesia. Va' giù e mi compra un etto di stracchino. Mezz'etto di mascarpone, che faccio un dolcino con due tuorli d'uovo:... quindi tre uova... Farina in casa ce n'è, vero? Sì, dunque, due... no, tre uova e un dado di quelli grandi. Basta così, vada, grazie. Ah, i soldi! (LE DA I SOLDI. ROSI ESCE PER ANDARSI A VESTIRE. POPY

VA AL TELEFONO, FORMA UN NUMERO) Sei tu? Come stai, tesoro?... Popy... sì, sì... era quello che volevo chiederti... Sì... sì... ah, ecco, anche tu ti metti così! Senti, mi puoi fare il piacere di prestarmi la tua camicetta di jersey?... No, usngo io... no, credo che mi basti quella... ah, no, anche le scarpe, tesoro, queste me le ha viste e riviste... Sei un amore! ... Ma no, perché... ma non ce n'è bisogno, per due passi... Ah, beh, se gli fa piacere...

(DAL FONDO PASSA ROSI CON UN PALETOT GRATO DI VISCONE, UN CAPELLO CON AIGRETTES E CALZE CON BAGUETTES STRANE, MAGARI A POIS, SCARPE ALTISSIME ECC. ECC. ESCE COSI' MOLTO NORMALMENTE) Gianni è un tesoro... sì, anche troppo serio per la sua età, ma lo preferisco così... Tuo fratello è già sceso? Allora scappo a vestirmi... sì, subito... ciao. (ABBASSA IL RICEVITORE, FORMA UN ALTRO NUMERO IN FRETTA) Pronto?... Maria Grazia? La signorina Maria Grazia, prego... No? quando torna? Ah, non torna?... Popy, ma non importa... telefono io... grazie... Grazie, sì... (ALTRO NUMERO DOPO AVERCI PENSATO) Là?... meno male che ti ho trovata. Sono disperata... No, perché Gianni mi ha fatto degli strani discorsi, oggi: io credo che non sopporti la situazione della mia famiglia: dev'essere questo: mi sembrava

tabto strano... Io devo far qualcosa... E' uno sporco individuo... Lele, Lele. Gli ho fatto la corte oggi... ci sta... era tutto in brodo di giuggiole... Ma vuoi che mia mamma non lo sappia? Io crede che lo sopporti soltanto perché non può star sola... Sì, sì, ha parlato anche di papà... Che Carol non è una donna interessante... Ma cosa vuoi che vapisca lui, è tanto ragazzino!... Figurati se mia suocera non ci mette una buona parola!... Certo, sarà stata lei!... Ma è la prima volta che se ne parla!... No, l'ha presa alla larga: ha cominciato a dire che è difficile andare d'accordo, dopo... No, no, ha detto per tutti... No, guarda, lo vedo perfettamente com'è, ma io non darei l'uomo più interessante del mondo, per lui!... Siamo diverse, cara... Noooo... Ma figurati se non ti stimo, dovrei essere cretina... oh, ne abbiamo parlato tante volte, tesoro, e sai perfettamente cosa penso di te!... Ma cosa vuoi che faccia?... No, per carità! No, non devi farlo assolutamente!... e poi non servirebbe a nulla, tanto dalle ~~mie~~ decisioni non lo scote nessuno, stai tranquilla. (SUONANO ALLA PORTA) Oh, scusami, è il fratello di Maria Grazia, che è venuto a prendermi per l'aperitivo... Cosa?... No, è tanto carino... Oh, sì,

figurati, proprio lui!... Scusa, devo aprire la porta... Ciao! (ABBASSA IN FRETTA E CORRE ALLA PORTA E RIPASSA URLANDO) Entra, entra, vengo subito... (PAUSA. IL FRATELLO DI MARIAGRAZIA E' UN ATTORE RISPARMIATO. POPY PASSA CORRENDO COL MANTELLO) Perché non sei entrato?... Grazie, caro, sai? Ma non ne valeva la pena... Vengo con te e approfitto... (LA PORTA SBATTE)
 (SCENA VUOTA. LE LUCI COMINCIANO A CAMBIARE DAPPRI-
 MA LENTAMENTE, POI SEMPRE PIU' IN FRETTA, FINO A CAM-
 BIARE DI COLPO IN BIANCO, IN ROSSO, DI VERDE IN GIALLO.
 RIFLETTORI E BILANCE CAMBIANO GELATINE. LE SORGENTI
 LUMINOSE DI LUOGO. ON MEZZO A QUESTO FUOCO D'ARTIFICIO
 A QUESTA PAZZIA DELL'ELETTRICISTA ENTRA L'AUTORE. HA
 INIZIO ANCHE UNA NOTA SORDA, BASSA; VOLUMINOSA)

LELE

- Un po' di svago, signori, sono assolutamente d'accor-
 do con voi. Il teatro deve sollevare lo spirito dopo
 una giornata di fatica. Solo un certo pubblico può per-
 mettersi il lusso di piangere anche la sera sulle pene
 degli altri: quello composto di fannulloni, di eredi-
 tieri, di quella gente che pensa solo con la testa de-
 gli altri e sempre che siano rispettati i canoni del
 buon gusto; di coloro ai quali un soffio così (SOFFIA)
 fa vibrare l'anima tenerella/ Una volta ci si poteva

commuovere per una cambiale incautamente firmata e ridere per una pillola eccitante. Oggi l'enorme, l'assurdo, l'inaspettato, è così naturale che solo, ma neanche è sicuro, solo i, pomeriggio acceso che si cambia in alba azzurra; una schiarita estiva in nebbia invernale, così come indicano queste luci impazzite; solo un capovolgere effettivo o apparente delle leggi del tempo e della natura possono darci una sensazione, magari di abbreviazione, come provo io, se non voi, in questo momento, io che ho voluto questa follia. Mi obbediscano le luci almeno, se i personaggi mi si ribellano. Giallo!... Verde!... Rosso!... Buio (BUIO) Luce! (UN FASCIO DI VIVIDA EUCE BIANCA ILLUMINA LEONARDO CHE PIOMBA IN GINOCCHIO DI COLPO LA NOTA PROFONDA CESSA D'INCANTO. L'AUTORE SCOMPARE)

LEONARDO - (CON UN URLO INVOCANTE) Mamma! (PAUSA. PREGHLERA INTENSA. CATTIVA) Tu che mi hai amato per forza, almeno per nove mesi della tua vita! Tu che sei stata costretta ad occuparti di me quel tempo come di te stessa! Tu, unico essere al mondo che mi abbia veramente protetto, almeno nella prima coscienza della mia vita! Che mi abbia difeso dalle cattiverie, dai veleni, dalle impurità, dalle scomodità, dagli orrori, dalle privazioni; dalle crudeltà delle cose, delle luci, dei

rumori, dei pensieri, delle azioni. Mamma! Se un briciolo della tua essenza è rimasto su questa terra, anche come simbolo, come fantasia, come spiriyo, in questo briciolo ci sarà pure un atomo rivolto a me, teso verso di me: un puntino al quale possa guardare con tenerezza, con amore, con fiducia. Una milionesima parte di una molecola che rifletta in qualche modo la mia immagine, come mi rifletteva la tua pupilla nei miri primi vagiti. Un nulla che mi appartenga in questo vuoto, in questo freddo, in questa solitudine. Un nulla di comprensione, di fede. Difendimi ora! Ora ho bisogno di te! Allora una serva sciocca e disattenta poteva nutrirmi, guidarmi nei miei passi, farmi superare facili scalini di pietra o di marmo. Ora dovresti essere qui tu, calda, grande, tenera a tendermi le braccia in modo che possa nascondere agli occhi terrorizzati nel tuo grembo. Ho paura, mamma. Paura degli altri e di me. Ho gli incubi. Sorridimi adesso per farmi vedere che non c'è nulla, che sono sempre difeso da te dalla stanza accanto! Ora devo salire dei veri scalini, scavalcare dei muri, dalle siepi, salvarmi dalle buche, dalle spine. E' un buio... un buio infinito, mamma! (SI ALZA) Accendi la luce! (SI ACCENDE LA LUCE COME PRIMA)

POPY - (DA FUORI, ENTRANDO) Chi è: papà?

LEONARDO - Popy?

POPY - Perché urlavi, cosa è successo?

LEONARDO - Ero entrato al buio...

POPY - Hai sbattuto? Ti sei fatto male?

LEONARDO - No, no... scusa.

POPY - Perché mi chiedi scusa?

LEONARDO - Torni adesso... Che hai lì?

POPY - Della roba che mi hanno prestato per stasera.

LEONARDO - Cosa?

POPY - Ma niente, una camicetta...

LEONARDO - Ah... esci?

POPY - Sì.

LEONARDO - Anche la mamma?

POPY - Non lo so: perché? Come mai sei tornato così presto?

LEONARDO - Presto? Ah... non lo so. Dove vai?

POPY - Di là, a metter via questa roba.

LEONARDO - Sì... (POPY ESCE) La casa... (SCROLLA LA TESTA PER DIRE CHE NON C'E', NON C'E' PIU' - CHIAMANDO) Popy?
 (POPY NON RISPONDE. LEONARDO SI AGGIRA COME UN ESTRANEO FRA I BUOI MOBILI? GUARDA CON CURIOSITÀ LE STOFFE, LE FORME DEI DISEGNI, LI SEGUE COL DITO. C'E' UNA ETICHETTA NELLA SPALLIERA DEL DIVANO: SI CHINA A LEGGERLA) Popy?

- POPY - (DA KONTANO) Sì, vengo!
- LEONARDO - (MORMORA) Rancati... Rancati, attrezzeria teatrale. /
(POPY ENTRA) Popy?
- POPY - Sì, che c'è?
- LEONARDO - Ti ricordi quando abbiamo preso questi mobili, tu?
- POPY - No, io ce l'ho trovati.
- LEONARDO - Ce li hai trovati... Sai che non mi riesce di ricordare?... Popy? Tu esci stasera?
- POPY - Ma sì, te l'ho detto!
- LEONARDO - Già... e la mamma?
- POPY - La mamma, cosa?
- LEONARDO - Dico... non torna?
- POPY - (ALZA LE SPALLE, POI) Vado in cucina.
- LEONARDO - Tornare a casa più presto... cambia tutto. (POPY LO GUARDA. ESCE. PASSA LA CAMERIERA DAL FONDO CON UN PACCHETTINO TENUTO CON EVIDENZA IN MANO. SI FERMA STUPITO DI VEDERE LEONARDO)
- ROSI - (INCERTA) Il pranzo...
- LEONARDO - Lo so... sono tornato a casa prima! (ROSI ESCE. SQUILLA IL TELEFONO. LEONARDO SI AVVICINA ALL'APPARECCHIO) Pronto? Gianni? (STA QUASI PER CHIUDERE, POI DURO) Sì, adesso gliela passo subito. (A POPY CHE È ACCORSA) Gianni...
- POPY - Sì, ho sentito... Pronto, Gianni? (ASCOLTA CON ATTE~~N~~

ZIONE E INCREDULO DISAPPUNTO MENTRE LEONARDO LA GUAR-
 DA COME FOSSE UN'ESTRANEA INCURIOSITO DI TUTTO) Va be-
 ne, ti aspetto... ma se cambiano idea?... Beh, sai com'è?
 Ammetti che lì... Quante volte è successo... Va bene,
 come vuoi... te lo lascio detto. Sì, ciao, tesoro...
 Ma mi raccomando, eh?... Sì, ciao. (A LEONARDO) Papà,
 che fai lì? (ESCE RAPIDAMENTE)

LEONARDO - Popy...

POPY - Sì?

LEONARDO - Dovremmo parlare noi due.

POPY - Oh no, no assolutamente. (ESCE. DA FUORI) Come mai
 sei tornato prima?

LEONARDO +-(A SE STESSO) Sono tornato prima... sono tornato
 prima! (FORTE) Ho finito prima.

POPY - Che stai facendo, adesso? (LO URLA DALLA CUCINA)

LEONARDO - Se vogliamo parlare, vieni di qua, mi dà noia urla-
 re.

POPY - (ID.) Non posso, sto facendo il dolce!

LEONARDO - (HA UN SOBBALZO) Lo stai facendo tu?

POPY - (ID.) Che c'è di strano? Da mangiare non l'ho sempre
 fatto io?

LEONARDO - Non la mamma?

POPY - (UNA PICCOLA PAUSA) Anche, sì.

LEONARDO - (A SE STESSO) Gianni avrebbe potuto essere contentc.

(HA PRESO UN FOGLIO DALLA SCRIVANIA E LO LEGGE CON AT-
TENZIONE RELATIVA. FORTE) Lo sai che è buffo immaginar
ti' come la moglie di qualcuno?

POPY - Come doveva essere buffo per la nonna immaginarti
con tua moglie. Ma forse per lei meno. (ENTRA CON DOLC
CETTO DI MASCARPONE E CIOCCOLATO PER POSARLO SULLA TA
VOLA)

LEONARDO - Perché, per lei meno?

POPY - Perché una donna lo sa. (DOPO UNA PAUSA) Io vado, non
mangio a casa.

LEONARDO - Perché?

POPY - Mi ha telefonato Gianni. andiamo tutti assieme...
vado a vestirmi.

LEONARDO - (RIMASTO SOLO SI AGGIRA ANCORA PER LA STANZA. INDI
ENTRA IN CAMERA SUA. DOPO UNA BREVE PAUSA ARRIVA LAU-
RETTE DAL DI FUORI. E' ANNOIATA, TRISTE, ANCORA STUPI-
TA PER QUALCOSA DI STRANO CHE LE E' CAPITATO. ENTRA
NELLA SUA STANZA ED HA UN MOTO DI ARRESTO SULLA POR-
TA. LA SCENA RIMANE VUOTA ANCORA PER UN PO' INDI LAU-
RETTE E LEONARDO ESCONO A BREVE DISTANZA L'UNO DALL'AL
TRA)

LEONARDO - Che si fa, si mangia?

LAURETTE - Sì: ora vado a vedere se è pronto (SUL FONDO SI IM-
BATTE IN POPY PRONTA PER USCIRE) Popy, ha telefonato
qualcuno, per me?... Dove vai?

- POPY - L'ho già detto a papà, ho fretta, ciao. (ESCE FESTOSA)
- LEONARDO - Perché non resti a cena con noi?
- POPY - Perché proprio stasera?
- LEONARDO - ... ci siamo tutti...
- POPY - Non l'ho voluto io! Non posso proprio, buon divertimento! (ESCE)
- LAURETTE - (FORTE) Non ha telefonato nessuno? (POPY HA GIA' CHIUSO)
- LEONARDO - (A LAURETTE CHE E' RIMASTA FERMA SUL FONDO) Allora che si fa, si mangia?
- LAURETTE - Ma sì, ma sì, ma sì, si mangia! Hai tanta fame? (CHIAMANDO) Rpsì, è pronto? (A LEONARDO) E' molto più presto del solito, sai?
- LEONARDO - (IRRITATO) Sì, lo so! E' più presto, molto più presto del solito! Ma altrimenti che facciamo, qui, noi due, se non si mangia? (LAURETTE TACE AVVILITA) E tu cos'hai adesso?
- LAURETTE - (PIANAMENTE) Hai ragione... che facciamo? (SUONA IL CAMPANELLO DI CASA. ROSI VA AD APRIRE E CONTEMPORANEAMENTE SUONA IL TELEFONO. LAURETTE RISPONDE) Pronto, sì... Gianni?... sì, è uscita... (ABBASSA IL RICEVITORE STUPITA DI NON ESSERE STATA NEMMENO RINGRAZIATA. A LEONARDO) Non aveva appuntamento con lui, Popy?

- LEONARDO - Sì, avrà fatto per sapere se lei era già uscita.
- LELE - (ENTRANDO INTRODOTTO DA ROSI. HA IL VOLTO SORRIDENTE ma preoccupato) Che c'è?
- LELE - Mi hai mandato a chiamare. (BACIA LA MANO A LAURETTE CHE SI RITRAE)
- LEONARDO - Io?!?
- LELE - (E' SORPRESISSIMO. GUARDA LAURETTE COME SE AVESSE FATTO UNA GAFFEQ LEI GUARDA SUO MARITO E LELE COME TRANQUILLA E SI STRINGE STUPITA NELLE SPALLE VOLENDO DIRE CHE LEI NON NE SA NULLA. MA IL CAMPANELLO DI CASA SUONA ANCORA E TUTTI SI VOLTANO IN ATTESA, COME SE CERTAMENTE IL NUOVO VENUTO DOVESSE PORTARE LA SPIEGAZIONE DI TUTTO... INFATTI...)
- GIANNI - (CUI ROSI E' ANDATA AD APRIRE SI FA AVANTI CON MOVIMENTO UN PO' TEATRALE, COME APPUNTO IL DEUS EX MACHINA CHE SI RIVELA) Per la tecnica dei polizieschi sarei stato io a dover ricevere i personaggi sospetti per poi svelare l'enigma e preparare il colpo di scena; ma questo non è un dramma poliziesco, io non sono un detective e poi non potevo venire prima. (I TRE LO GUARDANO SBALORDITI. A LELE) Sì, sono io che ho detto per conto suo (DI LEONARDO) a lei di venire qui. (A LAURETTE) E' per questo che non è venuto all'appuntamento, credeva che lei fosse al corrente. E a Popy ho

detto di aspettarmi un po': è bene che non sia presente alla scena che avverrà adesso qui, fra noi.

- LELE - (HA UN MOTO DI DISAPPUNTO)
- GIANNI - Che c'è? C'è troppo di mezza anche lei, adesso.
- LELE - C'è che non doveva essere così.
- GIANNI - Lo so, ma non ho sbagliato.
- LELE - Sì! (E' INTIMORITO DA LEONARDO, MA PRENDE CORAGGIO. A GIANNI) Lei doveva farsi vedere da lui (INDICA LEONARDO) in compagnia di Carol, in modo che, indispettito e geloso, lui se ne andasse covando in cuor suo la rivalsa. (TUTTI GUARDANO LELE) Che c'è?
- LEONARDO - "Covando in cuor suo la rivalsa"?
- LELE - Sì, "covando in cuor suo la rivalsa", perché?
- LAURETTE - Perché è buffo, via, questo "covando in cuor suo la rivalsa".
- LELE - (IRRITATO) Potrei difendere con mille argomenti questa frase; ma non è questo il momento: io voglio soltanto ripetere quello che vi ho già detto che dovevate fare. Se adesso mi cambiate anche la tessitura della commedia, è finita! Leonardo doveva tornare a casa e si doveva accostare impacciato alla figlia, non sapendo come dirle quello che aveva visto...
- LEONARDO - L'ho fatto...
- LELE - Sì, l'ha fatto, ma c'è stato solo l'impaccio: non ha detto niente!

LEONARDO - "Ma come si possono dire certe cose, non dico perché è figlia mia, ma chiunque fosse stato: "Ho visto il tuo fidanzato con un'altra"! Da aggiungere poi che quest'altra è la mia amante... (SI FERMA TERRORIZZATO GUARDANDO LAURETTE)

LAURETTE - Lo sapevo, caro, lo sapevo benissimo: ora stiamo parlando a carte scoperte, non devi aver paura di nulla.

LEONARDO - Scusa, cara. Ma davvero non so dove saremmo arrivati con questa scena: non l'ho fatta perché veramente non sapevo come poteva andare a finire. (IL DIRETTORE DI SCENA ENTRA E SI APPOGGIA A UN MOBILE)

LELE - Ma non importava affatto dirle che era la sua amante!

LEONARDO - E non se ne sarebbe accorta, crede? Ammetterà che per "covare in cuore la rivalsa"... come lei dice giustamente,... bisogna essere convinti del tradimento, ed essendo convinti del tradimento di una persona alla quale si è... affezionati, non si può parlare tranquillamente, bisogna celare un'emozione, un'angoscia che facilmente si rivelerebbe da sola. Popy credo che già se ne fosse accorta, infatti è stata lei che ha evitato di parlare, proprio per pietà verso di me, poverina. E poi, per la trama del lavoro non aveva nessuna importanza...

LELE - Questo dovevo giudicarlo io!

LEONARDO - Ma no, scusi, io potevo benissimo continuare a fare quello che voleva lei senza bisogno di dir niente a Popy. Dico di essere affettuoso con mia moglie.

LAURETTE - E per parte mia la scusa del tentativo di riconciliazione di sarebbe stata lo stesso, dato quello che tu (E' A LELE CHE SI RIVOLGE) hai fatto stamattina...

LELE - Io? Che ho fatto?

LAURETTE - Lasciamo andare... E non c'era nessun bisogno di dare un dolore a nostra figlia.

LELE - Dolore, dolore!... Ma poi il dolore veniva lo stesso, anche se non glielo dicevate voi: il fatto stesso che lui (GIANNI) sia andato con quella donna, portava inevitabilmente a farla soffrire, Popy. Ed anche questo era necessario per la commedia... Ma siamo sempre sul piano di un divertimento... di un gioco... la scena di Leonardo con Popy e del suo impaccio doveva essere comica!

GIANNI - Questo è il punto: il DIVERTIMENTO. Io non lo vedo, questo divertimento, e non solo solo a non vederlo, a quanto pare, perché anche loro due - Leonardo e Laurette, non mi sembravano affatto divertiti. E' divertente per lei (A LEONARDO) che Carol la tradisca?

LEONARDO - (LO GUARDA CUPO)

- LELE - E allora confessate che non sapete fare il comico!
- LAURETTE - E ti pare comico? E' comico un uomo tradito e (INDICANDO LELE) lui, l'uomo piacente, brillante, elegante (LO GUARDA UN PO' INCERTA PER LA SUA ELEGANZA) che fa il rubacuori anche con le minorenni! Vero? Ma allora dovrete essere un altro, non tu, con i tuoi dubbi, con le tue sentenze, col tuo ridicolo cachet di persona seria...
- LELE - Cosa, cosa? Che dubbi? Che c'entro io, adesso? Il cachet di persona seria? E che c'entra? Perché sono un autore ~~inimitabile~~ di commedie gradevoli dovrei essere un buffone nella vita?
- LAURETTE - Qui è l'errore: non sono gradevoli, non sono affatto gradevoli. Sono assurde, inverosimili, forzate! Sgradevoli, sgradevoli, cattive!
- LELE - Oh questa poi!? (AL DIRETTORE DI SCENA) Cosa vuole lei, qui?
- DIRETT. - (USCENDO) Aveva interrotto, scusi... Il mio posto era qui!
- LAURETTE - ... e, tornando una sera a casa prima, delusi e sconsolati nella tristezza dell'abbandono, si dovrebbe ricreare quello stato d'animo che ci può permettere di tornare assieme, io e lui (INDICA LEONARDO) come una volta, felici! Per^{me} non è comico... e poi è impos-

sibile...

- LELE - Ma se non avete fatto neanche niente per tentarlo!
E poi, perché: impossibile?
- LAURETTE - (FORTE) Perché non ti stimo!
- LELE - Oh, questa, poi!
- LAURETTE - Ti stupisce che non ti stimi?
- LELE - Noo, non vedo che c'entri.
- LAURETTE - Così...
- LELE - No, una spiegazione ci vuole.
- LAURETTE - Sei troppo presuntuoso perché tu mi possa capire.
- GIANNI + Posso? (TUTTI SI VOLTANO A LUI) Credo di aver capito Laurette: se mi permette (A LAURETTE) posso spiegarlo io.
- LELE - Mi farebbe un piacere.
- GIANNI - Il fatto è questo: se Laurette la stimasse, non le sarebbe difficile rinunciare a lei proprio per quel senso di sacrificio che ogni persona può compiere nella vita per uno scopo nobile; ma non stimandola c'è una specie di concorso nella delinquenza che la lega perennemente al suo peccato.
- LELE - Che parolone! Adesso non ridete (RIVOLTO AGLI ALTRI) Come avete riso per la mia frase di prima? (NESSUNO RIDE) (A LAURETTE) Era questo che volevi dire?

LAURETTE - Gianni è un ragazzo intelligente.

LELE - Ma perbacco, è una commedia, questa, non un dramma!

GIANNI - E allora, a parte il fatto che non so che interesse si possa avere per il nostro giuoco si fonda su un presupposto sbagliato. Secondo lei non dovevamo vivere la nostra parte da quelle persone sensibili e intelligenti (parole sue) che siamo. Abbiamo fatto di tutto (AGLI ALTRI) Vero? ma evidentemente non siamo in grado di vivere una commedia i cui presupposti violentano tutti i sentimenti che dovremmo vivere con sincerità.

Lei cosa ha detto che voleva fare? Una commedia borghese? Che cosa significa? Personaggi normali, della borghesia? Ma per fare con dei personaggi normali una commedia comica, ci vorrebbe un genio che mi pare non sia ancora nato. La comicità è sempre un dramma alla rovescia, nel senso che ciò che è dramma per il personaggio, deve essere invece motivo di riso per lo spettatore. Un vecchio goloso che non può... gustare dei buoni bocconcini... ci siamo capiti... è comico; l'avaro che vede il suo tesoro sfumare; l'impotente geloso, e mille e mille altri per i quali la delusione è un dramma tipico e personale, ci muovono al riso; ma nella situazione che lei ha descritto mi dica cosa c'è di comico, di allegro, di leggero, di divertente.

LELE

- Io, per esempio, il presuntuoso beffato. Ed è questo l'importante: nel teatro gli attori non si devono vergognare di che i loro personaggi subiscano degli smacchi. Io vedrò Laurette ritornare col marito; sua figlia anche lei, che ho creduto per un momento fosse vittima del mio fascino, si sposerà il suo Gianni... e io ho creato il mio personaggio comico. Come comico è lei, mio caro ragazzo, suo malgrado, che, venuto qui come la chiave di tutto il peccaminoso, si accorge di essere soltanto una parte del movimento. Va benissimo la sua scena morale nello stile della commedia. Questa scena: quella che doveva fare adesso. Perché appunto sfruttando la sua ingenuità, la sua pulizia di spirito, che deve essere propria della giovinezza, io ottengo la catarsi dei miei personaggi principali e la loro riconciliazione. I miei personaggi principali sono il marito e la moglie borghesi, che sono perfettamente dotati di tutte le qualità ~~borghesi~~ proprie della borghesia negative e positive: quindi buon gusto, morale... e morale riflessa che è quella che gli altri ci impongono con il loro giudizio e con la loro maldicenza. - E anche questo è importante, perché io, borghese, credo che più che la morale, sia la morale riflessa, quella che salva l'umanità dal male. Quello che

spaventa di più l'uomo e i suoi raggruppamenti... dico la società, i partiti, i salotti... le nazioni stesse, è la paura degli scandali! Paura tipicamente borghese - Lei che vuole il dramma: non è un dramma sempre vivo, questo? Quindi lei lo faccia pure come dramma: a me fa ridere!... Mi viene a insegnare l'interessante e l'opportuno, l'utile e l'inutile, il serio e il faceto... e i personaggi coi quali vivo dacché ho imparato a tenere la penna in mano! Ma lasci andare! Non crei la parte anche per me, ci penso io al mio personaggio è lei continui a fare il suo... Continuate a fare il vostro... e "il personaggio" dico, non voi stessi, traducendo romanticamente come fate i vostri sentimenti! Non mi interessano i fatti vostri!

LEONARDO - Non è vero! (E' ROSSO IN VISO) E' con questi che ha fatto la sua commedia... e ci rideva pure, lei... solo lei, quando ce la leggeva... e come insisteva su quel "dovete viverla come se fosse vera, la vostra parte"... Beh, la stiamo vivendo!

MELE - Io non so niente... io non so niente... Questo dimostra che l'autore non deve concedere niente all'attore, se non vuole assistere a una paurosa confusione: arte con vita, prosa con poesia... e spettacolo con

mormorio da confessionale! Eravamo d'accordo per la grande scena fra marito e moglie, nel secondo atto, e voi mi fate due monologhi, uno dopo l'altro, sbilanciandomi tutto, senza senso!... Il monologo di Poppy, invece, son diventate tre telefonate alle amiche per chiedere in prestito dei vestiti!...

LAURETTE - Ha fatto una scena che era un amore! Avevo le lacrime agli occhi, dietro le quinte... Ma cosa vuoi capire, tu?

LELE - No, no! No! Equilibrio, signori, equilibrio! Voi non l'avete! Il terzo atto si farà, signori, con le parti che vi sono state assegnate. Le discussioni sono abolite, oppure ritiro il mio copione, sospendo lo spettacolo e vmi mi sarete responsabili di tutti i danni morali e materiali dell'insuccesso a cui vorreste espormi! (ORDINA AI SERVI DI SCENA) Sipario!

A T T O T E R Z O

La scena è la stessa. Leonardo e Laurette hanno finito evidentemente di mangiare, perché stanno prendendo il caffè. Sono seduti sul divano e si sorridono con tutta la tenerezza consentita dalle loro possibilità di attori. Gli attori dovrebbero recitare più di quanto abbiano fatto negli atti precedenti. Sia come non detto per coloro che recitano già.

LAURETTE - Eccoci soli come una volta, caro.

LEONARDO - Sì, cara.

LAURETTE - Sei nervoso?

LEONARDO - Io? No.

LAURETTE - Mi sembrava.

LEONARDO - No, no.

LAURETTE - Si sta bene, vero?

LEONARDO - Mhmmmm?

LAURETTE - Un senso di pace incredibile.

LEONARDO - Incredibile, cara.

LAURETTE - Era molto che non ci succedeva più di cenare soli, tutti e due.

LEONARDO - Molto, davvero.

LAURETTE - Ti dispiace?

LEONARDO - Perché dovrebbe dispiacermi? Anzi, costretti come siamo a guardarci in faccia...

LAURETTE - Perché dici "costretti", caro? (RIDE) Nessuno ti ha obbligato.

LEONARDO - Ma essendo soli, cara... essendo soli siamo costretti a guardarci in faccia!

LAURETTE - Ah, per questo!

LEONARDO + Eh, già, e che altro? Dicevo, guardandoci in faccia, possiamo tentare di ritrovare in noi quello che un tempo ci piacque: i nostri sentimenti e il nostro spirito.

LAURETTE - (GUARDANDOLO VERA) Credi che sarebbe possibile?

LEONARDO - (ELUDENDO) Certo che sarebbe possibile... perché non dovrebbe essere possibile? Se ci siamo piaciuti una volta (e non fu certo una cosa avventata da ragazzini) perché non ci dovremmo poter ritrovare? Forse siamo ancora in tempo.

LAURETTE - Sì, scriviamoci la nostra letterina di Natale: "promesso di essere buono, di fare il mio dovere e di non far soffrire più i miei cari, d'ora in avanti".

LEONARDO - Vedi che ci stiamo già ritrovando? O per lo meno stiamo tornando indietro nel tempo... E' un passo avanti! (RIDONO)

LAURETTE - Credi che potresti rinunciare alla tua libertà?

LEONARDO - Ma cara, la mia, in fondo, era soltanto una libertà vigilata! (RIDONO) Tu, alla tua, piuttosto?

LAURETTE - Non ne ho mai approfittato. Devo farti una confes-

sione: credo che sia necessaria, per poter scrivere con coscienza leggera la mia letterina. Ho creduto di AMARE Lele per un certo tempo; ma ogni volta mi si è affacciata alla mente la possibilità di riaverti, di tornare a vivere con te come un tempo...

LEONARDO - Ma io non ti ho mai lasciata, cara.

LAURETTE - E' peggio, in un certo senso... sapere che lo facevi per nostra figlia e non per me, era anche più umiliante.

LEONARDO - "Umiliante"?! No, che parolona... Tesoro mio, si cercano sempre delle scuse, ai nostri atti: se veramente avessi voluto la mia libertà assoluta, non sarebbe stata Popy che mi avrebbe impedito di prendermela. Era la mia scusa, ecco tutto. Non avrei potuto mai lasciarti.

LAURETTE - Sai qual'era la mia paura? Di essere diventata non soltanto un'abitudine, ... ma anche una necessità. Mi capisci? Che per te io fossi una necessità, una sgradevole necessità: che come fondo della tua libertà tu dovessi avere me. (SI GUARDANO PER UN ATTIMO) Hai capito che cosa voglio dire?

LEONARDO - Ho capito. (INTENDEENDO IL TONO LEGGERO) Non è così, mia cara, non è affatto così: non e'è nessuna ragione che di un fatto gradevole tu ne faccia una cosa

spiacevole. Tu sei la mia necessità, la mia piccola necessità, e te l'ho dimostrato che è vero e sono felice che tu lo sia e dovresti esserlo anche tu.

LAURETTE - Felicissima, tesoro, e ringrazio le occasioni o l'occasione che ha reso possibile questo nostro nuovo incontro. A chi, a cosa lo dobbiamo?

LEONARDO - A una cosa gradevole e sgradevole nello stesso tempo: si tratta di Popy. Credo di dover dire anche a te una cosa che non sono stato capace di dire a lei. Una cosa molto grave.

LAURETTE - (CON UN GRIDO) Cosa è successo?

LEONARDO - Eh? Mi hai fatto paura con quest'urlo! Voi donne pendate sempre alle cose irrimediabili, alle disgrazie: è grave, ma non è la fine del mondo.

LAURETTE - Insomma, che c'è?

LEONARDO - Stasera... ho visto Gianni con un'altra (LAURETTE FA UN GESTO COME SE VOLESSE DIRE CHE NON VEDE NULLA DI GRAVE IN QUESTO) Non ti eri accorta che era un po' strana Popy in questi ultimi giorni?

LAURETTE - No.

LEONARDO - Io sì, e avendo visto questo ragazzo con un'altra donna, mi ha fatto mettere in relazione le due cose.

LAURETTE - Ma se è sempre qui!

LEONARDO - Non sempre.

LAURETTE - Ma non poteva essere una sua amica? (SQUILLA IL TELEFONO) Non si deve sempre pensare che... Pronto? Poppy?... Gianni? Ma come? Non dovevi essere a pranzo con lui, adesso? Cosa è successo?... Ma no, cosa vuoi che sia successo?... Dove siete?... Verrà, stai tranquilla, altrimenti avrebbe telefonato. Comunque lasciami il numero di dove sei - se ci sono novità ti telefono. Torna presto, tesoro... Sì... con papà. Arrivederci... (RIATTACCA) E' strano!

LEONARDO - per me non molto (E' DI UMORE NERISSIMO) Tutta la sera con quella donna!

LAURETTE - Ma chi è: la conosci?

LEONARDO - La conosci anche tu. E' inutile fare dei misteri... E' Carol.

LAURETTE - Carol?

LEONARDO - Carol. Sai benissimo che tipo è.

LAURETTE - Direi una puttana... (LEONARDO NON RISPONDE) E perché?

LEONARDO - Perché cosa?

LAURETTE - Perché con Gianni? Sei sicuro che c'è qualcosa fra loro?

LEONARDO - Cosa ci si va a fare nei viziotti solitari con un uomo sotto braccio?

LAURETTE - Io non lo so.

- LEONARDO - Sì, va bene.
- LAURETTE - E tu? Come li hai visti nei vialetti?
- LEONARDO - Giretto di rimembranza. Noi ci siamo lasciati. Ti avevo detto che era anche piacevole...
- LAURETTE - Ah, per questo stasera... e quando è successo?
- LEONARDO - Qualche giorno.
- LAURETTE - Complimenti! Ma vuoi che in pochi giorni sia riuscita ad accalappiare Gianni...
- LEONARDO - Per lei sono inezie. Le basta di parlarci, con gli uomini. Se farsi capire in questo, stai tranquilla.
- LAURETTE - Ne soffri?
- LEONARDO - E sei tu a domandarmelo? (PAUSA)
- LAURETTE - Ma perché, perché proprio Gianni, poi?
- LEONARDO - Per vendicarsi. Si può essere più vipere... E ora Popy?
- LAURETTE - Beh, non è il caso di drammatizzare: la lascerà anche lui, come te e come tutti quelli che si sono stati prima di te.
- LEONARDO - "tutti quelli": esagerata!
- LAURETTE - Perché, credevi d'essere l'unico?
- LEONARDO - No, l'unico no, ma... e poi non ne sono tanto sicuro.
- LAURETTE - L'unico? Povero Leonardo, dimentichi che prima era la mia più cara amica e che ci dicevamo tutto tutto.
- LEONARDO - Non lo dimentico: siete della stessa scuola.

- LAURETTE - (SI ALZA PALLIDA. STA QUASI PER DARGLI UNO SCHIAFFO MA GUARDA FRA LE QUINTE CHE VEDESSE L'AUTORE E SI FRENA. CON UN SORRISO) Non eri l'unico.
- LEONARDO - Quello che è durato di più, sì.
- LAURETTE - Il più cretino. E se anche con Gianni durasse due anni? (PAUSA)
- LEONARDO - Credi che valga la pena, Gianni?
- LAURETTE - Di tenerlo due anni?
- LEONARDO - Di combattere per conservarlo a Popy.
- LAURETTE - Assolutamente. C'è una cosa sola da fare (LEONARDO LA GUARDA) Che te la riprenda tu.
- LEONARDO - Io?
- LAURETTE - Non c'è altro da fare.
- LEONARDO - E questo perché, per continuare ad avere la tua giustificazione? Avevi paura, eh, che restassi solo?
- LAURETTE - Non essere volgare. Sei tu che vuoi credere per forza che Lele sia il mio amante. Ti ho già detto che non lo è e non lo è mai stato. E' soltanto l'unica persona che mi capisca e con la quale possa sgogarmi un po'. Un artista che capisce tante cose, anche se è un po' così... (FA IL GESTO CON LA MANO PER INDICARE LA PAGURA DELL'AUTORE) Comunque, per tornare a Gianni, tu devi fingere di non poter stare senza di lei in modo che lei lo pianti. Può anche

darsi che la delusione lo porti ad affrettare le nozze. Non si sa mai.

LEONARDO - No.

LAURETTE - Cosa, no?

LEONARDO - Io non ricomincio.

LAURETTE - Non sei capace di farlo per tua figlia? Devi soltanto fingere - per qualche giorno - il tempo perché lasci il ragazzino - il tempo che reagisca e poi sei libero.

LEONARDO - E se quella non lo pianta? Se si tiene tutti e due? E' capace di tutto, quella donna.

LAURETTE - Capacissima. E' vero... Che situazione!

LEONARDO - Avvertire la famiglia di Gianni?

LAURETTE - Tu? Non mi sembra il caso.

LEONARDO - Non io... qualcun altro.

LAURETTE - Lo mandano in Svizzera. Il padre vede nella Svizzera un gran riformatorio.

LEONARDO - E allora?

LAURETTE - E allora l'unico che può consigliarci è Lele.

LEONARDO - (POCO CONVINTO) Naturale. (LAURETTE VA AL TELEFONO)
Che fai?

LAURETTE - Gli dico di venire qui.

LEONARDO - Ma non potremo vedere di sbrigarcela noi due, questa faccenda: c'è sempre bisogno di Lele?

LAURETTE - Per combinare gli intrighi non c'è che lui... e per risolvere le cose con diplomazia (INDICANDO IL TELEFONO) Lo chiamo?

LEONARDO - (ANNUISCE)(IL TELEFONO SQUILLA)

LAURETTE - Altrimenti poi non lo trovo più... Chi sarà?... Pronto... Lele? Stavo per telefonarti... Sì, non fa niente... Lele, puoi venire da me un momento? Abbiamo bisogno del tuo aiuto. Grazie. Subito, sì, subito. Ti offriamo un caffè. Grazie. (RIATTACCA) Ecco fatto.

LEONARDO - Ecco fatto: domani tutta la città sa tutto e fra due o tre mesi ci troviamo in teatro rappresentati (A GUSTO DEL REGISTA PUO' DIRE O NON DIRE: "da Peppino De Filippo nella mia parte e dalla Proclemer nella tua". IO NON LO DIREI) in una esilarante commedia borghese. Lele fa così. Prima ne parla con tutti: gonfia lo scandalo di particolari inventati di sana pianta. Quando ha tutta la sua trama in testa, scrive la commedia... E poi non vedo che cosa possa fare lui.

LAURETTE + Darsi l'idea che non abbiamo.

LEONARDO - Io ho fiducia nella sua fantasia, ma non nella sua psicologia.

LAURETTE - Perché non facciamo una cosa? Perché non telefoni a Caroli che venga qui? Così quando arriva Lele gli

diciamo subito tutto e lo mettiamo davanti al fatto compiuto.

LEONARDO - Quale fatto compiuto?

LAURETTE - Che Carol verrà qui. Così è costretto a trovare una soluzione.

LEONARDO - (LA GUARDA POCO CONVINTO. ILLUMINANDOSI) Idea!

LAURETTE - Cosa?

LEONARDO - Diciamo a Lele che Carol è innamorata di lui!

LAURETTE - (NERVOSA) Che sciocchezza!... E poi?

LEONARDO - Già, e poi nulla... hai ragione.

LAURETTE - Gli si potrebbe dire che dovrebbe tentare lui di innamorare Carol... gli piacerebbe, credo.

LEONARDO - Non è detto che piaccia a lei.

LAURETTE - Eh, capirai! Se Lele volesse./.

LEONARDO - Sì, se volesse, cosa? Carol non è mica poi...

(LAURETTE LO GUARDA) Ammettiamo pure./.. E poi?

LAURETTE + Poi? Poi-è fatta. O tu o un altro, basta che lasci in pace Gianni.. Certo che fra te e Lele sarebbe meglio che fossi tu... (SI GUARDANO) no, forse meglio Lele...

LEONARDO - Sarà che non c'è mai stato nulla fra te e lui, ma sei di una gelosia!

LAURETTE - Sì, sono gelosa, gelosa anche delle mie amicizie.

(SUONA IL CAMPANELLO. ROSI PASSA SUBITO) Eccolo.

Chissà, forse abbiamo fatto male... (LELE ENTRA)

Entra, entra caro.

LEONARDO - (SENZA IMITARLA) Entra, caro.

LELE - (CON GESTO AMPIO) Caaari! Cosa c'è? (VEDENDOLI AFFLITTI) Che succede?

LAURETTE - Una cosa per cui ci occorre il tuo aiuto, Lele, il tuo aiuto serio. Non metterti a lavorare di fantasia.

LEONARDO - E soprattutto attienti alla realtà di questa terra.

LELE - Sembra un tribunale! Che c'è?

LAURETTE - Carol, piantata da Leonardo, si è presa Gianni.

LELE - (SCHIOCCANDO BASSO LA LINGUA SUI DENTI) Accidenti!... E che cos'è che vi addolora?... Popy, naturalmente...

LEONARDO E LAURETTE - Naturalmente.

LAURETTE - Io avrei pensato...

LELE - Non me lo dare, lo so: che Leonardo si ripigli Carol in velocità, è così?

LAURETTE - (GUARINANDO SODDISFATTA LEONARDO) E' così.

LELE - Non poteva venire che a una donna un'idea del genere. (LEONARDO GUARDA SODDISFATTO LAURETTE) Naturalmente, Leonardo ha detto di no. Se l'ha lasciata non può essere lui a fare il primo passo, il suo orgoglio glielo impedirebbe... (REAGENDO ALLA REAZIONE DI LEONARDO) Anche se è vero che non ne vuol più sapere; ma solo per il giuoco amoroso che non lo consentirebbe a

così breve scadenza. Quando l'hai lasciata?

LEONARDO - ... mmm... ieri... l'altro.

LELE - Allora saremmo ancora in tempo. Se fossero stati sei o sette giorni, sarebbe stato troppo presto, ma due giorni...

LEONARDO - Sarei in tempo?

LELE - Ma non c'è neanche da pensarci. È troppo banale. Ci vuole qualcosa di più interessante. Per esempio... I ragazzi sono molto sensibili alle responsabilità... Ecco! Mettere Gianni di fronte alla sua responsabilità verso Carol... dicendogli che il marito è venuto a sapere... che Carol si è separata da lui e che deve lui, ormai, pensare a mantenere la sua donna.

LEONARDO - Ma questo non possiamo dirlo noi.

LELE - Voi no, io sì. Siete ben sicuri che fra loro...

LEONARDO - Cosa si va a fare nei vicoletti solitari, sotto braccio, di sera?

LAURETTE - Mhmm?

LELE - Tutto qui?

LEONARDO - No: stasera ha fatto aspettare Pppy con la quale doveva andare a cena assieme. L'ha lasciata sola con gli amici. Adesso naturalmente l'avrà raggiunta; ma prima era con Carol.

LELE - Sicuro!?

LEONARDO - Sicuro!

LELE - (A LAURETTE) Sapete dov'è? Dove sono?

LAURETTE - (ANDANDO AL TELEFONO) Popy ha lasciato il numero...
otto cinque tre quattro sei cinque. Eccolo. Ma che
vuoi fare?

LELE - Farlo venire qui.

LAURETTE - Dove?

LELE - Qui.

LEONARDO - Qui? Ma non è possibile. Con noi presenti?

LELE - Con voi presenti. E' meraviglioso. Sentirà talmente
la sua responsabilità di fronte proprio a voi che quan
do gli diremo che non è vero vi prometterà tutto quello
che vorrete. Con i ragazzi bisogna agire in velocità,
essere svelti come loro, altrimenti con la diploma-
zia si rischia di restare indietro per seguire un pia-
no anche intelligente.

LAURETTE - Questa è l'unica cosa da tentare?

LEONARDO - Io ormai sono assolutamente fuori discussione (VA
ALLA FINESTRA)

LAURETTE - Non dicevo per te.

LELE - Mi sembra la più brillante. (BASSO A LAURETTE) E'
stata penosa la confessione?

LAURETTE - No, lo sapevo e lui sapeva che lo sapevo.

- LELE - E di noi?
- LAURETTE - Sa quel che deve sapere.
- LEONARDO - (TORNANDO) Allora?
- LELE - Telefono. (VA AL TELEFONO E FORMA IL NUMERO) Per cortesia, ci dovrebbe essere lì il signor Gianni... Sì, le dispiace di chiamarlo un momento?... grazie (A LAURETTE E LEONARDO) E' conosciuto lì... non mi hanno neanche fatto finire... (AL TELEFONO) Pronto... Gianni... è lei? Sono Lele... sì, ho... anzi "abbiamo" urgenza di parlarle. Non dica niente a Popy. Ce la sbrighiamo in pochi minuti... (AGLI ALTRI) Gli manca la voce. (AL TELEFONO) Qui, a casa di Popy... abbia pazienza. (CHIUDE) Le cose bisogna farle a "tambour battent". Ecco fatto.
- LAURETTE - Ecco fa to un corno: adesso viene il peggio. (FOLGORATA) E se poi non fosse vero nulla?
- LELE - Come? Mi avevate assicurato... assicurato! Scommetto che è stata una vampata di gelosia tua! (A LEONARDO).
- LEONARDO - Ma no, li ho visti con questi occhi.
- LELE - Ma li hai visti solo nei vialetti... non è una prova...
- LEONARDO - Ma te l'avevo detto.
- LELE - E adesso?
- LAURETTE - Tu vuoi fare le cose a tambour battent!
- LELE - ^{la}a era la base!

- LEONARDO - Cosa?
- LELE - La sicurezza! Mi avete chiamato di corsa e non eravate sicuri... e adesso? (PAUSA) Adesso quando arriva...
- LAURETTE - Gli domandiamo cos'ha Popy.
- LELE - Perché, cos'ha Popy?
- LEONARDO - Ma niente! E' una sciocchezza. Bisognerebbe invece fargli trovare qui Carol e se si tradisce...
- LELE - E se non si tradisce... no, no, assurdo... lasciate fare a me: ci penso io a parlargli.
- LAURETTE - Ma cosa?
- LELE - Ci penso io, non mi manca la parola.
- LAURETTE - Io ho paura che abbiamo montato una macchina che non cammina. Perché poi c'è venuta tutta la fretta in un momento?
- LEONARDO - Ammetterai, che dato come pensavamo che stessero le cose, era necessario agire finché eravamo in tempo. Più tempo passa e più sarebbe stato difficile staccarlo.
- LAURETTE - Ma non ne sei neanche sicuro!
- LEONARDO - Ma sì che ne sono sicuro! Me l'ha detto lei!
- LELE - Quando?
- LEONARDO - Mi ha telefonato lei in ufficio e mi ha detto

che stava benissimo, tranquillissima e forse più felice. Mi pare chiaro, no?

LELE e LAURETTE - No.

LEONARDO - Le ho domandato chi era e mi ha risposto che non avrei tardato molto a saperlo... poi l'ho vista con Gianni.

LAURETTE - Allora sì, è chiaro. D'altronde è nel suo stile.

LELE - E se non fosse Gianni... Ma non vi preoccupate...

(SUONA IL CAMPANELLO) Eccolo (A LAURETTE) Forse è meglio che tu vada in camera tua.

LAURETTE - Perché?

LEONARDO - Perché sì: non c'è bisogno che lui sappia che tu sai che io e Carol...

LAURETTE - (ALZANDOSI) Ah, pudori... (ROSI HA ACCOMPAGNATO GIANNI GIUSTO IN TEMPO PERCHÉ LAURETTE SCOMPARA NELLA SUÁ STANZA)

GIANNI - Buona sera, buona sera. Che succede?

LEONARDO - Popy non è mica con lei, vero?

GIANNI - Che c'è? (E' CALMISSIMO, MA EVIDENTEMENTE EMOZIONATO COME CHI E' SUL PUNTO DI INIZIARE UN COMBATTIMENTO) Che è successo?

LELE - (PAUSA) Non ha la minima idea del perché abbiamo voluto parlare con lei?

- GIANNI - Forse sì, ma non vedo che cosa c'entrate voi... e poi in questa sede.
- LEONARDO - Ha ragione. Io me ne vado.
- LELE - Ma neanche per sogno! Sei il padre di tua figlia, no? (LEONARDO FA UNA SMORFIA COME PER DIRE "evidentemente") E allora? E Gianni ha dei rapporti quasi ufficiali con tua figlia, no?
- LEONARDO - "Quasi": questo il punto. Sembra che le forme non contino; ma poi ci si accorge che le azioni della nostra vita è sempre bene che siano definite come un contratto.
- GIANNI - Questo è il colmo! E' lei che mi viene a parlare delle mie responsabilità verso Popy?!
- LELE - Non vorrà negare le sue responsabilità, spero?
- GIANNI - (SORPRESO TEMENDO UNA TRAPPOLA IMPREVISTA) Di che genere?
- LELE - Di che genere? Lo so io, di che genere!
- LEONARDO - No, un momento! Cosa sai tu?
- LELE - (SI E' ACCORTO DI AVERE DETTO TROPPO) No, dico lo so io, come lo sappiamo tutti, non "io" in particolare.
- GIANNI - Lei, lei ha il coraggio di indicare agli altri le loro responsabilità? Anch'io volevo parlarle,

caro signore; ma parola d'onore non mi sarei mai aspettato che proprio lei m'avrebbe messo in stato d'accusa. Lei è sicuro di essere pienamente cosciente delle sue responsabilità?

LEONARDO - Che cosa vuol dire?

GIANNI - Lo so io, che cosa voglio dire!... ma non lo sanno tutti, questo... (POPY E' ENTRATA SILENZIOSAMENTE E SI E' MESSA DI NASCOSTO AD ASPETTARE) Vero, signor Lele? Le mie responsabilità me le assumo in pieno, io, le responsabilità che mi vengono dall'aver frequentato Popy per più d'un anno: non è colpa mia se sono tanto giovane da non potermi permettere di...

LELE - (RAPIDISSIMO PER EVITARE DI ESSERE SOPRAFFATTO) Ma non è di questo che vogliamo parlarle. Il signor Leonardo è perfettamente sicuro della sua buona fede nei riguardi di Popy... Ma è della signora Libner, è di Carol che si tratta!

GIANNI - Di Carol? (E' EVIDENTEMENTE SGRADIVOLMENTE COLPITO)

LELE - (SODDISFATTO AMMICCANDO A LEONARDO) E' nei pasticci per colpa sua, caro giovanotto!

GIANNI - Per colpa mia?

LEONARDO - Il marito sa.

GIANNI - Di me?

LEONARDO - Di lei, sì, perché?

GIANNI - Ma come, in tanto tempo non ha mai saputo nulla di lei, e in pochi giorni... Ma che è successo? Come è successo? Come lo sapete, voi?

LEONARDO - (PRONTO) Carol.

GIANNI - Carol?

LELE - Sì, verrà qui fra poco: ha telefonato a Laurette per chiedere aiuto. Le ha raccontato tutto. Erano vecchie amiche, come lei saprà. Le ha detto che non aveva più niente da temere per suo marito e che era successo un pasticcio ed essendo lei l'unica sua amica...

GIANNI - ma via!...

LEONARDO - Mia moglie, in un impulso di generosità, le ha detto che l'avrebbe aiutata: poi quando ha saputo che "il pasticcio" portava il suo nome, non se l'è sentita, francamente, anche perché ospitarla qui, con Poppy, la situazione sarebbe stata assurda, trattandosi proprio di lei. (INDICA GIANNI) Questa casa evidentemente è il bersaglio preferito della signora. Si vede che mia moglie e mia figlia hanno dei gusti in comune con lei.

LELE - Ora verrà qui, però, e sarà lei a riceverla, mio caro giovane, perché è l'unica persona in grado di dare un aiuto alla signora Libner in questo momento.

- GIANNI - Un momento, un momento, è uno scherzo, questo?! Possibile che il signor Libner sappia di me e non di lui?
(INDICA LEONARDO)
- LEONARDO - Capricci del destino, signor Gianni.
(POPY A QUESTO PUNTO SI E' STACCATADA DAL SUO NASCONDIGLIO FERITA A MORTE E SENZA ESSERE VEDUTA SI ALLONTANA VERSO LA SUA STANZA)
- GIANNI - (SINCERO) Capricci un accidente! Non è nemmeno una settimana che... (POPY VIA) (PAUSA) e poi non è vero nulla!
- LELE \$ Cosa non è vero?
- GIANNI - Che io sia innamorato di lei.
- LEONARDO - Come non è vero?
- GIANNI + Non è vero, non è vero! L'avevo fatto per Popy: per rendere a Popy una famiglia normale; per dimostrare a lei (LEONARDO) che quella era una...
- LEONARDO - Abbiamo capito. Dimostrato.
- LELE - Ma le aveva scritto delle lettere?
- GIANNI - Sì, ma...
- LELE - (A LEONARDO) Tu le avevi mai scritto?
- LEONARDO - Sei pazzo?
- LELE - C'è una tecnica, giovanotto, anche in queste cose.
- GIANNI - Ah, lei se ne intende.
- LELE - Certo, e me ne vanto.

- GIANNI - (SINCERO, EMARRITO) Ma di lei non me ne importa nulla! Io ora che faccio?
- LELE - Si prende la sua donna e se la porta con sé da qualche parte... e l'aiuta, come è suo dovere.
- GIANNI - Ma non è giusto!
- LEONARDO - E' giusto, dal momento che lei è riuscito a convincermi di quello di cui voleva convincermi.
- GIANNI - L'egoismo dei "grandi"! Ma ancora non riesco a capire come ha fatto il marito...
- LELEL - Da quanto abbiamo capito noi, confusamente, è stata la signora stessa a svelargli tutto. Forse lui l'aveva vista ricevere delle lettere, hanno avuto una lite e lei ha chiarito tutto. Il signor Libner ha preferito al suicidio o all'omicidio stendere l'indice fatale verso la porta alla peccatrice e la peccatrice, spogliandosi di tutto tranne "due o tre cosucce" (come ha detto alla sua amica) sta facendo tutti i suoi bauli ed è diretta a questa volta. Ora, prima che arrivi Poppy, sarebbe meglio farle cambiare destinazione... E' sembrata molto innamorata di lei, sa?
- GIANNI - Siiii? (NON GLIENE IMPORTA NULLA)
- LELE - Credo di capire com'è andata. Lei, per cercare di dimostrare a Leonardo quello che voleva dimostrare, per

innamorarla ha risvegliato invece in lei tutti i sentimenti della sua assopita purezza. Lei non ha voluto il flirt ma l'amore esclusivo, e siccome nel cuore d'ogni peccatrice ci sono tutti i sogni della vergine, lei, scherzando scherzando, si troverà a trascinare tutti i bauli della signora per qualche anno, fino a che il marito non ritornerà ad essere di una tale utilità da essere chiamato a subire tutte le umiliazioni del perdono... perch" sarà lei che perdonerà al marito, stia tranquillo. (GIANNI E' ANNICHILITO SUL FAMOSO DIVANO. LA TESTA GLI GIRA E ANNASPA CON LA MANO FINO A CHE LEONARDO NON GLIELA OCCUPA CON UN BICCHIERE DI WHISKY)

LEONARDO - Beva, beva.

GIANNI - E che devo fare? Devo aspettarla giù?

LELE - Veramente...

LEONARDO - Non saprè... (GUARDA L'OROLOGIO) Ma penso che per prendere delle decisioni una casa sia meglio di un taxi... però...

GIANNI - Però è meglio che vada giù.

LELE - Ma ha ancora una mezz'ora; ha detto che veniva verso le undici.

LEONARDO - Popy è meglio che non la veda, però una telefonata non sarebbe male fargliela.

GIANNI - (SI ALZA AUTOMATICO. VA AL TELEFONO FA IL NUMERO)
 Sono Gianni, chi è Fedele?... Fedele, mi chiami la signorina... è andata via? Dov'è andata? Con gli altri? Grazie, Fedele, Ciao caro... (ABBASSA IL RICEVITORE. AI DUE) E' andata via con gli altri. Io... (E' VERAMENTE AFFRANTO. LEONARDO E LELE SI GUARDANO PERPLESSI. SE GIANNI SI METTESSE A PIA GERE FORSE SVELEREBBERO SUBITO L'INGANNO. MA IL RAGAZZO SEMBRA VINCERSI NELLA SUA DEBOLEZZA)

LELE - Ci sarebbe forse un mezzo per sistemare tutto per il meglio. Riceverla tutti assieme e parlarle noi cercando di farle capire che sarebbe assurdo che lei si dovesse impegnare...

GIANNI + Ma gliel'ho detto io!

LEONARDO - Cosa?

GIANNI - Che potevo bastare alla sua vita.

LELE - Ma come t'è venute in testa, dico io!

GIANNI - Per convincerla! Ma lei rideva, quando parlavo così! E allora credevo... E poi era l'unico modo per...

LELE - ... per...?

GIANNI - Per non tradire Popy! Altrimenti se buttavo tutto in gioco, anch'io, ci finivo a letto subito!

LEONARDO - (PIUTTOSTO SOCLEVATO) Ah, non c'è stato nulla...
 (SI GUARDA PERPLESSO ATTORNO)

LELE - Carol invecchia: questo ragazzino le ha fatto perdere la testa/

GIANNI Non sono mica poi tanto ragazzino!

LEONARDO - Lasciamo perdere!... Vediamo cosa si potrebbe fare...
(SUONA IL CAMPANELLO DI CASA) E chi è, accidenti!

LELE } - Popy

GIANNI } - Carol!

LEONARDO - Popy, e che le raccontiamo, adesso?... Ma no, Popy ha le chiavi... (INTANTO ROSI HA APERTO E HA INTRODOTTO CAROL CON UNA VALIGETTA DA GIOIELLI IN MANO) Carol? (C'E' UN ATTIMO DI SBALORDIMENTO. LEONARDO E LELE NON RIESCONO QUASI A TRATTENERE UNA RISATA PROROMPENTE. GIANNI SI E' ALZATO, PALLIDO E SI FA INCONTRO A CAROL. CAROL SINGHIOZZANDO GLI SI BUTTA FRA LE BRACCIA. QUESTO NON FA CHE AUMENTARE IL CONVULSO DI LELE E LEONARDO CHE SI STRINGONO FORTE LE MANI UNO CON L'ALTRO PER FRENARSI)

CAROL - (A VOCE BASSA, DOLCISSIMA) Venivo da Laurette: non speravo di trovarti qui. Come sono felice.

GIANNI - Carol, cara, qui non puoi restare, lo capisci?

CAROL - (INDICANDO LEONARDO) Per lui? (ALZA LE SPALLE COME PER DIRE CHE LUI NON HA NESSUNA IMPORTANZA)

GIANNI - Non solo per lui...

CAROL - Mi avevi detto che Popy sapeva tutto!

- GIANNI - Sì, ma questo non toglie che vederti qui... capisci?
- CAROL - E' l'unico posto in cui quel mostro non verrà mai a cercarmi. E' capace di mettere in moto la questura, con tutte le conoscenze che ha, per rintracciarmi, quel mostro...
- LEONARDO - Beh, senti, tuo marito può anche avere dei torti, ma chiamarlo mostro...
- CARIL - (CAMBIANDO TONO) Tu stai zitto. Con te non voglio nemmeno parlare. (A GIANNI) Sei geloso di lui? (LO DICE COME FOSSE UNA COSA TANTO ASSURDA DA NON AMMETTERE DUBBI)
- GIANNI - Nooo... maaa...
- CAROL - (SENZA NEANCHE ASPETTARE CHE FINISCA) Dov'è Laurette? Laurette è la mia più cara amica: io son venuta a casa sua.
- LEONARDO - A parte il fatto...
- CAROL - .. Ho detto che con te non voglio parlare!
- LEONARDO - Volevo farti osservare che Popy è anche sua figlia.
- CAROL - Ma Popy di ragazzini come Gianni, ne trova a migliaia. E poi sa tutto e non credo che il fatto che io stia qui pochi giorni, il tempo che sistemi le mie faccende, spedisca i miei bauli e ottenga la separazione...
- LELE - Ma ci vogliono mesi!
- CAROL + E beh! Laurette è stata a casa mia per anni, no? (A LEONARDO) Credi che mi caccerebbe, lei?

- LAURETTE -- (CHE E' USCITA DALLA SUA CAMERA) Credo di sì. E non perché non ti sia amica, ma perché mi sembra inutile.
- CAROL -- (CHE AVEVA AVUTO UN MOTO DI SLANCIO VERSO LAURETTE) Cosa è inutile?
- LAURETTE -- Spiegatelo tutto, per favore.
- LEONARDO -- Spiegale tu, è tua amica.
- LAURETTE -- No, l'idea è vostra.
- LELE -- Ma non era un'idea, è la realtà, lo vedi.
- LAURETTE -- Lo vedo. E allora Gianni?...
- CAROL -- Cosa?
- GIANNI -- Ma io... io non posso... vieni via, Carol. Ti accompagno in un albergo per stanotte, poi...
- CAROL -- In albergo? No, no, no. Cosa c'è, avanti?! Che sono questi misteri? Cos'è quest'idea? E che cos'è la realtà?
- (PAUSA NESSUNO PARLA) Mi meraviglio di te, Laurette.
- LAURETTE -- (REAGENDO SINCERA) Ma io non c'entro, Carol, non c'entro affatto, ti assicuro... Gianni, se siete un gentiluomo dovete parlare.
- GIANNI -- Credo che un gentiluomo in questi casi, (SI RIVOLGE A LELE) vada signore?... In questi casi, deve per il suo onore...
- LELE -- Ma che onore, macché gentiluomo, non diciamo parole

grosse: qui bisogna chiarire gli equivoci, questa è la prima cosa da fare... Anche perché sei un gentiluomo, se ci tieni a chiarirti così, lo devi fare.

CAROL - Equivoci? Che equivoci? Cos'avete macchinato, voi tutti? E perché Gianni è qui, ora che ci penso? L'avete chiamato voi? Che gli avete fatto? (VA DA LUI COME A PROTEGGERLO)

GIANNI - Carol, ti prego.

CAROL - Che è successo? Laurette, ti prego, nessuno parla... parla tu, almeno. Non sarà mica finita così la nostra amicizia per quella sciocchezza con tuo marito?

LAURETTE - (RIVALUTANDO) Una sciocchezza che è durata due anni.

CAROL - Ma lo sapevi, cara, lo sapevi!

LAURETTE - E con questo?

CAROL - Era stata una scommessa. (LEONARDO LE GUARDA COMICAMENTE INTERESSATO) non puoi assolutamente non puoi essere così meschina... E ti avevo assicurato che te l'avrei reso. Era un giuoco!

LAURETTE - E la tristezza di questi anni? La vergogna? La solitudine?

CAROL - (GUARDA LELE) La solitudine?

LAURETTE - La solitudine, l'inutilità, il senso di inferiorità... Son giuochi che non si fanno sempre ridendo, questi. Tu... anche tu, ora, te ne accorgerai: basta un attimo nel giuoco, per accorgersi che invece è una lotta disperata... Lascia perdere, ritorna da quel mostro di tuo

marito, se per te non lo è, ancora, una cosa disperata, e lascia in pace gli altri.

CAROL - E' così? (LA RABEIA LE GONFIA IL COLLO) "Lascia in pace gli altri?" Corro dietro agli uomini, vero? E' così? Adesso mi giudichi, tu? Ridicola, meschina... non c'è altra parola, per te: meschina, donnetta. Non sai perdere, non hai mai saputo perdere... e lo sai. E' tutta invidia e gelosia, la tua: sei sempre stata invidiosa di me, sempre. Capisco che per te tutto è una tragedia, una cosa disperata: perché non sei mai riuscita ad ottenere quello che volevi, come me. E anche tua figlia l'avrai allevata alla tua scuola, come te: meschina, con i tuoi complessi d'inferiorità... e le prime parole d'amore di un ragazzo, devono essere un impegno a vita, vero?

GIANNI - Carol, ti proibisco...!

CAROL - Cosa proibisci, tu? T'hanno catechizzato così bene che non riesci più a vedere la realtà? (INDICANDO LAURETTE) Lei ha sempre saputo tutto, ti rendi conto? Tutto, di me e suo marito. Era stato un patto preciso fra noi due. Un patto preciso.

LELE - (SINCERAMENTE ALLARMATO) Si calmi, Carol.

LAURETTE - Non è vero!

CAROL - E' vero! Adesso hai paura di perderlo per sempre,

tuo marito, vero? E' questo che ti fa dire "non è vero" con tanta forza. Ma non hai più da aver paura - ormai è fatta... non per colpa mia, ma perché ormai è finita, perché di fronte a quello che ha avuto... io, signora, anche io... tu, al confronto, sei talmente una povera cosa insipida, inutile, incolore, che lui (LEONARDO) andrà sempre desiderando di uscire dal dolce nodo d'amore familiare.

LEONARDO - (PIU' PER POETA' DI LAURETTE CHE PER SINCERITA')

Non è vero!

CAROL - (A LEONARDO) E' vero! E' vero anche per te! (LELE, CHE PER UN PO' SI E' DIVERTITO A SEGUIRE LA SCENA E ANNUIVA SODDISFATTO, ADESSO VORREBBE REPORTARE TUTTO SU UN PIANO DI GIOCO VERBALE E CERCA DI SUGGERIRE CON GESTI APPROPRIATI LA CALMA A CAROL CHE NON LO VEDE PER NIENTE) E' vero per tutti, quelle che dico io. (A LEONARDO) E se avrai un pensiero di desiderio, di affetto, di tenerezza, non sarò ^{per} mai più tua moglie, che stimi quanto un mobile di questa tua casa impersonale e noiosa! (LAURETTE E' ANNICCHIATA. HA INDIETREGGIATO FINO ALLA PORTA DELLA SUA CAMERA. LEONARDO E' PALLIDO. SOLO LELE SINGERA MANTENERE UN CONTEGNO)

LELE .. Si ricordi di essere quella che deve essere!

CAROL - Eh, no, caro, ho diritto anche io a dire quello che penso, finalmente. Non è colpa mia, se lei ha cambiato idea all'ultimo atto di questa nostra commedia. Ma li guardi, li guardi come mi giudicano! Sono offesi, invece di essere addolorati, li guardi! Perché ho vinto io, perché ho saputo conquistarmi la mia felicità! Si da sempre addosso a chi è felice!

LAURETTE * Ma non hai vinto! Non hai vinto, Carol! Sei finita come me!... Ma spiegatele, per favore?! Spiegatele! Loro hanno vinto: gli uomini vincono sempre! Ma non tu!

CAROL - Ma sì, sì, spiegatemi, fatela contenta, ha diritto alla sua piccola vendetta.

LELE - Vuol dire che Gianni ha giuocato... sì, anche lui. Mi dispiace. Voleva soltanto dare una dimostrazione a Leonardo di quello che lei fosse veramente... Voleva fare un regalo alla sua piccola, meschina Popy: renderle un padre affettuoso unito alla sua mamma, e per far questo ha fatto degli erculei sforzi di fantasia per attirarla, per conquistarla... e poi si è accorto che era una cosa troppo facile (GIANNI VORREBBE REAGIRE MA TACE SOTTO LO SGUARDO DI CAROL) e ha dovuto fare degli sforzi ancora maggiori per evitare quello che lui riteneva fosse il peggio, tradire materialmente

la sua Popy. Non si sarebbe mai aspettato di arrivare a questo punto. Forse la riteneva peggiore di quello che è in realtà: non credeva che avrebbe avuto il coraggio di affrontar le critiche della gente e un avvenire incerto, abbandonando la sua casa, suo marito, per iniziare una nuova vita con lui.

LEONARDO - Ma gli abbiamo chiarito anche questo perché gli abbiamo spiegato come e qualmente l'uomo (ivi compresa, naturalmente) la donna) arrivato ad una certa età, ha delle predilezioni verso la gioventù che talvolta diventano così imperiose da far compiere dei veri e propri ardimenti.

LAURETTE - (SENZA CATTIVERIA) E' così: non sei combinata meglio di me, mia povera Carol. Non voglio vendicarmi. E' così. Io sono finita: hai ragione: l'avevo pensato; ma soltanto ora lo vedo con chiarezza e devo ringraziare te di avermelo confermato; ma tu... tu da oggi in poi comincerai a temere del tuo fascino, della tua sicurezza di donna?.. Anche se non fosse vero, guarda, anche se realmente il tuo fascino ci fosse ancora, il fatto che qualcuno abbia soltanto potuto pensare di giuocare con te, ti farà venire un brivido ogni volta che vedrai uno sguardo di desiderio posarsi su di te. E' un tale tarlo, e una volta che ha cominciato a rodere... E cosa farai, adesso? Tornerai da tuo marito? Vedi come

somiglia alla mia la tua condizione ?

CAROL

- Basta! Basta, grazie, Laurette... Hai ragione; ma mi secca di farmi vedere così... brutta davanti a tutti!

(PAUSA) Forse è meglio mettersi a ridere, non trovi?

(LAURETTE SENZA RISPONDERE ENTRA NELLA SUA CAMERA).

Gianni, piccolo gentiluomo... volevi portarmi in albergo, vero? Volevi assumerti la tua responsabilità, vero? Grazie, tesoro, ti sono molto grata per il pensiero... Io devo andare, adesso... (GIANNI E LEONARDO FANNO UN PASSO VERSO DI LEI)

No, cari, non importa, grazie... non sono mica così malata ancora da non potermi reggere da sola... Grazie, grazie, comunque. (GUARDA UN ATTIMO SOPRAPENSIERO VERSO LA PORTA DI CASA. POI SI DECIDE) Bene... Addio, amici. (SI AVVIA. POI A GIANNI)

Sai qual'è il vero male che mi hai fatto? Con la tua dimostrazione riuscita hai scancellato ogni rimpianto che potevo lasciare dietro di me. Non lo fare più, caro: le donne ci tengono molto. (ESCE AVVILITA)

(I TRE UOMINI SONO RIMASTI SOLI IN SCENA. QUANTO E' SUCCESSO LI HA NOTEVOLMENTE SCONVOLTI. NEL SILENZIO SI VOLGONO LE SPALLE PER ESSERE SOLI CON I LORO PENSIERI. CONTEMPORANEAMENTE TRAGGONO DI TASCA UNA SIGARETTA, FANNO SCATTARE L'ACCENDINO SE NON E' CHEDERE TROPPO AL DI-

DOCUMENTI

Arnoldo Foà, *Intervista diabolica col capocomico*, in *Testi radiofonici*, documento dattiloscritto non datato

- A. Dica pure il suo nome al microfono
- P. Paolo Stoppa...
- A. Le generalità non importano.
- P. No, volevo domandarle...
- A. Qui, lei è per rispondere, l'intervista la faccio io. Dunque è la prima volta che fa il capocomico, vero?
- P. Io...
- A. La mia è una domanda affermativa. Benissimo! Dunque adesso siamo primi attori! E quando si presenta un poveretto nuovo del teatro o non troppo noto, lei, vero, lo squadra da capo a piedi.
- P. Ma è naturale, dato che...
- A. Ma non è sempre stato così, vero? E quando Racca lo scrutò a quel modo, allora, avrebbe voluto, come i suoi principianti di adesso, essere combinato un po' meglio, e non le era possibile. E ora i vestiti costano, sa? Un poco più di allora!
- P. Ma...
- A. Ma non è tutto. Quando mette la prova generale, firma l'ordine del giorno, avvertendo i signori attori di presentarsi vestiti e truccati, pur sapendo benissimo che seccatura sia! E prima...
- P. Ma adesso...
- A. Già, adesso è il primo a farlo! L'esempio! La responsabilità, vero? E s'impazientisce se un attore s'impapera, vero? E fa un gesto rapido e nervoso con la mano, come ogni primo attore.
- P. Naturalmente...

- A. E alla prima donna si rende pan per focaccia, e se ella ritarda di cinque, si sparisce per dieci, vero? Per non sottostare!
- P. Io ho accettato con molta umiltà il posto che mi è stato affidato. Il modo come saprò tenerlo sarà giudicato dal pubblico e non da Lei.
- A. Ma l'umiltà non le impedirà di aspirare a parti sempre di maggior impegno, vero? E vorrà fare l'Amleto, l'Otello...
- P. No, no, io rimarrò sulla mia strada... Io sono un attor comico.
- A. Lo dice con tristezza.
- P. Sì, perché è triste, un po', far ridere gli altri. Ma qualche volta...
- A. Ci siamo! Qualche volta?
- P. Ma non credo che interessi.
- A. No, no, dica, dica!
- P. C'è un mio vecchio compagno di scuola, uno che ha fatto strada, come si dice, che quando mi vede mi chiede di recitargli l'essere o non essere o l'"Addio" di Otello. Per lui l'attore è quello che fa piangere... e non ho mai avuto il coraggio di disilluderlo sul mio conto. Anzi, se permette...
- A. Cosa?
- P. Vorrei recitare, ora, qui, l'"essere o non essere", per lui. E, non vedendomi, chissà che anche gli altri...
- A. Se crede?!
- P. Grazie. (recita) ESSERE O NON ESSERE...
- A. Non ci siamo, sa?
- P. No, eh?
- A. No! E dica un po', le difficoltà sono maggiori adesso?
- P. Anche all'inizio però! Qualche scoraggiamento. Gandusio, diciotto anni fa, ero un pivellino, e lui un direttore terribile, allora, mi mise centomila lire di multa, (e ne prendevo trentadue al giorno) perché, alle prove del Signor di Saint Aubin non facevo il gesto di aprire e chiudere una porta (che non c'era, naturalmente, eravamo

alle prove) tutte le mille volte che entravo e uscivo. Allora mi dissi che non avrei potuto fare nulla in arte. Altri tempi! Allora le parti si sapevano! Quante battute ha, lei, nella nostra commedia?

A. Cinque.

P. Ieri sera ha cambiato tutte le parole. Le ho fatto mettere una multa di duecento lire.

A. Dovrò pagarle?

P. Naturalmente.

A. Pagò lei a Gandusio le centomila lire?

P. Naturalmente no!

A. Eh, già, altri tempi!

P. Ma in compenso, entrerà anche nel prossimo lavoro.

A. Grazie, signor Stoppa.

P. Farà un vecchietto al primo atto!

A. Un altro vecchietto?

P. Le servirà di studio.

A. E va bene! Farò il vecchietto! Paolo Stoppa! Che giorno è oggi?

P. Domenica.

A. Benissimo. Chi recita al Quirino, oggi?

P. Come chi recita? Io e la Isa Pola ne "La bella avventura"!

A. E quanti spettacoli ci sono oggi?

P. Due!

A. E a che ora finisce il secondo?

P. Alle 22,30.

A. E dove siamo allora noi adesso?

(A DUE) (SPAVENTASSIMI) AAHHHHHHHHHHHHHHHHHH!

Francesco T. Roffarò, *Una satira del mondo borghese nella fiera delle maschere*, in «Il Mattino», Venezia, 23 agosto 1947

Questa *Fiera delle maschere* presentata ieri sera alla Fenice dai «Comici della strada», reduce dal Festival mondiale della gioventù di Praga, è teatralmente qualcosa che sta tra la commedia dell'arte, il mimo e la parodia rivelando pure evidenti tendenze verso un simbolismo polemico che, concluso o meno concluso, costituisce, pur sempre, il lievito parodistico e la ragione logica di tanta congerie di materiale consuetudinario della commedia a soggetto di tipo tradizionale.

Pertanto la riduzione che Vito Pandolfi e Luigi Squarzina hanno tratto da scene del Secolo XVII da motivi di commedie del Ruzzante e di Moliere è riuscita una cosa tutta moderna e del tutto lontana dall'intenzione formale di dar vita ai soggetti classici della commedia dell'arte, imparentata ad essi solo come motivo elementare essendone assai diversi gli spunti e lo spirito complessivo. Evidentemente le varie vicende delle maschere esprimono qui la morte della poesia di fronte alla spietata meccanicità del secolo della grande industria monopolistica, del capitalismo sopraffattore e della bomba atomica. Pertanto come nel mimo del teatro francese contemporaneo si tende all'essenziale, qui l'elegia e la poesia travestite sotto la trama confusionaria e il paludamento lepido e patetico sono l'ossatura intelligente di tutto il canovaccio, esuberante e grottesco, condito di lazzi e sorretto da un sintetismo e pur da un frammentarismo scenico di tipica ed assai dinamica sostanza moderna.

Detto questo si è detto il più importante ma vogliamo particolarmente insistere sulla nota della satira sociale, che attraverso la confusissima trama affiora a tratti con una voluta evidentissima asprezza. Qui è appunto il segno più chiaro che, oltre l'apparenza formale, si è voluto dire di più. In tal modo il giuoco esteriore della scena è divenuto tipica allusione funzionale perché, invettiva o sospirata elegia, grottesco o buffonata tutto ha un segno risentito, talvolta estratto e non bene palese, o semplicemente comico tal'altra, vario ricco e soprattutto vivo. Anche tutto il «decor» esteriore è stato curato con gusto pittorico allusivo e simbolico. I bozzetti scenici di Mario Chiari, eseguiti da Libero Petrassi, ed arieggianti l'atmosfera dei quadri di De Chirico sono apparsi sempre complementari allo spettacolo sia dal punto di vista simbolico che da quello del dinamismo scenico. Così le musiche in parte modernissime in parte classiche hanno pienamente armonizzato nel determinare la atmosfera dell'azione. Fusione piena si è notata insomma tra l'azione scenica ed il contorno esteriore. Di tutto quanto nel lavoro è stato più risentito moderno e necessariamente allusivo non abbiamo, per altro, avuto l'impressione che parte del pubblico abbia avuto comprensione piena. Siamo inoltre convinti che alcune scene abbiano fortemente urtato la suscettibilità di alcuni borghesissimi aristocratici non certo di sensibilità accorta. E tuttavia si trattava di trasparenti allusioni a tanta ingiustizia a tanta tragica

e poco pulita commedia del mondo d'oggi, sotto il velo dell'azione buffonesca, naturalmente! Loderemo particolarmente il Foà ottimo ed assai controllato nei mezzi espressivi e Maria Bonfigli vivace ed aggraziata con un suo certo tono tra spigliato e mordente, nonché Achille Millo, Rosella Falk, Paolo Panelli, Nino Manfredi. A posto pure tutti gli altri. Intelligente ed evidentissima la impronta della regia di Vito Pandolfi.

Vice, "Il Capitan Carvalho" di Dennis Cannan, in «Pomeriggio Bolognese», 15 marzo 1952

Non avevamo pensato alla possibilità di mutare la guerra in una occasione di scanzonata «pochade». Dennis Cannan evidentemente vuole rasserenare, anzi ironizzare una materia dolorosa: e in questo gioco, dove l'unica attività prediletta dai soldati sembra quella di tirar per «gonna le ragazze nemiche», sono coinvolti non meno importanti concetti, quali Dio, l'amore, la Patria e così via.

Voi avete sempre creduto ad un «nemico» duro ed assassino? Cannan vi muta completamente il tipo, lo romanticizza cioè: ed eccovi questo singolare capitano Carvalho, giovane piacente galante, che legge liriche di Hugo ed ha con sé due incisioni di Rembrandt. Se mai vi è capitato di credere ad una ragione «morale» della lotta clandestina, ecco qui che Cannan vi dipinge il non meno singolare tipo del professore di biologia, che si fa partigiano unicamente perché poi, nei giorni a venire cioè, la sua attività scientifica sia confortata anche da una attività politica «à la page».

Al professore viene ad un certo punto imposto di sacrificare, in occasione dell'anniversario della Repubblica, la vita del capitano e del suo attendente. Ma, poiché, come si è detto, Carvalho è un nemico simpatico, al professore si presenta il problema di montare almeno un tentativo di uccisione, per avere un valido alibi da opporre ai «capi». Che cosa fa il docente professore universitario nonché partigiano? Il mezzano prepara cioè una notte d'amore tra l'ufficiale e la moglie del fattore di cui sono ospiti, mentre l'alloggio vuoto (l'attendente è con la servetta) viene fatto saltare.

La commedia è tutta giocata su questi rovesciamenti in chiave umoristica di situazioni serie, ed è quindi divertente, perché ognuno ha in sé la tendenza a sorridere della propria serietà quando essa sia abilmente deformata, ironizza. E qui vi sono molti elementi, tanto scenici che nel dialogo, che il pubblico ha mostrato di apprezzare moltissimo. Perché il dialogo è brioso, furbo, saporito, e le situazioni comiche sono state intelligentemente sottolineate dalla accorta regia del

Ferrero. Soltanto è necessario chiedersi se la satira, soprattutto quando ha per oggetto materia non meschina qual è quella qui trattata, non debba essere maggiormente impegnata, non risolta in una comicità fine a se stessa.

Gli applausi più convinti – uno a scena aperta – se li è avuti Arnaldo Foà. nella commedia di ieri, quando ha avuto occasione per quella sua inimitabile, ruvida e efficace ironia, è stato veramente brillante. Assai bene anche Andreina Pagnani molto festeggiata. Giorgio De Lullo era alle prese con il personaggio più ingrato: se l'è cavata assai bene. Colorite e divertenti le caratterizzazioni di Riccardini, Pagliarini, Giuffrè e Fulvia, Mammi, una servetta che, quanto a correre dietro ai soldati, non ha nulla da invidiare alla abruzzesina di «Umberto D».

E. Ferdinando Palmieri, *È una variazione pirandelliana sugli attori e sui personaggi*, in «La notte», 19 marzo 1957

Con i tre atti di *Signori, buonasera* esordisce, come autore, un attore da noi elogiato più volte, Arnaldo Foà. Nel Teatro italiano del nostro tempo, l'attore-autore è sempre un caso. Erano attori-autori quelli della Commedia dell'Arte; sono commedianti-commediografi, nella Scena moderna, certi dialettali (pochissimi). E che il teatro in dialetto sia il meno sprovveduto di interpreti-scrittori si può spiegare: evidentemente il dialetto, che era la grande forza delle Maschere, continua a eccitare la fantasia. A parte il titolo che non significa nulla, o che forse vuol canzonare il «buongiorno» e la «buonanotte» di certi titoli di moda, il nuovo copione fa anzitutto della critica teatrale: il tema principale, infatti, è il rapporto fra testo e rappresentazione, fra personaggio e interprete. Ora, che il Foà sia stato sospinto da intenzioni di tal genere, non ci sorprende: un attore è sempre un critico. È un critico perché sceglie le commedie, perché ogni interpretazione è un giudizio sul personaggio, il risultato di un'indagine, un modo di vedere, d'intendere, di proporre. È difficile che gli attori siano d'accordo sullo stesso protagonista, come è difficile che i critici siano d'accordo sulla medesima opera. Sul palco, non un Amleto è mai stato uguale all'altro, non un Todero brontolon, non un signor Ponza. In queste nostre cronache noi non citiamo mai, o quasi mai, né autori né titoli: in tempi così spensierati non vogliamo passare per importuni. Ma adesso, Pirandello non possiamo non nominarlo: il tema sviluppato dal Foà ci costringe a far sapere che i *Sei personaggi e Questa sera si recita a soggetto* li conosciamo anche noi. Chiediamo scusa.

Il tema è svolto genericamente. Dopo aver annunciato che una compagnia vuol recitare a suo modo, «con linguaggio più attuale», la nuova commedia di un autore gaio e illustre, che ci

mostra *Signori, buonasera?* Ci mostra degli attori che nonostante la presenza dell'autore, il quale partecipa alla rappresentazione per sorvegliare, tirano a drammatizzare un copione comico perché la loro indole umana e la logica teatrale non può sorridere né di certi sentimenti né di certe situazioni. Il Foà, dunque, scrive per insistere sui tradimenti e sui limiti d'ogni interpretazione scenica, per spiegare una volta di più che il temperamento e il gusto dell'interprete dissentono spesso dal personaggio, per burlare anche la mentalità degli attori. Motivi arcinoti. Ma tutto questo non è affidato a un'inconsueta varietà di episodi, a invenzioni ironiche: tutto questo sembra ed è una pirandellata non necessaria, un'appiccicatura.

Fatto sta che nel recitare dinanzi a noi gli attori drammatizzano – per modo di dire, intendiamoci – una commedia briosa nella quale un bravo Gianni soffia l'amante al futuro suocero non per capriccio ma per restituire alla fidanzata un padre serio. Per il futuro suocero, che ignora, si intende, i propositi del giovanotto, la sorpresa è allarmante: il suo cuore non può non pensare alla felicità della figlia. Alla stessa felicità si mette a pensare, di improvviso, anche la garrula madre, che ha per amico un amico di casa, un autore cioè di copioni leggeri; ma come la storia rallegrante immaginata dal commediografo vero vada a finire, resta un segreto perché gli interpreti preferiscono concludere con un colpo di rivoltella. Già. Dopo aver capito male certi discorsi, la ragazza, che si chiama Popy, si angoscia e si uccide.

Ora, nemmeno questa storia faceta, che faceta non è per chi la sta rappresentando, riesce a interessarci: come testimonianza ironica sui costumi d'oggi, manca d'originalità e d'umore; come caricatura di certe commedie boulevardiste prodotte dai nostri autori, manca, e non è poco, di spirito caricaturale. Insomma, *Signori, buonasera* è un triplice errore. A fianco dello stesso Foà, che, come regista, avrebbe potuto trarre effetti più comici, la Villi, il Ferzetti, la Tempestini, il Pani, la Aloisi e la Corvin hanno recitato zelantemente. Applausi cordiali dopo il primo e il secondo atto; alcuni fischi alla fine.

Umberto Simonetta, “*Signori, buonasera*” tre atti di *Arnoldo Foà*, in «Il Popolo di Milano», 20 marzo 1957

Il debutto di Arnoldo Foà come autore drammatico è avvenuto in un clima allegramente battagliero, in un'atmosfera calda che ha sprigionato, alla fine del terzo atto, perfino dei fischi, degli autentici, laceranti fischi, proprio come nei periodi più romantici e vivaci del teatro, quando gli spettatori, meno indifferenti ed apatici di oggi, alimentavano le polemiche e, nel ridotto e dopo teatro, si accanivano in discussioni su discussioni. C'è stato, ieri sera, all'Odeon,

addirittura l'intervento della forza pubblica; un carabiniere, evidentemente un acceso «foaista», ha cercato di intimorire un giovane fischiatore. Insomma, sembrava quasi di essere ritornati ai bei tempi. Ecco, il copione di Foà ha questo grosso, innegabile merito: di aver rispolverato la nobile usanza del fischio che era sciaguratamente caduta in disuso. Purtroppo è anche l'unico merito di un lavoro che per il resto è apparso ingenuo e inutile. Vediamo di raccontarlo, ma se la trama non vi sembrerà troppo chiara scusateci: non l'abbiamo capita neanche noi. Dunque: un applaudito commediografo, Lele, autore di commedie alla moda, allegre e scanzonate, affida l'ultimo suo parto letterario a una compagnia di ottimi attori, pregandoli di prendere talmente sul serio le loro rispettive parti da immedesimarsi in esse. Difatti così avviene. Realtà e finzione si fondono; ma dopo questa operazione di alta alchimia, al pari di due sostanze chimiche mal saturate, esplodono. Ogni personaggio recita a soggetto, ogni attore esce dalla propria parte e ne rientra quando ne ha voglia, la commedia che doveva esser gaia e divertente si avvia a trasformarsi in un dramma. Non chiedeteci come mai avvenga questa trasformazione, non siamo assolutamente in grado di dirvelo. Continuiamo. I personaggi principali della commedia sono quattro: Lauretta, Leonardo, Popy e Gianni. I primi due sono marito e moglie, Popy è la loro figlia, Gianni il fidanzato. In più, attenzione: Lauretta è l'amante di Lele, Leonardo è l'amante di una certa Carol che a sua volta diventerà l'amante di Gianni. E trascuriamo le «avances» di Popy a Lele, tanto più che vengono respinte. Non potremmo giurarlo, ma ci è sembrato che l'intraprendente Gianni diventi l'amico di Carol non per spontaneo impulso, ma per riportare sulla retta via Leonardo, padre scavezzacollo.

E così siamo giunti al finale, anzi ai numerosi finali possibili. Si ode un colpo di rivoltella e cala il sipario, lasciando lo scoraggiato spettatore con un dubbio quanto mai giustificato: chi si è ucciso? Mah. Cerchiamo di ricostruire secondo un filo di logica. Forse è stata Popy, che non ha sopportato il tradimento del fidanzato anche se era giustificato da nobilissimi fini. O forse Lauretta, stanca della relazione con Lele, incapace di rassegnarsi a una vita accanto a Leonardo. O forse Carol, per motivi tutti suoi. O forse, ma speriamo di no, la servetta che s'è aggirata per tutta la commedia e che, chi lo può mai dire, poteva anche avere il cuore traboccante di dispiaceri amorosi. Ma sono illazioni. Tutto era possibile ieri sera. Perciò lasciate che anche noi si dia un contributo al lavoro immaginando, a nostro e vostro uso e consumo, che la rivoltella fosse caricata a salve: così non c'è stato nessun morto, un po' di paura e basta. La commedia non esiste, questa è l'unica cosa chiara. Lo stesso personaggio di Lele, l'autore-attore che dovrebbe reggere i fili di tutto, muovendo a suo piacimento l'azione e cercando di dominare la ribellione dei colleghi, è il peggior servizio che il Foà autore ha fatto al Foà attore. Strane allusioni, complicate spiegazioni, un dialogo oscuro, una sequenza di monologhi scarsamente

teatrali hanno contribuito a confondere le idee. Incautamente citato all'inizio del primo atto dall'autore, Pirandello ha fatto spesso capolino, ma pio, sdegnato, si è ritirato precipitosamente.

E passiamo all'interpretazione. Arnaldo Foà si è battuto con foga e coraggio, cercando con tutti i mezzi di sostenere la propria fragile creatura con un entusiasmo a volte commovente. Occorre dargli atto della sua passione: ha sbagliato come autore ma merita delle attenuanti e tutto il rispetto. Come attore è stato perfetto. Olga Villi, alle prese con una pettinatura alla Veronica Lake, ha scosso più volte la testa: non si è capito bene se per la parte o perché le andavano i capelli negli occhi. Molto convinta comunque non ci è sembrata. Gabriele Ferzetti si è difeso strenuamente per due atti, al terzo è scivolato andando all'assalto di un monologo: dopodiché ha agitato bandiera bianca. Molto graziosa e anche brava, tanto da meritarsi un applauso a scena aperta, la Tempestini; animosa e sicura l'Aloisi. Il giovane Pani ha sostenuto con calore e abilità la sua parte e s'è lodevolmente sforzato di correggere la sua inflessione romanesca. La Corvin ha disegnato assai bene una figurina di cameriera divertente: il suo personaggio è apparso l'unica trovata di tutta la commedia. Dovremmo citare anche il telefono che è stato puntuale e squillante e che per i suoi numerosi interventi meriterebbe un posto in locandina. Molti applausi al primo atto, meno al secondo, meno ancora al terzo come s'è detto.

Alberto Perrini, lettera indirizzata ad Arnaldo Foà, 23 marzo 1957

Carissimo Foà,

A Roma cominciano a circolare commenti sulla tua commedia. Leggo sulla faccia di molti attori la soddisfazione dello scampato pericolo (il pericolo di un tuo grosso successo – come senza dubbio meritavi e meriti). Non te la perdonano i tuoi cari colleghi e, con loro, i critici (altra genia che infesta il nostro costume teatrale); i critici che sono di solito autori, o registi o attori mancati e vivono al margine del palcoscenico con un livido sorriso di superiorità.

Son qui, carissimo Arnaldo; per stringerti la mano con la solidarietà e la simpatia del vecchio amico e del collega. Ho la precisa convinzione che ti abbiano colpito alle spalle dopo averti reso la vita impossibile. Ho troppa stima di te come uomo e uomo di teatro per non esserne convinto. Ma non devi mollare. Tieni duro e schiaccia tutte le merde che incontri sul tuo sentiero. Guarda Gassman (che ha minori doti di te, anche se lui non ha esposto il fianco come autore). Devi tener duro e attendere con fiducia. “Attendere”, lo so, è un ingiusto termine, per te, che hai atteso anche troppo nella tua carriera d'attore (credi che l'abbia dimenticato?). Perfino per essere preso in considerazione nel doppiaggio hai dovuto attendere anni e anni. Ora

hai vinto il muro opaco che ti circondava e sei uno degli attori più importanti e sicuri del nostro paese; è questione di tempo per esserlo anche come autore e regista. Tu non ti arrendi anche se il successo – che avrai senz’altro – ti sembrerà troppo duramente pagato. Ma tu hai il dovere, per te e per chi ha stima di te, di non mollare. In mezzo a queste ombre luccicanti, fatte di fumo e di quotazioni scroccate – i mediocri fanno subito lega con i mediocri – tu sei qualcuno. E son convinto che tu lo sappia. Nella mancanza di originalità e di fantasia che domina il teatro italiano, nell’indifferenza, negli interessi creati, nella presunzione fasulla, nell’analfabetismo, ignoranza e cattivo gusto e livore per chi ha una personalità, c’è bisogno di uomini della tua tempra e del tuo temperamento. È duro combattere contro torme di topi che escono da tutte le fogne dei sottopalchi per rosicchiare coi loro dentuzzi l’opera di chi ha un’autentica personalità. Non è difficile, ma ci vuole tempo per ricacciare i topi nella loro acquaccia. Gli applausi, le lodi, i sorrisi che ti arriveranno, allora, non ti daranno gioia. Avrai soltanto una calda simpatia per te stesso, velata di tristezza, una pienezza intima come dopo aver compiuto un dovere personale. Ti pulirai le suole dallo sterco e alzerai la faccia a respirare aria pura. C’è sempre aria pura per i polmoni che la meritano. E tu hai buoni polmoni e torace largo. La simpatia per te, in questo momento, mi viene da una amara esperienza personale. Ricordi nel 1955 quando la Comp. Del Nuovo Teatro doveva allestire a Roma il mio Non si dorme a Kirkwall? (Tra l’altro avevo pensato a te). Cominciarono le prove, poi la rappresentazione fu vietata dagli intrallazzi di ben note persone di cui ho segnato il nome. Il mio lavoro, allora, emigrò in provincia. Al Piccolo di Trieste fu bocciato. Fu un attore che non conoscevo (Baseggio) a dare del fesso ai giudici per la bocciatura. Allora fu rappresentato. Ebbe il maggior successo tra tutti i lavori in repertorio di quella stagione triestina, tanto che fu l’unica novità italiana presentata al Festival 1956 di Bologna. Allora cominciarono i critici a non perdonarmela. Il mio lavoro, intanto, otteneva all’estero grossi successi, veniva pubblicato in America insieme ad opere di Arthur Miller, Tennessee Williams, ecc. (Cosa insolita per i poveri autori italiani). E anche questo non mi è stato perdonato. Tanto che a Roma ho dovuto io stesso allestire il mio lavoro in un teatrino per dare uno schiaffo a chi di dovere.

Ti abbraccio con simpatia e cordialità.

Tuo Alberto Perrini

**Raul Radice, “I Masteroidi” in equilibrio fra astrazione e realtà, in «Il Giornale d’Italia»,
22 dicembre 1962**

Dei Masteroidi (in francese «Les Maxibules», ma a Parigi come a Roma si tratta di parole inventate), mentre la commedia procede di artificio in artificio, per quanto forte sia il desiderio dello spettatore, non si hanno notizie precise. Sappiamo che si tratta di un prodotto industriale grazie al quale la famiglia Donadieu si è largamente arricchita; ma che cosa sia tal prodotto nessuno dice. Il mistero dal quale è circondato autorizza anzi ogni supposizione, tant’è vero che a qualche recensore è sembrato possibile che dovesse trattarsi di oggetti di materia plastica, nonostante l’azienda che li produce stia per celebrare il suo primo centenario. Comunque i Donadieu, gente di provincia, sono quel che si dice una famiglia rispettabile. Il capo di casa è egoista e ipocrita come sono in genere i borghesi delle commedie d’oggi (tanto più se il commediografo è appunto un borghese). Jolanda, la sorella maggiore, è una vedova implacata cui cento pregiudizi sociali e religiosi impediscono di contrarre un nuovo matrimonio. L’altra, Fiorenza, moglie infantilmente innamorata di un ingegnere non danaroso, Ludovico, sarebbe invece felice se il marito non le avesse proposto (e Fiorenza ha accettato) una separazione che dovrebbe servire a impedire, o per lo meno a ritardare, la fine del loro amore. Ludovico, romanticamente sicuro che il distacco dalla moglie gli consentirà di resistere a ogni tentazione (compresa quella di immediatamente ritornare), forte della propria sicurezza è partito per l’America del Sud. La quale, come si sa, è grande; ma sarà percorsa in lungo e in largo dalla vedova Jolanda e dal giovane Celestino (modesto e devoto impiegato dei fabbricanti di masteroidi) partiti alla ricerca del silenzioso ingegnere. Devono dirgli che Fiorenza non può fare a meno di lui e riportarlo a casa. Peccato che Ludovico nel frattempo, inseguendo l’immagine di una bella svedese abbia dimenticato la moglie. Ma ciò non impedirà che alla fine tutti si ritrovino: Fiorenza e ingegnere da una parte, Jolanda e Celestino dall’altra (mettiamo a destra), e (a sinistra) l’ingrato capo di casa con una sorella di Celestino ritrovata in un cabaret che è un po’ la sua casa. Occorre aggiungere che quest’ultima coppia non arriverà al matrimonio? Sarebbe superfluo. Come, in fondo, è superfluo dire che per tutti, qualunque essa sia, la conclusione non è felice. Chi ne dubitasse o si chiedesse che senso abbia rinarrare una storiella in apparenza così semplice, non tarderà a cogliere il senso vero della commedia attraverso un personaggio che le è estraneo, un tale Bordeur, ma che di fatto è il commentatore e non di rado il promotore delle azioni di ogni personaggio. Di più: la parte dell’interlocutore è di volta in volta assunta da Bordeur la cui iniziativa oltrepassa i limiti solitamente attribuiti a un commentatore, o a un mediatore fra palcoscenico e platea. Il fatto poi, che Bordeur, “*deus ex machina*” dei «Masteroidi», indossi la divisa dei soldati francesi dell’anno 1904, e viva in una garitta, non distrae nessuno: il suo intervento nelle faccende della famiglia Donadieu si

riveste, tenuta presente la Francia d'oggi, di un'intenzione chiaramente allusiva. A questo punto, poiché il gioco prende il sopravvento, e anzi mostra qualche lungaggine e insistenza (in fondo Bordeur sembrerebbe non aver altro scopo fuor che quello di salvare l'amore di Fiorenza e di Ludovico) ci si domanda se i personaggi del «Masteroidi» abbiano qualche attinenza con la realtà o non siano, appunto, niente più che pedine di un gioco. Il quale, nonostante la commedia sia divertente e non priva di sottigliezze (e lo sarebbe anche più, a parte la legittimità o illegittimità di trovargli qualche parentela con altri testi francesi, se la versione italiana si fosse posta il problema di uno stile) non è mosso da propositi dilettonici, ma piuttosto da uno spirito critico di notevole acredine. Per accenderlo occorrerebbe un vero moralista. E Aymé moralista non è, se «I masteroidi», testo gradevole, non assurgono a più alto livello, cioè è presumibilmente dovuto al dubbio che l'atteggiamento assunto dal commediografo non nasca da un risentimento e da un impegno davvero condivisi. Alla fine non si è nemmeno sicuri che Aymé abbia scelto di non scegliere. Della qual cosa, bisogna aggiungere, a tre quarti degli spettatori, del resto, importerebbe poco. Il gioco di Aymé avrebbe potuto giustificare l'idea di una disumanizzazione quasi totale dei personaggi. Di questa possibilità (suggerita anche dalla scena di Polidori) la regia di Arnaldo Foà (il quale è anche un gustoso, colorito e spiritoso animatore del personaggio di Bordeur e dei molti tipi che si assommano in lui) non ha di proposito tenuto conto. Ne è nato uno spettacolo che si tiene lontano dalla realtà quanto dalla astrazione, il cui equilibrio deriva da una vivacità che trova in sé stessa il proprio ritmo. Con Foà hanno bene recitato Lauro Massaro, che è (con garbo) la vedova vogliosa, Milla Sannoner (Fiorenza), Xenia Valdieri (la sorella di Celestino), Mario Chiocchio e Aldo Barberito, lodevolissimi per i caratteri da entrambi espressi, il primo con la sorda prepotenza di Donadieu, e il secondo con la mite sopportazione di Celestino. Con gli attori, cordialmente e ripetutamente evocati alla ribalta, è stato applaudito anche Marcel Aymé che aveva assistito allo spettacolo in una poltrona di platea.

Roberto De Monticelli, *Troppo grazia in queste notti*, in «Il Giorno», 20 febbraio 1963

Questa commedia, «Notti a Milano» di Carlo Terron rappresentata all'Odeon della compagnia Foà-Masiero, è (ma in modo astratto, intendiamoci, astratto e discorsivo) tutta fatta di sesso. Sesso in quel che accade fuori scena, sesso in ciò che viene raccontato e dialogato alla ribalta; sesso mercantile, sesso disinteressato, sesso giusto, sesso sbagliato, sesso così così; ragazze squillo, cultori di amicizie particolari, un accoltellatore di passeggerie periferiche, una ex-

tenutaria di case chiuse. Troppa grazia, si sarebbe tentati di dire. Queste, dunque, le notti di Milano? Il caso è quello d'una bella ragazza, Franca, che, giunta nella città della provincia per farvi la sua pulita carrierina di segretaria, diventa ragazza squillo di lusso, così, senza si può dire neanche volerlo; semplicemente perché le capita di cominciare ed è poi tutto così facile, comodo e redditizio in questa capitale del miracolo economico. A metterle su l'appartamentino che le serve per il mestiere è uno strano giovane, Davide, che nutre per lei un sentimento rabbiosamente mascherato di ironia; e per sé, a quel che abbiamo capito, anche qualche segreta ambizione letteraria. Sappiamo poi che, ebreo, il giovane, allora un ragazzo, era stato internato in un campo di sterminio in Germania. Se l'era cavata, ma dopo aver fatto da cavia per uno di quegli atroci esperimenti clinici che s'aggiungevano all'orrore dei forni crematori. Eccolo qua, ora, l'infelice, diventato uomo senza possibilità d'amare: la sua passione per Franca si realizza, così, in modo distruttivo, facilitandole la strada della prostituzione. Ma nelle ore libere, che sono le più, va ad accoltellare le passeggiatrici. È insomma, celato sotto apparenze di dolcezza rinunciataria e di cerebrale ironia, un mostro. Franca lo ama ma non può far nulla per lui, salvo sottrarlo una volta, con una falsa testimonianza, alla polizia che – ammazza oggi, ammazza domani – qualche sospetto comincia ad averlo. Il poveretto promette di uccidersi; lo farà, un giorno o l'altro, e sarà il suo regalo di nozze alla ragazza che alla fine si lascerà sposare da un maturo e gentile cliente, pieno di soldi e di buoni sentimenti, padre di un altro frequentatore del movimentato appartamentino: un giovane che però, essendo dedito alle amicizie particolari, ci viene soltanto per fare quattro chiacchiere con la ragazza e raccontarle fasti e nefasti di una Milano segreta ma non poi troppo. Aggiungete una matura e nostalgica ex-tenutaria di case chiuse che, guarda combinazione, abita proprio al piano di sotto; e potrete immaginarvi gli argomenti delle conversazioni. Unico personaggio diciamo così, normale, è il fratello della ragazza, bravo meccanico che viene, scuote metaforicamente la testa e se ne va. È chiaro che le intenzioni del Terron sono quelle di un moralista che amaramente cerca di rappresentare un certo mondo e implicitamente lo condanna; tant'è vero che egli s'ispira anche alla cronaca dei giornali. Il guaio è che questa critica è tutta di testa, tutta in falsetto ironico. Persino lo scampato di Auschwitz non resiste al gusto della battuta per la battuta. E allora, a nostro avviso, vien meno la pietà, quella pietà che mette gli argomenti più scabrosi nella luce cruda ma tonificante dell'esame di coscienza, del processo morale. E rimane la compiacenza. Si assiste insomma alla simbiosi scarsamente riuscita anche da un punto di vista tecnico, di una farsa sarcastica e di un dramma serio; ma la prima, salvo un paio di scene, e qualche battuta di brillante cattiveria, dove si riconosce il gusto tipico del Terron, è anche basata su effetti piuttosto facili e paradossi di gusto dubbio; e il secondo sfiora inevitabilmente il melodramma. Una interpretazione e una regia (dovuta ad Arnoldo Foà) stanche e approssimative hanno poi presentato la commedia nella

luce meno favorevole: il Foà è stato assai poco plausibile nella parte dell'uomo che non può amare e Laretta Masiero stranamente impacciata e opaca in quella della ragazza; i meglio ci sono parsi Gino Lavagetto e Adolfo Lastretti, in parte d'altronde secondarie. Il pubblico numeroso ha applaudito i primi due atti ma già durante il secondo aveva dato qualche segno di impazienza. Alla fine tre applausi frettolosi praticamente annegati nei dissensi.

Mario Guidotti, *Pirandello ma «vecchio»*, in «Avvenire», 6 febbraio 1971

Per vari decenni «Diana e la Tuda» era stata relegata tra le opere minori di Pirandello. Ce la ripropone ora il Teatro Stabile di Palermo in un'edizione per la quale si è ritenuto utile un lancio scandalizzante e certamente poco degno del grande autore per il quale si dovrebbe avere un maggiore rispetto anche in fase reclamistica; per fortuna nella fase più importante, cioè in quella dell'esecuzione del lavoro, non si è ricorso all'espedito erotizzante, e Paola Quattrini non ha posato a lungo nuda per gli spettatori, come era stato ampiamente propagandato, ma è stata vista di spalle in un atteggiamento di modella. Ciò detto per cronaca, passiamo alla critica. Il recupero ci ha confermato la modestia del testo ma non l'inutilità della rappresentazione; è giusto conoscere anche questo Pirandello minore che poi, in confronto ad autori contemporanei firmatari di incredibili commedie viste in questa settimana a Roma, è sempre un gigante. Arnoldo Foà, regista oltreché attore (ma non protagonista), ha cercato di compiere un'operazione di aggiornamento della commedia riuscendovi per quanto si poteva; il più felice risultato l'ha però ottenuto, più che dal testo, da Paola Quattrini che ha sorpreso lietamente critici e pubblico non per essere apparsa svestita, ma per aver recitato con impegno commovente e con esito sostanzialmente positivo una parte piuttosto complessa di un personaggio alquanto contorto. La Quattrini impersonava Tuda, bella modella che lo scultore Sirio Dossi monopolizza per trarne una statua di Diana «immortale», che perpetui cioè la vita. Il Dossi non s'accorge che la modella ne è innamorata, la tratta come un oggetto, e poi la sposa per impedire che un suo amico pittore e altri la utilizzino, anche loro, per le loro opere; il patto, prima del matrimonio, è che nessun rapporto intimo e sentimentale sia fra i due coniugi, liberi reciprocamente in tutto e per tutto. Ma Tuda non sopporta a lungo le mortificazioni inflitte dal marito formale e dall'amica di costui, una perfida donna anche lei delusa; e cerca di sottrarsi tradendolo nell'unico modo in cui potesse sentirsi tradito, e cioè posando, di nascosto, per il pittore; così Sirio Dossi, informato dall'amica, la scopre mentre posa, distrugge il quadro del rivale che poi sfida a duello e ferisce, e invita Tuda a tronare a casa. Ma la modella fugge e si perde in una

vita disperata e degradante. Privo di lei, lo scultore è incapace a compiere l'opera e ricerca a lungo la ragazza; questa torna, un giorno, trascinata da un curioso personaggio, l'anziano artista che tutti chiamano «maestro», che da tempo soffocava il suo amore per lei. L'epilogo è tragico: nel corso di una spiegazione a quattro, emerge la sinistra volontà del Dossi, di distorcere la vita, la psicologia, i sentimenti di Tuda per trarne una statua che esprimesse, dagli occhi e dall'atteggiamento, disperazione e follia; e il «maestro» dinanzi alla desolazione pudica della modella che non aveva amato, balza sul giovane collega e lo uccide, «per compiere un atto di giustizia». La vicenda è più contorta di quanto noi non l'abbiamo raccontata e ridonda di toni melodrammatici, romantici, dannunziani, oltreché di una teoria sull'arte oggi inaccettabile. Tuttavia ha anche momenti felici, in cui traspare la genialità di Pirandello.

Arnoldo Foà, *Un teatro di rottura*, Roma, 28 gennaio 1974

Accidenti a te, Memè! Sono venuto a vederti nel tuo garage, pieno di buone intenzioni, aperto a tutto, al teatro gestuale, al teatro d'avanguardia, al teatro spaziale, a quello di rottura...e qui mi fermo, perché proprio di rottura si è trattato: di una rottura di scatole (Tu avresti detto, probabilmente «c...») da non finire! Ma, senti, non ti mando gli accidenti per quello che hai fatto, perché ognuno ha il diritto di fare quello che vuole, ma perché mi hai messo in crisi. Mi hai messo in crisi di fronte a me stesso e di fronte a quelli che ti hanno applaudito. E anche perché mi hai bagnato i piedi e per il resto della serata sono rimasto coi piedi freddi marmati, per via di quell'acqua che tu hai sparso a profusione da quella tua maledetta fontana Tarzan o Fontana Leone! Io non ho mai capito nulla di quello che hai voluto rappresentare: ho capito solo che Franco Enriquez, coi soldi di cui dispone ti aiuta in qualche modo, e siccome i soldi di cui dispone sono anche i miei soldi, io penso che per un teatro di ricerca come il tuo, tu devi rischiare da solo e non adoperare i miei soldi! Oppure Enriquez ti aiuta finanziariamente per poter dire che ha speso più di quello che avrebbe dovuto coi suoi spettacoli e cerca di riparare in qualche modo dimostrando di aver fatto delle operazioni culturali, e com'ognun sa, le operazioni culturali sono sempre in perdita e ci vuol poco a dimostrare che sono più in perdita di quello che si potrebbe pensare. E ti mando gli accidenti perché mi hai riempito la testa di rumori per un'ora e mezzo, riproponendomi il traffico quotidiano che già devo sopportare tutte le volte che vado in strada (con la differenza che nel traffico io chiudo i finestrini e mi sento qualche volta anche qualche bel concerto alla radio o le edificanti trasmissioni di Cavallina e Socio).

Che la vita sia quello che è, caro Perlini, lo sappiamo tutti anche troppo bene a memoria: è inutile che tu mi faccia danzare i letti sotto gli occhi e mi riempia i polmoni di polvere quando mi fai spazzare il tuo garage sotto gli occhi da due donne a seno nudo.

La frase più azzeccata del tuo inconsistente testo è: «Carogna, dove mi hai portato?». Avrei voluto gridarlo anch'io, io che facevo parte dello «s...» pubblico del sabato (parole tue) che ti è venuto a vedere. Non voglio fare un giuoco di parole, dicendoti che invece di Teatro Ricerca, sarebbe meglio che si pagasse la Ricerca del Teatro, di quello vero, di quello che non prende i grandi classici a pretesto per farne degli orridi spettacoli, credendo con ciò di distruggere una tradizione, di bastonare i conservatori, di additare al disprezzo delle masse i valori negativi della Tradizione. Memè Perlini, quando avrai scritto un testo che possa rimanere come esempio di drammaturgia; quando avrai fatto una regia che invece di avvalersi di seni nudi o di provocanti trasparenze; di luci tagliate o accecanti, di rumori assordanti provocati da una buona amplificazione; dell'impassibilità di una ragazza che si lascia bruciare un ombrellino di carta sulla testa; di urla umani e disumani, e soprattutto quando non ti permetterai più di zittire il pubblico che ti zittisce; ma accetterai la critica anche villano dello s... pubblico del sabato sera, allora ti potrai permettere di fare degli spettacoli coi miei soldi e di prendere in giro te stesso per primo e gli altri poi, e lasciar in pace Pirandello!

Per niente tuo

Arnoldo Foà

Roma, 28 gennaio 1974.

Arnoldo Foà, *Bisogna proprio voler bene a tutti i critici?*, in «Tra le quinte», 25 luglio 1974

Uno spettacolo lodato dalla critica, un altro osannato dalla critica e uno non ancora recensito (ad oggi): parlerò di questo. «I mariti borghesi» di Riccardo Reim, l'ho letto su diversi giornali, è uno spettacolo piacevole, impegnato, importante, efficace, gustoso, ben recitato, icastico... e trovatemi voi quanti altri aggettivi volete per magnificare un aborto di cinque mesi, messo sotto spirito in una teca di un museo di storia naturale. Parola che mi sento smarrito: ma come, leggo sul giornale che uno spettacolo è interessante, vado a vederlo e devo assistere a una serie di sketch degni, come fattura e come esecuzione, tutt'al più di un saggio di una scuioletta di recitazione di periferia? (ammesso che esistano, in periferia, le scuole di recitazione).

Certo, dopo aver visto «I mariti borghesi» viene la voglia di carezzare gli attori, l'autore e la cassiera del botteghino tanta è la tenerezza che il tutto ti ispira (la buona volontà, l'impegno, la coscienza – dilettantesca – che tutti mettono nello svolgere il loro compito) ma è questo quello che si richiede a uno spettacolo? Questo e non altro?

A Spoleto Romolo Valli si produce sotto la guida di De Lullo nel «Malato immaginario». Non ho visto lo spettacolo, non sono potuto andare a vedere nulla a Spoleto perché avevo da fare; ma il divertente è che, lette su tutti i giornali le critiche più calorose, mi sento dire dagli amici che l'hanno visto che Romolo era bravissimo, come sempre, ma che lo spettacolo non era un granché. Chi avrà ragione? Sono trenta anni che faccio teatro e non son mai riuscito a mettermi d'accordo con qualche critico per farmi dire bene anche quando ero cane o avevo diretto uno spettacolo in modo sbagliato! Come si fa? Voglio cominciare ad invitarli tutti, questi critici addomesticati, a mandar loro cestini di fiori e frutta, ricordarli affettuosamente nel giorno del loro onomastico e in quello della fausta ricorrenza del genetliaco! Chissà se parleranno incondizionatamente bene anche di me?

I critici si comprano? Dove? Chi li vende? E dove li vendono? Ma io non ci credo: credo piuttosto che sono io che non conosco il segreto della critica. Come si fa; quali sono gli elementi di cui bisogna essere padroni per esercitarla. Devo fare l'attore e basta, ma con umiltà e coscienza, piegando il capo ai rimproveri e sorridendo alle lodi con infinita riconoscenza, perché quando il critico ti loda, devi essere riconoscente. Non ho mai voluto ringraziare un critico per le sue lodi e tutti i critici (quei pochi a cui do del tu) mi hanno detto che faccio male perché «il critico non è tenuto a dir bene di te» e se lo fa è giusto che tu gli sia riconoscente. Bah!

Ho visto alla televisione la Beatrice Cenci di Moravia. L'opera mi ha affascinato: è scritta molto bene. Mi ha affascinato anche quel modo asciutto di proporla; direi che è una tragedia senza sangue... Ma se sapeste cos'è la cronaca che credo verrà pubblicata fra poco da Franco Ricci, tratta da un manoscritto che io ho rinvenuto fra vecchi libri in un magazzino di libri vecchi. Favolosa, amici miei!

Fredda, asciuttissima, scritta da un padre confessore intelligente e serio che ci ha messo dentro tutto il sangue necessario e non solo quello sparso dal vecchio, lurido Francesco e poi dalla sua famiglia in espiazione delle loro colpe; ma persino quello sparso dal popolo che, per assistere alle famose esecuzioni della matrigna, della figlia e del fratello, si accalcava nelle vie, nelle piazze e sui balconi. Anche il freddo, disseccato dal tempo. Le grida sono soffocate dal velo

nero della morte; ma la passione dei protagonisti brucia ancora sotto le ceneri del tempo, e, soffiandoci su, darebbe ancora fiamma.

Arnoldo Foà, *Seguire il poeta, in Pace e guerra nel teatro classico greco, programma di sala, settembre 1992*

Mi si può imputare di non avere abbastanza fantasia: ma io non sono di quei registi che stravolgono i testi, per dimostrare più o meno chiaramente quanto credono di dover dimostrare. A me piace seguire “il poeta”, come si diceva una volta, nelle sue intenzioni. Far indossare agli attori degli abiti moderni per dimostrare che ciò che è accaduto può ancora accadere e rendere più evidente l’attualità di un testo classico, anche questa mi sembra un’operazione gratuita e poco sensata, soprattutto per gli inevitabili anacronismi che si vengono a determinare.

Ciò premesso, tuttavia, anche io intervengo sul testo quando l’arcaismo, certamente rispettato dal traduttore, arriva a rendere oscuro un passo che, con opportuni ritocchi, può essere addirittura evidente. Niente di moderno, dunque, salvo i mezzi di scena e gli attori.

Parlare della pace è utile: è il bene maggiore al quale gli uomini possono aspirare. Invocare la pace, oggi, spero oltre tutto che sia di buon augurio. ho cercato, nella mia regia, di essere il più chiaro e il più semplice possibile, così come ha cercato di esserlo questo meraviglioso autore che si chiama Aristofane. Trigeo, il protagonista, è un contadino, e Aristofane gli mette in bocca parole da contadino e gli fa compiere azioni da contadino, ma tutta l’atmosfera è villereccia. Gli dei sono signori che sono andati in vacanza, Mercurio è un dio di seconda classe che si comporta e non parla meglio del contadino Trigeo; e quando la commedia starebbe per prendere fiato ed aria, le virate di ritorno sono brusche ed efficaci. Aristofane stesso, che amo pensare abbia scritto proprio per sé la sua apparizione si esprime con la semplicità e la schiettezza che caratterizzano tutta l’opera, e del resto l’antipatia dell’autore per Eschilo e per i suoi colleghi paludati è espressa nell’opera a chiare lettere.

La parte politica può apparire al pubblico più oscura per via dei personaggi che vi vengono citati e che non sono di nostra corrente conoscenza. Basterà che il pubblico assista allo spettacolo, sostituendo i nomi sconosciuti con altri più noti a tutti noi. Non si scandalizzi qualcuno se vedrà cose estranee alla commedia greca: mi auguro di poter credere che Aristofane ne sarebbe stato contento. Gli attori sono stati contenti di venire con me a interpretare quest’opera e sono contenti di come ho pensato di attuarla: il mio augurio è che ne sia contento

anche lo spettatore che verrà a vederla. La mia intenzione (e credo fosse anche quella dell'autore) è quella di far riflettere con allegria, che è il suo esteriore, come la massima serietà è la sua base.

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di questo percorso durato tre anni, sento di voler ringraziare tutti coloro che hanno reso possibile la realizzazione di questa tesi e che mi hanno supportato nelle diverse fasi della ricerca. Ringrazio innanzitutto la signora Anna Procaccini, vedova di Arnoldo Foà, che ha messo fin da subito a disposizione materiali, documenti e aneddoti sul Maestro e che ha chiarito i miei dubbi sempre con gentilezza e grande umanità. Per un motivo analogo ringrazio anche il Centro Studi del Teatro della Pergola, soprattutto nella persona di Adela Gjata, la quale mi ha permesso di svolgere la ricerca nei luoghi del Centro Studi e di accedere facilmente ai documenti in esso conservati. Ringrazio il professor Renzo Guardenti, che non ama molto i ringraziamenti e in questo momento starà pensando di aver fatto solo il suo dovere: io lo ringrazio non solo per questo, per essere stato cioè un ottimo professore e un buon tutor, ma anche per avermi guidata in questo percorso, per avermi compresa anche quando facevo difficoltà a esprimermi, per essere stata una guida umana e professionale essenziale.

Ringrazio infine tutte le persone che ci sono oggi e che ci sono sempre state, quelle che ho incontrato da poco e quelle che conosco da una vita, quelle che rimarranno al mio fianco in altre avventure e quelle solo di passaggio: ognuna, a suo modo, mi ha lasciato qualcosa. Nel traguardo di oggi c'è un po' di tutti voi: dei miei genitori, di mio fratello, di tutta la mia famiglia, delle amicizie che durano da vent'anni, dei miei colleghi, e, come sempre, di Giuseppe. A voi tutti prometto che sarà l'ultima tesi.